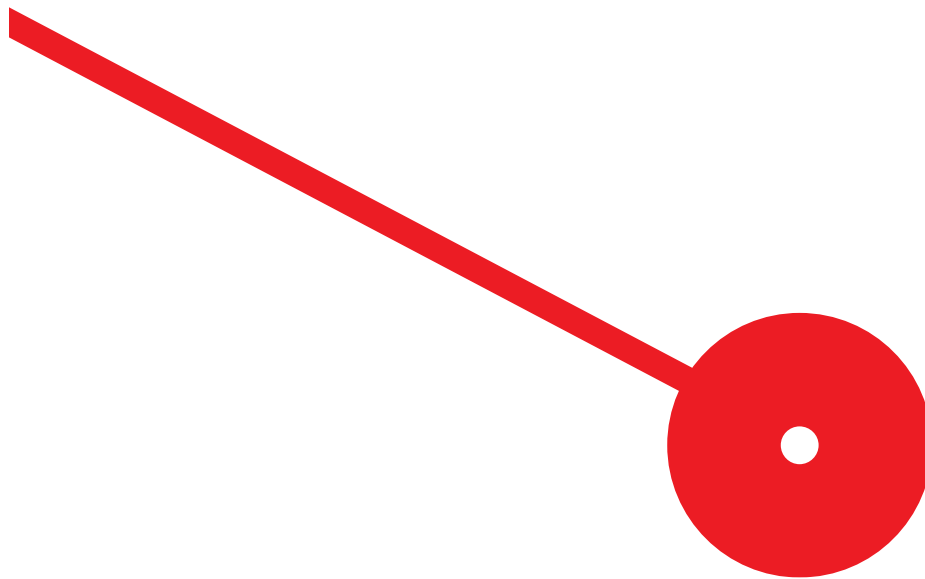




Vamos acordar a Princesa?
Análise Comparativa das Primeiras e Últimas
Traduções Portuguesas de *La Belle au Bois
Dormant* de Charles Perrault
Jéssica Marina Gaspar Janeiro

10/2019

10/2019





Vamos acordar a Princesa?
Análise Comparativa das Primeiras e Últimas
Traduções Portuguesas de *La Belle au Bois
Dormant* de Charles Perrault
Jéssica Marina Gaspar Janeiro

Trabalho de Projeto apresentado ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, sob orientação da Doutora Maria João Cameira e da Doutora Carla Avelino.

Esta versão contém as críticas e sugestões dos elementos do júri.



A tradução nasce de um sonho insensato (com o seu preço e o seu fascínio)
e faz-se como um trabalho arqueológico.

João Barrento, *in O Poço de Babel*

Na pedra do pátio
meu pai inventou
uma pegada de infância.

Aqui assentou
o teu passo pequenito, dizia,
dedo posto sobre a indelével raiz.

Já adulto, joelho no tempo,
acaricio a petrificada mentira.

Nesse templo
sem parede nem prece,
meu passo se imobiliza.

Aquela mentira, afinal,
é consolo sem fôlego:
a vida será sempre pouca
perante tão eterna infância.

Mia Couto, *A Pegada, in Tradutor de Chuvas*

Agradecimentos

À Doutora Maria João Cameira e à Doutora Carla Avelino pela exigência, longas reuniões e conversas, máxima disponibilidade, paciência nos momentos mais difíceis, compreensão, franqueza, constantes palavras de força e a amizade. O meu mais sincero agradecimento por aceitarem entrar nesta aventura.

À Dra. Maria Olívia de Almeida, bibliotecária da Biblioteca Pública Municipal do Porto, por todas as horas de partilha de conhecimento e por me ajudar a desbravar este mundo fascinante que é o da literatura para crianças. Sem o seu contributo, este trabalho não seria o mesmo.

À Doutora Sandra Patrícia Marques Ribeiro, por estar sempre livre para todas as minhas questões e pelas suas sugestões.

Aos funcionários que me receberam na Biblioteca Pública Municipal do Porto e na Biblioteca Municipal Almeida Garrett. Um agradecimento especial à Educadora Helena Neves Vieira, pela consideração e carinho com que sempre me tratou. Também às Assistentes Técnicas Vanessa Gomes e Fátima Costa pela disponibilidade e simpatia.

Aos meus pais e à minha irmã, as minhas conquistas são também deles.

Aos meus pais, por me proporcionarem esta oportunidade de vida académica, por nunca duvidarem das minhas capacidades, por me apoiarem em todas as minhas decisões, pelo abraço forte quando mais precisei e pela compreensão nas horas em que estive ausente.

À minha irmã, pelo apoio e incentivo incondicional, por ser a minha fortaleza, o meu refúgio e exemplo que sempre segui. Impossível exprimir toda a gratidão que por ela sinto.

À Rita, que desde o primeiro dia da licenciatura foi uma amiga incansável, uma companhia constante nos meus dias, agradeço por ter estado sempre presente durante esta caminhada.

À Cláudia, ao Miguel, à Jacinta e à Susana, por me darem alento vezes sem conta, por acreditarem em mim, por me apoiarem em todas as ocasiões e nunca terem soltado a minha mão.

À Inês, à Jordana, à Diana e à Isabela, por sempre se preocuparem comigo, pela amizade e pela força.

Resumo:

O legado de Charles Perrault é incontestável. Desde há muito que os seus contos fazem parte da literatura infantil clássica e, passados mais de trezentos anos da primeira publicação de *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez* (1697), eles continuam a ser lidos pelas crianças de todo o mundo.

Este projeto tem como objetivo o confronto minucioso entre as três primeiras e três das últimas traduções portuguesas do conto *La Belle au Bois Dormant*, sem perder de vista o texto francês. A versão original deste conto, incluído na obra supracitada, tem uma presença considerável em várias edições portuguesas, constituindo o ponto de partida para a análise contrastiva que nos propusemos a fazer.

Ao longo deste estudo, são abordadas as bases teóricas da tradução, as problemáticas da tradução de literatura infantil, as origens do conto, a obra de Charles Perrault, o apogeu do conto de fadas, a literatura infantil em Portugal e a receção de Perrault no panorama literário português.

A análise comparativa destas seis traduções estrutura-se nas categorias da narrativa e também no confronto com a moralidade do conto, para identificar o que as várias opções tradutivas possuem de comum e de diferente e se têm em conta a criança como público de chegada.

Palavras Chave: Tradução; Charles Perrault; *La Belle au Bois Dormant*; literatura infantil.

Abstract:

The legacy of Charles Perrault is indisputable. His tales have long been part of classical children's literature and are still read by children all over the world, more than three hundred years after the publication of *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez* (1697).

This work aims at a thorough comparison between the first three and three of the most recent Portuguese translations for *La Belle au Bois Dormant*, but without losing sight of the French text. The original version of this tale, included in the work mentioned above, has a significant presence in numerous Portuguese editions. This fact constitutes the starting point for the intended comparative analysis.

The theoretical foundations of translation are addressed throughout this study, as well as the challenges of translating children's literature, the origins of the tale, the work of Charles Perrault, the apogee of the fairy tale, the background of children's literature in Portugal and the response to Perrault in the Portuguese literary world.

The comparative analysis of these six translations is based on the narrative categories and on the comparison of each tale's moral in order to detect what the various translation options have in common and what differs between them, as well as to determine if children are their target audience.

Keywords: Translation ; Charles Perrault ; *La Belle au Bois Dormant*; children's literature

Índice Geral

Introdução	1
Capítulo I – A Tradução	4
1.1. A Importância da Tradução e Estratégias Tradutivas.....	5
1.2. A Tradução para Crianças	16
Capítulo II – Charles Perrault e o Conto	21
2.1. As Origens do Conto.....	22
2.2. Charles Perrault e o Conto de Fadas	35
2.2.1. O Advogado, Académico e Escritor	35
2.2.2. Os Contos: Autoria, Finalidade, Fontes e Público Leitor.....	36
2.3. O Apogeu dos Contos de Fadas	43
Capítulo III – Os Contos e Perrault em Portugal.....	48
3.1. Breve Panorama da Literatura Infantil Nacional	49
3.2. As Traduções e Adaptações de Perrault	62
Capítulo IV – Análise Comparativa das Primeiras e Últimas Traduções Portuguesas de <i>La Belle au Bois Dormant</i> de Charles Perrault	67
4.1. Apresentação de <i>La Belle au Bois Dormant</i>	68
4.2. Análise das Traduções Portuguesas	74
4.2.1. Personagem.....	79
4.2.2. Espaço.....	113
4.2.3. Ação.....	141
4.2.4. Tempo.....	180
4.2.5. Moralidade.....	186
Conclusão	188
Referências Bibliográficas	194
1. Fontes Primárias	195
1.1. Textos de Charles Perrault.....	195
1.2. Textos de Charles Perrault em Portugal	195
2. Fontes Secundárias	196
2.1. Estudos sobre Contos	196
2.2. Estudos sobre Literatura Infantil	197
2.3. Estudos sobre Tradução.....	198
3. OUTROS.....	199

Índice de Figuras

Figura 1: Frontispício, folha de rosto e primeira página do conto <i>La Belle au Bois Dormant de Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez</i> , C. Barbin, 1697.....	75
Figura 2: Capa de <i>Contos das Fadas</i> , Pillet, 1836.	76
Figura 3: Capa de <i>Contos de Fadas e Lobishomens</i> , coleção <i>Livraria do Povo</i> , 29, A. R. da Cruz Coutinho, 1875	76
Figura 4: Capa de <i>Contos de Fadas [Historias do Tempo Passado]</i> , coleção <i>Bibliotheca das Crenças</i> , 1, Livraria Moderna, 1898.....	76
Figura 5: Capa de <i>Contos</i> , coleção <i>Biblioteca Juvenil Dom Quixote</i> , 13, Dom Quixote, 1997.....	76
Figura 6: Capa de <i>Contos de Charles Perrault</i> , Colares, 2007	76
Figura 7: Capa de <i>Contos</i> , coleção <i>BIS</i> , LeYA, 2010.....	76

Índice de Tabelas

Tabela 1: Apresentação das Traduções Portuguesas em Análise	77
Tabela 2: Nomes e/ou Antropónimos das Personagens (Primeira Parte do Conto)	80
Tabela 3: Nomes e/ou Antropónimos das Personagens (Segunda Parte do Conto)	81
Tabela 4: Dons da Princesa, Caracterização (Primeira Parte do Conto)	84
Tabela 5: Princesa, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Principal)	86
Tabela 6: Princesa, Caracterização, Continuação (Primeira Parte do Conto)	87
Tabela 7: Princesa, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária) ...	89
Tabela 8: Príncipe, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Principal).....	91
Tabela 9: Príncipe, Caracterização, Continuação (Primeira Parte do Conto)	92
Tabela 10: Príncipe, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária)..	94
Tabela 11: Velha Fada, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Secundária).	95
Tabela 12: Jovem Fada, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Secundária)	97
Tabela 13: Jovem Fada, Caracterização, Continuação I (Primeira Parte do Conto)	98
Tabela 14: Jovem Fada, Caracterização, Continuação II (Primeira Parte do Conto).....	99
Tabela 15: Rei, Pai da Princesa, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Secundária)	101
Tabela 16: Rei, Pai da Princesa, Caracterização, Continuação (Primeira Parte do Conto).	102
Tabela 17: Ogre, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Principal)	104
Tabela 18: Ogre, Caracterização, Continuação I (Segunda Parte do Conto)	105
Tabela 19: Ogre, Caracterização, Continuação II (Segunda Parte do Conto)	106
Tabela 20: Cozinheiro, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária).	108
Tabela 21: Cozinheiro, Caracterização, Continuação (Segunda Parte do Conto)	109
Tabela 22: Rei, Pai do Príncipe, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária)	111
Tabela 23: Dia e Aurora, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagens Secundárias).....	112
Tabela 24: Palácio Real, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto)	114

Tabela 25: Casa de Recreio, Sótão, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto)	116
Tabela 26: Casa de Recreio, Quarto, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto)	118
Tabela 27: Reino de Mataquim, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).....	119
Tabela 28: Bosque, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto)	120
Tabela 29: Bosque, Espaço Físico, Continuação (Primeira Parte do Conto)	121
Tabela 30: Casa de Recreio, Entrada e Interior, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).	124
Tabela 31: Casa de Recreio, Entrada e Interior, Espaço Físico, Continuação I (Primeira Parte do Conto)	125
Tabela 32: Casa de Recreio, Entrada e Interior, Espaço Físico, Continuação II (Primeira Parte do Conto).....	126
Tabela 33: Casa de Recreio, Salão de Espelhos e Capela, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).....	130
Tabela 34: Sonhos da Princesa, Espaço Psicológico (Primeira Parte do Conto)	132
Tabela 35: Cidade Capital, Espaço Físico (Segunda Parte do Conto).....	135
Tabela 36: Casa de Campo, Espaço Físico (Segunda Parte do Conto)	137
Tabela 37: Casa do Cozinheiro, Espaço Físico (Segunda Parte do Conto).....	139
Tabela 38: Batismo e Festim, Ação (Primeira Parte do Conto)	142
Tabela 39: Chegada da Velha Fada, Ação (Primeira Parte do Conto)	144
Tabela 40: Indícios da Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto).....	145
Tabela 41: Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto)	146
Tabela 42: Jovem Fada Salva a Vida da Princesa, Ação (Primeira Parte do Conto)	147
Tabela 43: Concretização da Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto).....	148
Tabela 44: Tentativa de Reanimação, Ação (Primeira Parte do Conto).....	150
Tabela 45: Partida e Chegada da Jovem Fada, Ação (Primeira Parte do Conto)	152
Tabela 46: Castelo Adormece, Ação (Primeira Parte do Conto).....	154
Tabela 47: Castelo Adormece, Ação, Continuação (Primeira Parte do Conto)	155
Tabela 48: Mistério do Palácio e da Princesa Adormecida, Ação (Primeira Parte do Conto).	158
Tabela 49: Despertar da Princesa e Fim da Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto)...	159
Tabela 50: Despertar da Princesa e Fim da Maldição, Ação, Continuação (Primeira Parte do Conto).....	160
Tabela 51: Casamento, Ação (Primeira Parte do Conto).....	164

Tabela 52: Regresso do Príncipe e Omissão do seu Casamento, Ação (Segunda Parte do Conto).....	165
Tabela 53: Regresso do Príncipe e Omissão do seu Casamento, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).....	166
Tabela 54: Ausência do Príncipe e Partida para a Casa de Campo, Ação (Segunda Parte do Conto).....	168
Tabela 55: Incumprimento das Ordens da Ogre, Aurora, Ação (Segunda Parte do Conto).	169
Tabela 56: Incumprimento das Ordens da Ogre, Aurora, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).....	170
Tabela 57: Incumprimento das Ordens da Ogre, Dia, Ação (Segunda Parte do Conto) ...	171
Tabela 58: Incumprimento das Ordens da Ogre, Princesa, Ação (Segunda Parte do Conto).	172
Tabela 59: Incumprimento das Ordens da Ogre, Princesa, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).....	173
Tabela 60: Morte da Ogre, Ação (Segunda Parte do Conto).....	177
Tabela 61: Morte da Ogre, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).....	178
Tabela 62: Viagem da Jovem Fada, Tempo (Primeira Parte do Conto).....	181
Tabela 63: Sono da Princesa, Tempo (Primeira Parte do Conto).....	181
Tabela 64: Vida a Dois em Segredo, Tempo (Segunda Parte do Conto)	182
Tabela 65: Idade da Princesa, Tempo (Segunda Parte do Conto)	182
Tabela 66: Intervalo entre os Apetites da Ogre e Tentativa de Vingança, Tempo (Segunda Parte do Conto).....	183
Tabela 67: Moralidade.....	186

Lista de Abreviaturas

BMAG - Biblioteca Municipal Almeida Garrett

BNF - Biblioteca Nacional de França

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

BPMP - Biblioteca Pública Municipal do Porto

O presente projeto enquadra-se no âmbito do Mestrado de Tradução e Interpretação Especializadas, lecionado no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. Este trabalho nasce do profundo interesse pelo conto infantil e a sua evolução ao longo dos tempos, tendo sido elaborado com o objetivo da obtenção do grau de mestre.

Esta motivação pessoal fomenta a curiosidade pelo confronto dos textos portugueses da obra *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez* (1697) de Charles Perrault, tendo como ponto de partida estes contos franceses, que concederam fama ao autor e que têm grande representatividade no panorama nacional. Em virtude do seu número e do tempo disponível, surge a necessidade de focarmos o nosso estudo em apenas um dos textos da coletânea de Perrault.

De forma a saciar uma motivação pessoal, que alia os Estudos de Tradução, a literatura infantil e o próprio conto de fadas, elegemos como objeto de estudo a narrativa francesa *La Belle au Bois Dormant*, integrada na publicação original de *Histoires ou Contes du Temps Passé*.

A escolha deste conto e a sua análise comparativa, ancorada no texto original do conto, e a partir das três primeiras e de três das últimas traduções portuguesas, é inovadora na medida em que ainda não tinha sido elaborada uma análise tradutiva atualizada destes documentos, para detetar as variações dos mesmos ao longo de quase duzentos anos.

O propósito principal do presente estudo consiste na análise contrastiva de seis traduções de *La Belle au Bois Dormant*, tendo o conto francês como ponto de partida.

O conjunto de traduções estudadas torna-se pertinente pela sua distância temporal, visto que a primeira e a última versões portuguesas selecionadas estão muito afastadas no tempo. O *corpus* deste trabalho resulta de uma investigação profunda, centrada na busca de traduções portuguesas de *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*. Esta pesquisa efetua-se através da consulta presencial do acervo documental da BPMP e da BMAG; de obras e estudos bibliográficos sobre o tema; do catálogo antigo da primeira; de catálogos *online* das Bibliotecas Municipais do Porto, BNP, Porbase, BNF e também da Gallica (biblioteca digital da BNF). O contacto com profissionais das bibliotecas e com investigadores que abordam Charles Perrault, nos seus estudos, é muito produtivo. Desta forma, fazemos o levantamento das primeiras e das mais recentes traduções de *La Belle au Bois Dormant*, observando, com agrado, a sua presença em numerosas edições portuguesas. Seguir este caminho e ingressar no estudo de um tema relacionado com a literatura para crianças constitui um desafio.

Esta monografia divide-se em três capítulos baseados em questões teóricas que fundamentam a análise comparativa das traduções escolhidas, presente no quarto e último capítulo.

O capítulo primeiro aborda a noção de tradução, a sua relevância, os seus problemas, dificuldades, finalidade e noções tradicionais, bem como as bases teóricas identificadas na análise comparativa do capítulo quarto. Seguidamente, percorremos alguns pressupostos teóricos da tradução de literatura para crianças e as questões relacionadas com a mesma que consideramos fundamentais: a manipulação, as normas regentes, a adaptação, a censura, as expectativas, o papel do adulto e do leitor.

De seguida, no capítulo segundo, começamos por referir, no primeiro ponto, o conceito de conto e quais os seus traços caracterizadores; algumas propostas de classificação dos contos; a relação do conto com o inconsciente coletivo, o mito e o rito; as fontes em que os grandes contistas se inspiram para escrever os seus contos infantis. No segundo ponto, focamo-nos em Charles Perrault, iniciando com a sua breve biografia, para depois falarmos da discussão à volta da paternidade dos seus contos em prosa, as intenções que o levaram a redigir os mesmos, as fontes dos seus contos e o seu público. Também nos debruçamos sobre o apogeu dos contos de fadas e o contexto geral de produção dos contos de Perrault.

No terceiro capítulo, concentramo-nos no papel do livro infantil, a noção de infância e o de literatura para crianças, estabelecemos os principais marcos, obras, autores e tradutores da literatura infantil em Portugal, desde os seus primórdios até à primeira década do século XXI, indicando algumas traduções e adaptações de *Histoires ou Contes du Temps Passé* de Perrault, desde as primeiras versões portuguesas a obras recentes.

Em último lugar, o capítulo quarto corresponde à análise comparativa, onde são referidos os métodos de tradução utilizados, a partir das teorias tradutivas de Antoine Berman, Christiane Nord, Lawrence Venuti, Riitta Oittinen, Gillian Lathey e Zohar Shavit. Deste modo, pretendemos detetar que escolhas tradutivas os textos portugueses têm de comum e de diferente, ajuizando quando as suas opções têm em conta o presumível público de chegada, as crianças. O estudo comparativo encontra-se organizado por categorias da narrativa (personagem, espaço, ação, tempo), incluindo a análise das traduções da moralidade do conto. Este estudo, com base nas categorias narrativas, pareceu-nos ser bastante profícuo para o confronto, tendo como referência o estudo de Carlos Reis em *Introdução à Leitura d'Os Maias* (1984). O nosso trajeto analítico procurou aplicar as propostas de Antoine Berman, presentes em *Pour une Critique des Traductions: John Donne* (1995).

1.1. A Importância da Tradução e Estratégias Tradutivas

Num trabalho sobre tradução, começaremos por abordar o conceito de tradução, a sua importância, os seus problemas, as dificuldades com as quais se depara, a sua finalidade, as noções tradicionalmente discutidas, bem como os pontos de vista e estratégias tradutivas, encontradas nas traduções mais tarde analisadas. Deste modo, exploraremos, de forma sumária, as perspectivas de autores como Mário Vilela, Paul Ricoeur, Walter Benjamin, Gideon Toury, Lawrence Venuti, Antoine Berman e Christiane Nord.

O linguista Mário Vilela considerou a tradução como um dos problemas mais interessantes das línguas e da linguística, afirmando que traduzir consiste na transposição de textos ou enunciados de uma língua (a língua de partida) para outra língua (a língua de chegada). Traduzir passa também por “comparar”, “contrastar”, sendo um trabalho linguístico. Um texto de uma língua de partida é criado numa língua de chegada e ambos os textos deverão possuir o mesmo sentido ou funções comunicativas. Segundo Mário Vilela, diversas reflexões sobre as línguas e sobre a linguística passaram pela questão da tradução. Além disso, muitos dos textos mais antigos das línguas são traduções e o português não é exceção.¹

Ainda de acordo com Vilela, os problemas centrais da tradução resumem-se às seguintes perguntas²:

A tradução é sempre possível: qualquer que seja a natureza do texto? Há para um dado texto da língua de partida, pelo menos, um equivalente na língua de chegada? Há sempre possibilidade de uma tradução óptima? (Vilela, 1994:14)

O mesmo autor observou que a tradução se processa entre duas extremidades: a da fidelidade ao original e a da liberdade perante a língua de chegada do texto produzido. A fidelidade associa-se com a tradução de palavra por palavra, onde uma palavra no texto de partida tem de corresponder a uma outra, da mesma classe lexical, no texto de chegada. Além disso, segue igualmente pela tradução dos traços flexionais ou posicionais indicadores da função sintática do texto de partida e pelos mesmos traços de chegada. Por sua vez, o princípio da liberdade aponta para uma tradução que mantenha uma função comunicativa

¹ Cf. Mário Vilela, in *Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação*, Lisboa, 1994, pp.13-14, 23.

² Cf. *idem*, pp.13-14.

igual nos dois textos, o mesmo registo de língua, o uso idêntico relativamente aos equivalentes lexicais nos dois textos, a polissemia, a indeterminação e as figuras.³

Por outro lado, na tradução procede-se a uma certa salvação e a um certo consentimento na perda, refletiu o filósofo francês Paul Ricoeur. Para este autor existem dois parceiros que se relacionam no ato de traduzir: o estrangeiro (o que abrange a obra, o autor e a sua língua) e o leitor a quem se destina a obra traduzida. Entre os dois está o tradutor que passa toda a mensagem de um idioma para o outro. Conforme se inicia a tradução dá-se conta de zonas de intraduzibilidade dispersas pelo texto. A resistência à tradução do texto estrangeiro e a sua intraduzibilidade esporádica deve-se aos campos semânticos não se sobreporem, as sintaxes não serem equivalentes, as estruturas frásicas não terem heranças culturais iguais, mas também às conotações quase mudas que sobrecarregam as denotações do vocabulário de origem. O problema assenta em dizer o mesmo, ou querer dizer o mesmo, de duas formas diferentes. Ricoeur também referiu que é na retradução que melhor se assiste à pulsão de tradução produzida pela insatisfação suscitada pelas traduções existentes. O autor concluiu que só renunciando ao ideal de tradução perfeita se vive a impossibilidade de servir ao autor e ao leitor. Esse luto permite assumir a problemática da fidelidade e da traição. Pode-se traduzir de outra forma, sem se colmatar a diferença entre equivalência e adequação total. O prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa a palavra do estrangeiro.⁴

Para Walter Benjamin, uma tradução «nunca poderá significar nada para o original» (Benjamin, 2015:93), no entanto, devido à sua traduzibilidade, estes conectam-se intimamente, alegou o tradutor alemão Walter Benjamin. Este observou que a tradução nasce da “sobrevivência” do original. As traduções que não são apenas meios de transmissão de conteúdos e nascem quando, na sobrevivência de uma obra, esta atingiu o seu período áureo. Nas traduções, a vida do original alcançou o seu desenvolvimento último, mais amplo e renovado. Benjamin deduziu que a tradução tem por finalidade fornecer expressão à relação mais íntima das línguas umas com as outras.⁵

Também Walter Benjamin tratou as noções tradicionais presentes em toda a discussão sobre a tradução, ou seja, a fidelidade (à palavra) e a liberdade (da reconstituição tendo em conta o sentido), como uma dicotomia insolúvel. A fidelidade raramente consegue dar plenamente o sentido que a palavra tem no original. A simples literalidade na

³ Cf. *idem*, p.15.

⁴ Cf. Paul Ricoeur, in *Sobre a Tradução*, Lisboa, 2005, pp.10, 13-17, 21.

⁵ Cf. Walter Benjamin, in *Linguagem, Tradução, Literatura*, Lisboa, 2015, pp.93-94.

transposição da sintaxe ameaça levar à absoluta incompreensão. Por isso, a fidelidade na reconstrução da forma dificulta a do sentido. Para Benjamin a verdadeira tradução é transparente, não ocultando o original.⁶

Outra perspetiva a ter em conta é a abordagem «target-oriented», adotada pelo teórico de tradução Gideon Toury. Este defendeu que a tradução é sempre um facto de uma cultura de chegada específica e que os tradutores trabalham primeiramente em prol dos interesses da cultura para a qual traduzem.⁷ Além disso, Toury procurou o desenvolvimento dos estudos descritivos da tradução. De acordo com o autor, qualquer tradutor tem de fazer uma escolha geral entre dois extremos: «adequacy» (se a tradução se aproxima do texto, cultura e normas da língua de partida, o que pode resultar em incompatibilidades com a cultura de chegada) e «acceptability» (se a tradução se aproxima das normas da língua e cultura de chegada).⁸ Sobre estas estratégias que introduziu, o autor afirmou «Be that as it may, a translation will never be *either* adequate or acceptable. Rather, it will represent a blend of *both*» (Toury, 2012: 70). A propósito do mesmo, Toury acrescentou que durante a tradução «the choice between adequacy and acceptability may be (or should I say: is?) repeated time and again during the act» (*idem*: 80).

Os conceitos advogados pelo tradutor Lawrence Venuti, além de irem ao encontro dos ideais presentes nas traduções estudadas no último capítulo, também nos parecem fundamentais e, como tal, passíveis de integrar nestas breves considerações. Venuti denunciou a situação de invisibilidade da tradução, que para si se tornou dominante nas culturas britânica e norte-americana. Esta invisibilidade refere-se a dois fenómenos: um efeito «illusionistic» presente no discurso, devido à manipulação da língua de chegada (neste caso o inglês) por parte do tradutor, mas também à leitura e avaliação de traduções que prevalecem há algum tempo no Reino Unido e nos Estados Unidos, entre outras culturas. Neste contexto, uma tradução é avaliada como aceitável, pela maioria dos editores, revisores e leitores, quando a sua leitura é fluente⁹, se:

the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”. (Venuti, 2008: 1)

⁶ Cf. *idem*, pp.101-102.

⁷ Cf. Gideon Toury, in *Descriptive Translation Studies - and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, 2012, pp.6,18,21.

⁸ Cf. *idem*, pp.79-80.

⁹ Cf. Lawrence Venuti, in *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, New York, 2008, p.1.

Venuti escreveu o seu texto, *The Translator's Invisibility: a History of Translation* (1995), com o claro objetivo de tornar o tradutor mais visível, de forma a resistir e a mudar as condições em que a tradução é teorizada, estudada e praticada, especialmente em países de língua inglesa.¹⁰ A transparência, mencionada na anterior citação, ou a ilusão da mesma, é, segundo o autor, o efeito de uma estratégia de tradução fluente, do esforço do tradutor para garantir a fácil legibilidade. O efeito de transparência esconde a intervenção do tradutor. Quanto mais fluente a tradução é, mais invisível o tradutor fica.¹¹ Assim, uma tradução fluente é imediatamente reconhecível, inteligível, “domesticada” («domesticated»), não é «“disconcerting[ly]” foreign» (Venuti, 2008:5), é capaz de dar ao leitor «unobstructed “access to great thoughts”» (*ibidem*). Segundo esta estratégia, a tradução não parece um texto traduzido.¹²

Segundo Lawrence Venuti, Friedrich Schleiermacher apresentou dois métodos de tradução: a «domesticating practice», uma redução etnocêntrica do texto de partida para receber valores culturais da língua de chegada (as culturas britânica e norte-americana foram dominadas por teorias “domesticadoras”, «domesticating theories», que recomendam a estratégia de fluência e transparência referida por Venuti) e a «foreignizing practice», uma pressão “etnodesviante” («ethnodeviant») sobre os valores da cultura de chegada, para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto de partida, levando o leitor até ao estrangeiro, procurando diminuir a violência etnocêntrica da tradução. Para Venuti o estrangeiro, na tradução “estrangeirizadora” («foreignizing translation»), não é uma representação transparente de uma essência que reside no texto estrangeiro e que tem valor em si mesma, mas sim uma construção estratégica cujo valor depende da situação em vigor na cultura de chegada. Esta estratégia mostra as diferenças do texto de partida, mas apenas perturbando os códigos culturais dominantes na cultura de chegada. No esforço de fazer o que é próprio da cultura de partida, esta prática deve produzir o que não é próprio da cultura de chegada, de forma a proporcionar uma experiência de leitura «alien». O autor considerou que a tradução “estrangeirizadora” («foreignizing translation»), neste caso para inglês, pode ser uma forma de resistência contra o etnocentrismo, o racismo, o narcisismo cultural e o imperialismo. Conforme Venuti apontou, os termos “domesticação” («“domestication”») e “estrangeirização” («“foreignization”») indicam atitudes, em relação ao texto e cultura de partida, fundamentalmente, éticas, enquanto termos como “fluência” e “resistência”

¹⁰ Cf. *idem*, p.13.

¹¹ Cf. *idem*, p.1.

¹² Cf. *idem*, p.5.

assinalam características discursivas das estratégias tradutivas relativamente ao processo cognitivo do leitor. Venuti demonstrou o método que recomendou, dizendo que embora a sua principal preocupação fossem as tradições de tradução dos sistemas britânico e norte-americano, «the concept of foreignizing can be productively applied to translating in any language and culture» (Venuti, 2008:19).¹³

Antoine Berman, o teórico de tradução francês, demonstrou a sua posição quando afirmou que « [a]mender une oeuvre de ses étrangetés » (Berman, 1999:73) para facilitar a sua leitura, resulta apenas em desfigurá-la, e, portanto, em enganar o leitor que se pretende servir.¹⁴ O mesmo autor também considerou que a tradução não é uma « simple médiation », mas sim um processo onde se « joue tout notre rapport avec l'Autre » (Berman, 1984:287).¹⁵ Berman, além de demonstrar que favoreceu o acolhimento do estrangeiro¹⁶, expôs o sistema de deformação dos textos, ou seja, um conjunto de tendências ou forças que desviam a tradução do seu verdadeiro objetivo e que destroem a « lettre¹⁷ des originaux » (Berman, 1999:52), em favor do "sentido" e da "bela forma". O autor criticou a tradução etnocêntrica e hipertextual¹⁸, onde o jogo destas forças deformadoras se exerce livremente. Qualquer tradutor está exposto, inconscientemente, a este jogo de forças, mas a partir da análise do seu trabalho estas podem ser neutralizadas.¹⁹

Antoine Berman destacou, então, treze dessas forças ou tendências deformadoras (estratégias respeitantes à tradução de qualquer língua, pelo menos dentro do espaço ocidental, a tratar no último capítulo): a racionalização (relativa às estruturas sintáticas do texto de partida e à sua pontuação; reorganização das frases e sequências destas de uma forma ordenada; o oposto à lógica linear do discurso, como por exemplo, as repetições e

¹³ Cf. *idem*, pp.15-16, 19.

¹⁴ Cf. Antoine Berman, in *La Traduction et la Lettre, ou l'Auberge du Lointain*, Paris, 1999, p.73.

¹⁵ Cf. Antoine Berman, in *L'Épreuve de l'Étranger - Culture et Traduction dans l'Allemagne Romantique*, Paris, 1984, p.287.

¹⁶ Sobre este tema Berman também afirmou « Or, la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient originellement à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du désir d'ouvrir l'Étranger en tant qu'Étranger à son propre espace de langue. Cela ne veut nullement dire qu'historiquement il en ait été toujours ainsi. Au contraire, la visée appropriatrice et annexionniste qui caractérise l'Occident a presque toujours étouffé la visée éthique de la traduction. La "logique du même" l'a presque toujours emporté. Il n'empêche que l'acte de traduire relève d'une autre logique, celle de l'éthique. C'est pourquoi, reprenant la belle expression d'un troubadour, nous disons que la traduction est, dans son essence, l' "auberge du lointain" » (Berman, 1999: 75-76).

¹⁷ Antoine Berman explicou o que entende por "letra": « Les tendances que nous venons d'analyser sommairement forment un tout, qui dessine en creux ce que nous entendons par la *lettre*: la lettre, ce sont toutes les dimensions auxquelles s'attaque le système de déformation » (Berman, 1999: 67).

¹⁸ Berman referiu ainda que « Mettre en question la traduction hipertextuelle et ethnocentrique, c'est chercher à situer la part nécessairement ethnocentrique et hipertextuelle de toute traduction. C'est situer la part qu'y occupent la captation du sens et la transformation littéraire. C'est montrer que cette part est *seconde*, que l'essentiel du traduire est ailleurs, et que la définition de la traduction comme transfert des signifiés et variation esthétique de la traduction comme transfert des signifiés et variation esthétique a *recouvert* quelque chose de plus fondamental, avec pour conséquence que la traduction s'est trouvée sans espace et sans valeur propres » (Berman, 1999: 41).

¹⁹ Cf. *idem*, pp.49-52.

frases longas, do original, passam ao linear; escolha, entre dois substantivos, do mais geral; passagem do concreto do texto de partida ao abstrato); a clarificação (do indefinido do original impõe-se algo definido; explicitação do que não é aparente no texto de partida e que está oculto no mesmo; explicação do que não é, nem quer ser, claro no original; transição da polissemia à monossemia; tradução explicativa ou que recorre a paráfrases); o alongamento (tendencialmente qualquer tradução é mais longa do que o original, sendo o alongamento a consequência da aplicação da racionalização e da clarificação); o enobrecimento (a tradução torna-se formalmente mais elegante do que o texto de partida, que é usado como matéria-prima); o empobrecimento qualitativo (palavras e expressões, do texto de partida, substituídas por outras que não possuem a mesma riqueza sonora e significante); o empobrecimento quantitativo (o texto de partida usa várias palavras com o mesmo significado, no entanto a tradução não respeita esse princípio, havendo perda lexical) e a homogeneização (resultante das tendências anteriormente referidas; texto de partida é originalmente heterogêneo, mas o tradutor homogeneiza-o).

O mesmo autor prossegue com a enunciação de forças, na sua ótica, deformadoras: a destruição dos ritmos (na tradução, a modificação da pontuação, por exemplo, pode afetar o ritmo do texto); a destruição das redes de significantes subjacentes (qualquer obra contém um texto subjacente, no qual está presente uma rede de significantes chave que se encadeiam; a tradução que não transmite essa rede destrói um dos tecidos significativos da obra); a destruição dos “sistematismos” (o « *système* » de uma obra ultrapassa o nível dos significantes, incluindo o tipo de frases e as construções utilizadas no texto original; a racionalização, clarificação e alongamento destroem este sistema ao introduzir elementos excluídos); a destruição ou “exotização” (« *exotisation* ») das redes de linguagens vernaculares (um texto, especialmente em prosa, inclui elementos vernaculares, por isso a eliminação destes deve ser evitada; estes podem ser preservados através da “exotização”, que tem duas formas: o uso do itálico ou o acrescento de algo estereotipado para os tornar mais verdadeiros); a destruição das locuções (a prosa é abundante em imagens, locuções e provérbios que salientam o vernacular, por isso mesmo os equivalentes destes mesmos não os substituem; a propósito do referido, Berman lembrou que tradução não é procurar equivalências); e finalmente, a eliminação das superposições de línguas (em prosa pode ocorrer a sobreposição da língua oficial com dialetos da mesma, normalmente esse fenómeno é ameaçado pela tradução, procurando a sua eliminação).²⁰

²⁰ Cf. *idem*, pp.52-67.

Antoine Berman propôs um trajeto analítico para crítica de tradução sobre o qual o nosso percurso se fundamentou. O próprio autor referiu que não pretendeu apresentar um modelo, mas sim « un trajet analytique possible » (Berman, 1995:64), que se divide em etapas sucessivas. As primeiras explicam como fazer a leitura da tradução e do original; as etapas seguintes referem-se aos momentos fundamentais do ato da crítica, isto é, ao confronto entre o original e tradução.²¹

Assim sendo, e consoante a primeira etapa proposta por Berman (a leitura e releitura da tradução), procedemos à leitura, por diversas vezes, das traduções, deixando o original de lado. Nestas releituras, descobrimos as “zonas textuais” problemáticas das traduções e também as que Berman qualifica como « miraculeuses ». As primeiras são aquelas em que se detetam defeitos na tradução, onde o texto parece enfraquecer-se, estar em desacordo com o original, perde o seu ritmo, ou parece demasiado fácil, fluído, ou exhibe, brutalmente, palavras, estruturas, formas perifrásticas que destoam. São também as “zonas” que são invadidas por modos e estruturas que remetem para a língua do original e que testemunham um fenómeno de contaminação (ou de interferência) linguística. Pelo contrário, as “zonas textuais” « miraculeuses » são passagens harmoniosas, « où le traducteur a écrit-étranger » (Berman, 1995:66) na língua de chegada, que correspondem a zonas de graça e de riqueza do texto traduzido. Nas releituras da tradução ficamos com uma impressão da mesma que vai orientar o trabalho analítico.²²

Seguidamente, consideramos, na segunda etapa, as leituras do original, deixando de lado as traduções. Contudo, sem esquecer as “zonas textuais” identificadas nas traduções, sublinhando-as e relendo-as para preparar a futura confrontação. Esta é a fase da pré-análise textual, na qual se faz a marcação de todos os traços estilísticos que individualizam a escrita em língua original, detetando, por exemplo, os tipos de formas perifrásticas, os encadeamentos de frases, as palavras recorrentes e as palavras-chave. Esta leitura identifica os ritmos do texto na sua totalidade. Berman também considerou importante ler outras obras do autor, o que foi escrito sobre ele e a sua época, como faremos adiante. Assim, antes da análise concreta das traduções, procede-se, através de uma pré-análise textual, à seleção dos traços estilísticos fundamentais do original e também à seleção, a partir da interpretação da obra, das suas “zonas significativas”, sendo estas constituídas por passagens do original, onde a obra se condensa, representa, significa ou simboliza.²³

²¹ Cf. Antoine Berman, *in Pour une Critique des Traductions: John Donne*, Paris, 1995, p.64.

²² Cf. *idem*, pp.65-67.

²³ Cf. *idem*, pp.67-73.

A terceira etapa, a procura do tradutor, articula-se em três momentos: a posição tradutiva, o projeto de tradução e o horizonte do tradutor. É importante saber quem é o tradutor e, no caso da nossa análise, os tradutores. Segundo Antoine Berman, importa saber a nacionalidade; se só traduz ou exerce outra profissão; se produz obras; as línguas de trabalho; que relação tem com a língua que traduz; se é bilingue; que tipo de obras, normalmente, traduz; que outras obras já traduziu; se tem estudos sobre outras obras que traduziu e, finalmente, se escreveu sobre a sua prática de tradução ou tradução em geral. Seguidamente, a posição tradutiva é, enquanto compromisso, o resultado de uma elaboração, bem como a forma como o tradutor se vê face à tradução. O projeto de tradução define a forma como o tradutor vai realizar a tradução literária e como ele vai assumir a própria produção, escolhendo uma maneira de traduzir (uma tradução monolíngue ou bilingue, com ou sem elementos paratextuais, um comentário sobre a tradução, etc.). A posição tradutiva e o projeto de tradução dizem respeito a um determinado horizonte de tradução. Podemos definir o horizonte como o conjunto dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que condicionam o sentir, o agir e o pensar do tradutor. A própria análise do projeto comporta duas faces: a primeira análise baseia-se, simultaneamente, na leitura da tradução, ou traduções e, sobretudo, o que o tradutor diz em (quando os há) prefácios, posfácios, artigos, entrevistas, tratando ou não de tradução; o próprio trabalho comparativo, que é, por definição, uma análise da tradução, do original e dos modos de realização do projeto.²⁴

A análise da tradução, como Antoine Berman afirmou, é a fase concreta e decisiva da crítica de traduções, onde acontece a confrontação fundamentada do original e, neste contexto, das suas traduções. Berman tratou, sobre esta quarta etapa, as formas de análise, o confronto, o estilo do confronto e o fundamento da avaliação.²⁵

A forma da análise pode ser diferente, dependendo de ser uma única tradução (de um poema, uma notícia, etc.), ou da tradução de um conjunto (recolha de poemas, etc.), ou se é uma obra inteira do tradutor. Em todos os casos, devem ser analisados os textos na sua totalidade e não trechos isolados. A análise é diferente, se se tratar só de uma tradução (segundo os três modos mencionados) ou se tiver como foco o estudo comparativo com outras traduções da mesma obra, como acontece no nosso estudo. No entanto, o essencial,

²⁴ Cf. *idem*, pp.73-83.

²⁵ Cf. *idem*, pp.83-95.

para Berman é compará-la com outras traduções, mesmo que o objetivo seja a análise de uma só tradução de uma obra.²⁶

De acordo com Antoine Berman, o confronto opera de quatro modos, de entre os quais importa referir os dois pelos quais optamos: os elementos e passagens selecionados, no original, com os elementos e passagens correspondentes da tradução; as “zonas textuais” problemáticas, ou as bem conseguidas da tradução, com as “zonas textuais” correspondentes do original. Após esta etapa, Berman seguiu para o estilo do confronto que, enquanto trabalho de escrita, deve ponderar o problema da sua comunicabilidade, isto é, da sua legibilidade. Segundo o teórico, há quatro perigos para a análise de traduções, dos quais nos procuramos afastar: a tecnicidade terminológica (com emprego de termos não explicitados); o surgimento inesperado da língua do texto original; a análise minuciosa e densa; a análise que parece limitar-se a comparar sem colocar nenhuma questão. Deste modo, Berman deu três conselhos, que procuramos refletir, para a elaboração de um texto crítico: a clareza de exposição; a reflexividade e a digressão, visto que a análise deve afastar-se do original para o esclarecer, movimento que coloca uma série de questões, perspectivas e reflexões, esclarecendo a passagem do original à tradução.²⁷

O mesmo autor abordou, igualmente, o fundamento da avaliação. Antoine Berman sugeriu uma solução (por nós adotada) para a avaliação do crítico: este não deve privilegiar as suas ideias, em matéria de literatura e de tradução, recorrendo a um duplo critério, um de ordem ética e outro do foro poético. Assim, a poética de uma tradução reside no facto do tradutor conseguir um verdadeiro trabalho textual, um texto em correspondência estreita com a textualidade do original. Por sua vez, a ética assenta num certo respeito pelo original. Todas as formas de manipulação do original referem-se a uma atitude desrespeitosa do tradutor, em relação ao original e aos leitores. O crítico deve denunciar quando uma adaptação é apresentada como se se tratasse de uma tradução. A ética e a poética garantem a correspondência com o original e a sua língua e, também, a realização da obra na língua traduzida.²⁸

A próxima etapa de Antoine Berman diz respeito à receção da tradução. Em primeiro lugar, é preciso saber como esta é percebida, se é dada como uma tradução e quem a realizou. Se foi percebida como tal ou se foi avaliada ou analisada, isto é, ver como a tradução apareceu aos críticos, e como foi julgada e apresentada ao público.²⁹

²⁶ Cf. *idem*, pp.83-85.

²⁷ Cf. *idem*, pp.85-91.

²⁸ Cf. *idem*, pp.91-95.

²⁹ Cf. *idem*, pp.95-96.

Na análise a realizar, no capítulo IV, teremos em mente estes conceitos bermanianos e a sua aplicação.

Quanto às práticas tradutivas, com orientação funcional, propostas pela tradutora alemã Christiane Nord, e que também importa referir por serem identificadas nas traduções estudadas, temos, por um lado, o que a autora designou de “tradução documento” («documentary translation») e, por outro lado, a “tradução instrumento” («instrumental translation»). A primeira visa produzir, na língua de chegada, «a kind of *document* of (certain aspects of) a communicative interaction in which a source-culture sender communicates with a source-culture audience via the source text under source-culture conditions» (Nord, 1997: 47). O resultado de uma “tradução documento” é um texto de chegada cuja função principal é metatextual. A segunda procura criar, na língua de chegada, um instrumento para uma nova interação comunicativa «between the source-culture sender and a target-culture audience, using (certain aspects of) the source text as a model» (Nord, 1997: 47). Daqui decorre uma tradução que pode atingir as mesmas funções que o texto de partida. O público de uma “tradução instrumento” não deve estar ciente de que lê uma tradução.³⁰

Tanto a “tradução documento” como a “tradução instrumento” possuem, para Christiane Nord, diferentes formas. Assim, concentramo-nos, primeiramente, nas quatro formas de “tradução documento”, que se focam em diversos aspetos do texto de partida. Trata-se de uma tradução interlinear, ou palavra por palavra, quando a tradução se foca nos aspetos morfológicos, lexicais ou características sintáticas do sistema de partida. Teremos a tradução literal ou gramatical, quando se reproduz as palavras do texto de partida, adaptando as estruturas sintáticas e o uso idiomático de vocabulário segundo as normas da língua de chegada. Por sua vez, a tradução filológica transcreve o texto de partida de forma literal, no entanto adiciona explicações sobre a cultura de partida, ou peculiaridades da língua de partida, em notas de rodapé ou glossários. Por fim, a tradução «foreignizing or exoticizing» que deixa «the source-culture setting of the story unchanged» (Nord, 1997: 49) e que pode criar a impressão de «exotic strangeness» (*idem*:49-50) ou de distância cultural para o público de chegada.³¹

Relativamente às três formas de “tradução instrumento”, de que nos falou Christiane Nord, primeiramente, esta referiu-se à tradução «*equifunctional*», quando a função do texto de chegada e a do de partida é igual, assim este tipo de tradução pode ser encontrado em

³⁰ Cf. Christiane Nord, in *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, 1997, pp.46-52.

³¹ Cf. *idem*, pp.47-50.

textos técnicos, como instruções. Em segundo, a autora introduziu a tradução «*heterofunctional*», se as funções do texto de partida não forem preservadas no texto de chegada, devido a distâncias culturais ou temporais. Por último, Nord mencionou a tradução «*homologous*», onde o estatuto (literário) do texto de chegada corresponde ao estatuto (literário) do texto de partida, sendo utilizada em tradução de poesia.³²

Christiane Nord sugeriu ainda um modelo de análise textual orientado para a tradução, «model of translation-oriented text analysis» (Nord, 2005:258), demonstrando a importância de uma fase essencial do processo de tradução, a de analisar um texto. Desta forma, o resultado da análise do texto de partida pode ser colocado lado a lado com o resultado da análise do texto de chegada. Ao comparar os dois resultados, o tradutor consegue decidir se e em que sentido o texto de partida deve ser ajustado à situação do texto de chegada, e que procedimentos irão produzir um texto de chegada adequado. De acordo com a autora, o seu modelo é aplicável a textos de partida de qualquer língua, a qualquer tipo de texto e para traduções de e para qualquer língua e cultura. Nord assinalou que o modelo para análise de texto não se destina, principalmente, ao tradutor profissional. Porém, tem como objetivo guiar as etapas fundamentais do processo de tradução, apontando para as competências essenciais exigidas ao tradutor (competência em pesquisa, em receção e análise de texto, em produção de texto, etc.). A autora declarou que o seu modelo é válido tanto para tradução como para interpretação.³³

O modelo de análise textual referido, introduzido por Christiane Nord, engloba fatores extratextuais ou externos e intratextuais ou internos. Os primeiros são analisados antes da leitura do texto, referindo-se à situação comunicativa em que o texto é usado e produzido. Os segundos relacionam-se com o próprio texto, incluindo os seus elementos não verbais.³⁴

Como declarou Christiane Nord, durante o processo de tradução, os fatores extratextuais³⁵ são analisados ao questionar sobre o produtor ou emissor do texto³⁶, a intenção do autor, o público-alvo do texto, o meio ou canal a partir do qual o texto é

³² Cf. *idem*, pp.50-52.

³³ Cf. Christiane Nord, in *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Analysis*, Amsterdam/New York, 2005, pp.258-260.

³⁴ Cf. *idem*, pp.41-42.

³⁵ No presente trabalho, também procuramos analisar, especialmente, os fatores extratextuais de um texto em específico, *La Belle au Bois Dormant*, como será observado no capítulo segundo.

³⁶ Relativamente, ao produtor ou emissor do texto, Nord referiu que estes dois papéis podem ser combinados na mesma pessoa, por exemplo, no caso de obras literárias ou comentários de jornais. A autora esclareceu esta questão: «[t]he sender of a text is the person (or institution, etc.) who uses the text in order to convey a certain message to somebody else and/or to produce a certain effect, whereas the text producer writes the text according to the instructions of the sender, and complies with the rules and norms of text production valid in the respective language and culture» (Nord, 2005: 48).

comunicado, o local, o tempo e o motivo. Uma outra questão, acerca da função que o texto pode alcançar, foi proposta pela autora, sendo esta respondida reunindo todas as informações obtidas através das perguntas colocadas anteriormente. Nord considerou que é necessário averiguar algumas informações em relação ao emissor, tais como a idade, educação, estatuto, origem geográfica e social, bem como se há declarações extratextuais ou intratextuais, do emissor, quanto à sua intenção. O tradutor deve analisar as características dos destinatários do texto de partida e de chegada, mas também saber se o texto é transmitido oralmente ou por escrito. No que concerne ao local de produção e receção do texto, os aspetos linguísticos não devem ser esquecidos, tal como as condições culturais e políticas. Importa lembrar que, dependendo do tempo de vida do texto, o tradutor e o recetor podem ter expectativas muito diferentes quanto às características típicas do tipo de texto que estiver em questão. O motivo não se aplica apenas à razão pela qual o texto foi produzido, mas também à ocasião para a qual foi escrito. Por sua vez, a análise dos fatores intratextuais acontece ao questionar sobre o assunto de que o texto trata, a informação ou o conteúdo apresentados no texto, as pressuposições feitas pelo autor, a composição ou a construção do texto, os elementos não linguísticos que acompanham o texto, as características lexicais, as estruturas sintáticas e, por fim, as características da prosódia.³⁷

1.2. A Tradução para Crianças

Neste momento, consideramos que seja necessário focarmo-nos na tradução de literatura infantil, de forma a entender as particularidades desta dimensão da tradução, aspeto indispensável para o foco do presente trabalho. Quanto à tradução para crianças, torna-se imperativo expor certas questões chave, como é o caso da manipulação, normas de tradução regentes, adaptação, censura, expectativas, papel do adulto e do leitor (a criança, neste caso). Concentrando-nos em autores que nos parecem relevantes dentro da área de tradução de literatura para crianças, como Zohar Shavit, Riitta Oittinen e Gillian Lathey, iremos percorrer os pontos de vista dos mesmos.

Zohar Shavit, professora e investigadora na Universidade de Tel Aviv, relacionou o estatuto da literatura infantil com a adaptação, e além de estudar a tradução de textos de uma língua para outra, também analisou as traduções do sistema adulto para o sistema infantil. Shavit defendeu que o comportamento da tradução de literatura para crianças é largamente demarcado pela posição periférica da literatura infantil, dentro do polissistema literário

³⁷ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 2005, pp.42-83.

(realidades que abordaremos no capítulo terceiro). Segundo a autora, devido a este posicionamento periférico da literatura para crianças, o tradutor de livros infantis tem uma maior liberdade quanto ao texto, algo que não acontece com os tradutores de livros para adultos. Assim, consente-se que o tradutor manipule o texto de chegada, a partir de modificações, resumos, eliminações ou acrescentos de partes.³⁸

No entanto, Shavit estipulou que estes processos manipuladores dependem da adesão do tradutor a dois princípios que regem a tradução para crianças. O primeiro é o ajustamento do texto para o tornar apropriado e útil à criança, sendo isto influenciado pelo que a sociedade, no momento, considera educativo e bom para a criança. Este princípio assenta na compreensão da literatura infantil como uma ferramenta educacional. O segundo passa pelo ajustamento da intriga, caracterização e linguagem às percepções que dominam a sociedade, no que diz respeito às capacidades de leitura e compreensão da criança. Estes dois princípios podem contradizer-se, pois uma criança pode conseguir entender um texto que fala de morte, contudo pode considerar-se que o mesmo é capaz de prejudicar o seu bem-estar mental. Apesar de tudo, os dois princípios mencionados, por norma complementares, delimitam cada etapa do processo de tradução, ditando a seleção de textos a traduzir e a manipulação dos mesmos. O texto de chegada final, na opinião de Shavit, tem de aderir a estes dois princípios ou, pelo menos, não os infringir, de forma a ser aceite como texto traduzido para os mais pequenos e ser reconhecido como pertencente ao sistema infantil.³⁹

Em Riitta Oittinen, tradutora finlandesa, encontramos importantes alusões sobre temas chave no que respeita a tradução de literatura infantil. Além disso, a autora comentou por diversas vezes as posições de autores já antes mencionados, como Lawrence Venuti e Zohar Shavit. Sobre esta última, Oittinen sublinhou a atitude negativa perante a adaptação ou manipulação de literatura infantil, assunto acima explicado.⁴⁰ Riitta Oittinen não concordou que a tradução fosse vista como um ato mecanicista, relacionado com as intenções do autor e as questões linguísticas, pois desta maneira a ação do tradutor seria relegada a uma quase invisibilidade. Assim, a autora concentrou-se no tradutor e nos leitores da língua de chegada, deixando de lado a autoridade do autor. Oittinen considerou que não é geral pensar-se nos tradutores como seres humanos que têm as suas próprias «child images». A este respeito disse que os tradutores trazem para a tradução a sua herança cultural, as suas experiências de leituras e, no caso de livros infantis, «their image of

³⁸ Cf. Zohar Shavit, in *Poética da Literatura para Crianças*, Lisboa, 2003, pp.156-157.

³⁹ Cf. *idem*, pp.157-158.

⁴⁰ Cf. Zohar Shavit, *apud* Riitta Oittinen, in *Translating for Children*, New York/London, 2000, p.80.

childhood and their own child image» (Oittinen, 2000:3).⁴¹ Segundo a autora, os livros para o público infantil sempre foram alvo de censura por parte de adultos, tanto na publicação, como na tradução ou quando lidos em voz alta. Por exemplo, quando os pais não querem que os filhos tenham medo, não lhes leem histórias que consideram demasiado assustadoras, o que lhes pode negar a aprendizagem de ter medo.⁴²

Riitta Oittinen também se debruçou sobre a questão da (in)visibilidade e da adaptação ou “domesticação” na literatura infantil. Muito frequentemente, a adaptação é entendida como uma edição abreviada de menor valor, algo negativo, secundário e infiel ao texto de partida. Assim, a mesma é tipicamente definida pela forma como se desvia do texto de partida, tornando-se diferente da tradução que, por suposto, deve ser o mesmo ou equivalente ao original. Oittinen considerou ser necessário reavaliar estas ideias antigas, pois o texto de partida e o de chegada são invariavelmente diferentes, já que a tradução, é manipulada (no sentido positivo, observou Oittinen) pelo seu tradutor. Na opinião da autora, toda a tradução envolve adaptação e o próprio ato de tradução implica sempre mudança e “domesticação”. Ao traduzir estamos sempre a adaptar os textos a determinados propósitos e leitores, sejam crianças ou adultos, deste modo, de acordo com Oittinen, a “domesticação” faz parte da tradução.⁴³

Vários autores reprovam a adaptação. Para Oittinen, isto deve-se ao modo como estes veem a tradução. Se a entenderem como «producing sameness» conseguem distinguir, claramente, tradução de adaptação, como acontece com Shavit. Todavia, se considerarem a tradução como uma reescrita, como é o caso da própria Oittinen, é muito mais difícil diferenciar estas duas práticas. Riitta Oittinen incluiu a adaptação no conceito de tradução, defendendo que se o tradutor deseja ter sucesso precisa de adaptar os seus textos aos seus leitores de chegada. Ao ter um ponto de vista funcionalista da tradução, o tradutor deve ter em consideração as experiências, habilidades e expectativas das crianças da língua de chegada. Se simplesmente pretendermos transmitir tudo do texto de partida esquecemos o propósito e função da tradução. No entanto, se enfatizarmos a importância da legibilidade do texto de chegada, a criança, como leitor, é priorizada como alguém que participa ativamente no ato da leitura. Riitta Oittinen acreditou que ser leal ao autor do texto de partida é ter em consideração as crianças leitoras da língua de chegada. Quando um texto vive na língua de chegada, isto é, «accepted and loved through the translation, the translator of such

⁴¹ Cf. Riitta Oittinen, *in Translating for Children*, New York/London, 2000, pp.3-4.

⁴² Cf. *idem*, pp.52-53.

⁴³ Cf. *idem*, pp.5-6, 73, 75, 77, 83-84.

a text has achieved loyalty to the author of the original» (Oittinen, 2000:84). O tradutor de literatura infantil deve ser visível e, ao ser leal ao leitor do texto de chegada, pode ser igualmente leal ao autor do texto de partida, defendeu Oittinen. A autora declarou não apoiar a opinião de Lawrence Venuti, além deste rejeitar a “domesticação”, ambos os teóricos não concordaram na questão da invisibilidade e visibilidade do tradutor. Enquanto Venuti alegou que o tradutor perde a sua visibilidade quando o leitor lê um texto e não percebe se está a ler uma tradução ou um texto original, Oittinen defendeu que o tradutor ao interpretar, adaptar e reescrever histórias para os futuros leitores é mais visível do que invisível.⁴⁴

Gillian Lathey, estudiosa de tradução de literatura infantil, analisou o impacto da tradução na história da literatura infantil, principalmente, inglesa (apenas Reino Unido e Estados Unidos), percorrendo também a metodologia usada pelos tradutores. Assim, a autora observou que as principais obras clássicas infantis foram divulgadas a partir da tradução, o que engloba os contos de Charles Perrault. O papel da tradução também é importante no que toca aos textos que passam do sistema adulto para o sistema infantil. Os contos traduzidos enriqueceram a leitura infantil desde o período medieval e moldaram a literatura infantil desde o início. Na opinião de Lathey, embora os tradutores não sejam os autores originais dos textos, também são escritores, e a qualidade da tradução, como a de qualquer escrita, pode variar. Algum grau de criatividade estilística e semântica é essencial, segundo a autora, para uma tradução de sucesso de textos para adultos ou crianças. Sobre a adaptação, Lathey referiu que esta costuma ser diferenciada da tradução, por causa da abreviação ou tradução livre do texto de partida.⁴⁵

As estratégias de tradução específicas para literatura infantil também constituíram um aspeto importante na pesquisa histórica de Gillian Lathey. Aspetos específicos relacionados com estas práticas de tradução incluem a censura ou manipulação de textos, de acordo com as normas contemporâneas e as expectativas relativas à infância. Segundo Lathey, os tradutores também procuraram compensar a inevitável falta de experiência de vida das crianças, ou encontrar um equilíbrio entre preencher lacunas no conhecimento das crianças, a necessidade de estimular a curiosidade e aumentar a tolerância ao desconhecido. Idealmente, o tradutor deve basear-se na sua experiência pessoal de infância e na empatia com crianças, refletiu Lathey, tratando-se a tradução de literatura infantil num ato de comunicação entre duas entidades: o adulto e a criança.⁴⁶ Para a autora, o mais exigente e

⁴⁴ Cf. *idem*, pp.5-6, 34, 74-78, 84.

⁴⁵ Cf. Gillian Lathey, in *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*, New York/London, 2010, pp. 2, 6, 8.

⁴⁶ Cf. *idem*, p.7.

inspirador da tradução de literatura para crianças é a potencialidade para uma criatividade que caracteriza a «childness» dos textos infantis.⁴⁷ Neste contexto, Gillian Lathey fez alusão ao pioneiro no estudo académico da tradução para crianças, Göte Klingberg. Este problematizou a adaptação do contexto cultural e favoreceu a preservação, no texto de chegada, de itens específicos (da gastronomia ou da moeda, por exemplo) da cultura do texto de partida.⁴⁸

Como o pequeno leitor ainda não tem a mesma amplitude de compreensão de outras culturas e línguas como o adulto, a “domesticação” é uma estratégia controversa, frequentemente utilizada nas traduções para crianças, deixando de lado uma solução, por vezes tida como insatisfatória, como as notas de tradutor.⁴⁹

Ainda de acordo com Gillian Lathey, embora ainda permaneçam atitudes de censura por parte de alguns editores quanto a temas tabu como a morte ou sexualidade, nos princípios do século XXI, a tradução para crianças já não se pauta, integralmente, por fins apenas pedagógicos, morais, religiosos ou políticos, afastando-se do didatismo de outrora.⁵⁰

Após lermos as opiniões destes autores, ficamos com a ideia de que é importante ter em mente a criança como público de chegada. Sendo esta postura positiva para a experiência de leitura da criança, não deve esquecer-se que também não é menos importante respeitar a verdade do texto de partida, mantendo uma posição ética sem deixar de produzir um texto inteligível e que seja sentido de forma idêntica pelo leitor de partida e pelo de chegada.

A tradução não deve ser encarada como um ato mecanicista ou literal que cria barreiras à compreensão. Por outro lado, a manipulação do texto de chegada, sobretudo no caso de traduções de literatura infantil, pode ir contra a ética quando se acrescentam questões inexistentes no original ou se procedem a cortes radicais, em prol do didatismo e moralismo.

Apesar do que acabamos de referir, a tradução pode ser manipulada num sentido positivo, servindo, mas não enganando, o leitor de chegada. Por isso, transpor aspetos culturais, temas tabu, colmatar lacunas e reproduzir textos cativantes para as crianças é sempre um grande desafio para o tradutor de literatura infantil.

⁴⁷ Cf. Gillian Lathey, *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Clevedon, 2006, p.9.

⁴⁸ Cf. Göte Klingberg, 1986, *apud* Gillian Lathey, *op.cit*, 2010, p.7.

⁴⁹ Cf. Gillian Lathey, *op.cit*, 2006, p.8.

⁵⁰ Cf. Gillian Lathey, *op.cit*, 2010, pp. 196-197, 201.

2.1. As Origens do Conto

Vejamos o que se entende por conto e o que o caracteriza, através de estudos sobre o mesmo.

Para Carlos Reis, o conto é um género narrativo de grande tradição histórica e cultural, um relato quase sempre breve, caracterizado por uma história pouco complexa, com um número reduzido de personagens que decorre num tempo não muito alargado. No conto, as categorias narrativas da ação, personagem e tempo são mais limitadas, devido às propriedades materiais do mesmo, sendo impossível tratar nele figuras muito problemáticas ou inserir intrigas secundárias, pois a economia temporal é uma característica distintiva sua.⁵¹

Júlio Cortázar, escritor argentino especialista do conto, declarou ter a certeza da existência de certas constantes e valores que podem ser aplicados a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. Ele afirmou que a partir dos textos originais ou de traduções, acumula-se uma grande quantidade de contos do passado e do presente, a partir dos quais se pode tentar uma «aproximação apreciadora a esse género de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagónicos aspectos» (Cortázar, 2006: 149), considerando o conto um irmão da poesia. O autor constatou que para se compreender o carácter peculiar do conto, é costume compará-lo com o romance. O romance tem apenas como baliza a exaustão da matéria romanceada. Pelo contrário o conto parte da noção de limite. O romance acumula gradualmente os seus efeitos no leitor, mas um bom conto é «incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases» (*idem*: 152). Este autor sugeriu ainda que seria surpreendente se o leitor, ao analisar a primeira página de um grande conto, encontrasse «elementos gratuitos, meramente decorativos» (*ibidem*). O tempo e o espaço do conto têm de estar condensados, sujeitos a uma alta pressão espiritual e formal.⁵²

Nelly Novaes Coelho, estudiosa de literatura infantil e juvenil, afirmou que, nos contos, algo persiste como incontestável: «a brevidade ou densidade dramática e sedução de linguagem» (Coelho: *online*). Como Júlio Cortázar, Nelly Coelho colocou conto e romance lado a lado, também concluindo que se distinguem, pois o primeiro é construído a partir de uma concentração de elementos e não de expansão, como acontece no segundo.⁵³ A respeito da definição e origem do conto, Coelho também assinalou que:

⁵¹ Cf. Carlos Reis, «Conto» in *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, 2018, pp.66-69.

⁵² Cf. Júlio Cortázar, in *Valise de Cronópio*, São Paulo, 2006, pp.149-152.

⁵³ Cf. Nelly Coelho, «Conto» in *E- Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009, disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/conto/>.

[o] conto foge a qualquer definição absoluta ou tentativa de classificação inquestionável. A intrincada rede de reorganizações, classificações, definições e hipóteses construídas, através dos séculos, por milhares de estudiosos, apenas nos permite detectar algumas linhas de conexão entre as épocas, pontuadas por livros e autores que, de maneira indiscutível, se transformaram em marcos históricos do percurso do conto como género literário. (Coelho: *online*)

Para Maria Teresa Meireles, investigadora do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional), há certas fórmulas de introdução (como por exemplo «Era uma vez...», «Há muito, muito tempo...») e de conclusão («Vitória, vitória, acabou-se a história...») que dispõem, antecipadamente, o leitor ou o ouvinte a acreditar no universo do conto que vai ser recriado após ouvirem essas fórmulas, criando-se simultaneamente uma distância no tempo e no espaço que separa os universos real e ficcional.⁵⁴

Maria Emília Traça, estudiosa dos contos, considerou-os «formas vivas, sementes de criação, alimentos do imaginário» (Traça, 1998:9). Ainda, consoante Traça, o conto pode ser tratado a partir de dois ângulos. Alguns investigadores estudam o conto, centrando-se na forma, temática, história, contexto social, mental, espiritual em que surge, progride, se comunica e transmite; outros observam que por muito vantajosa que esta abordagem possa ser, é superficial porque o conto possui um significado mais profundo, exigindo interpretações a outros níveis.⁵⁵ Vários teóricos dedicaram-se a investigar estes fenómenos, alvo de estudos da antropologia, psicologia, sociologia, literatura e a pedagogia.

Os contos de Charles Perrault e dos compiladores Jacob e Wilhelm Grimm, recolhidos a partir do folclore,⁵⁶ transmitido por via oral, permanecem como as primeiras histórias contadas às crianças e lidas pelas mesmas quando estas se transformam em leitores.⁵⁷ Estas narrativas, primeiramente criadas para entreter adultos, dão respostas às questões que começam a preocupar a criança enquanto esta tenta desvendar o mundo, uma vez que o conto «sabe para onde vai a Lua quando não a vemos, sabe quanto tempo dura a eternidade, sabe porque é que os elefantes têm uma tromba» (Traça, 1998:86).

⁵⁴ Cf. Maria Teresa Meireles, *in Contos e Lendas: Abordagem e Reflexão*, Lisboa, 1998, pp.13-14.

⁵⁵ Cf. Maria Emília Traça, *in O Fio da Memória: do Conto Popular ao Conto para Crianças*, Porto, 1998, p.62.

⁵⁶ A palavra *Folk-Lore*, cujo significado é “sabedoria do povo”, aparece pela primeira vez em 1846. Em 1890, o *Folk-Lore* é definido como a «ciência da comparação e identificação, nas idades modernas, de crenças, costumes e tradições arcaicas» (Dine & Fernandes, 1999:16), em consequência o seu campo tem de ser restringido «à cultura antiga do mundo rural das nações chamadas “históricas” ou “civilizadas”, de raízes indo-europeias» (*ibidem*). Cf. Ernesto Veiga de Oliveira, *apud* Madalena Jorge Dine & Marina Sequeira Fernandes, *in Para uma Leitura dos Contos Tradicionais Portugueses*, Lisboa, 1999, p.16.

⁵⁷ Cf. Maria Emília Traça, *op.cit.*, p.86.

Atualmente podemos perguntar-nos se os contos ainda têm espaço para viver entre nós, tendo em conta que «os serões à lareira foram substituídos por noites de consumo televisivo» (*ibidem*). A criança do século XXI, conforme começa a acontecer na sociedade industrial, deixa a sua casa ou a família para se deslocar até à escola ou para se isolar no quarto enquanto é alimentado por algum tipo de comunicação de massa.⁵⁸ Maria Emília Traça, porém, considerou que «[o]s contos, sobretudo os de fadas, estão na moda, um pouco por todo o lado, havendo sinais inequívocos da sua vitalidade» (*idem*:23).

Relativamente à classificação do conto e após a consideração de diferentes classificações de estudiosos nacionais e internacionais, salientamos as seguintes.

A proposta do filólogo e folclorista russo Vladimir Propp, que na obra *Morfologia do Conto* (*Morfologija Skazky* de 1928) analisou um *corpus* de cem contos maravilhosos, da antologia russa do historiador e igualmente folclorista Aleksandr Afanássiev. Propp qualificou como conto maravilhoso qualquer desenrolar de ação a partir de um mal ou falta. A sucessão de funções intermediárias conduz ao casamento ou a outras funções usadas como desfecho.⁵⁹ O filólogo entendeu por função «a ação de um personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intigra» (Propp, 1983: 60). Este autor concluiu que os elementos permanentes do conto são as funções dos participantes do mesmo, considerando que o número destas é limitado, a sua sucessão é sempre idêntica e que os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo quanto à estrutura, embora os contos criados artificialmente não estejam sujeitos a estas leis.⁶⁰

A escritora Nádía Battella Gotlib explicou que, ao estudar os contos russos, Propp⁶¹ encontrou cerca de cento e cinquenta elementos que constituem o conto e trinta e uma funções constantes, bem como sete personagens: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e o seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói. É plausível que um conto não exponha todas as funções, todavia é impossível que a ordem das funções presentes no texto seja alterada. Para exemplificar estas premissas, observe-se *Le Petit Chaperon Rouge*, onde há a função do engano da vítima (por parte do lobo), a salvação do herói (pelo caçador) e a punição do antagonista (morte do lobo), entre outras.⁶² Quanto à proposta de

⁵⁸ Cf. *idem*, p.48.

⁵⁹ Cf. Vladimir Propp, in *Morfologia do Conto*, Lisboa, 1983, p.144.

⁶⁰ Cf. *idem*, pp.60-62.

⁶¹ Nas palavras de Maria Teresa Meireles, Propp «defendeu e justificou um outro tipo de repetição que resulta de os contos maravilhosos englobarem apenas trinta e uma funções, espécie de esqueleto/estrutura passível de (re)combinações várias» (Meireles, 1998:14). Na opinião do escritor Italo Calvino, Propp distingue-se da escola de estudos folclorísticos finlandesa-americana, que se autodenominou “histórico-geográfica”, pois não classificou os contos em tipos para depois apontar nestes motivos frequentes. Cf. Italo Calvino, in *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa, 1999, pp.97-98.

⁶² Cf. Nádía Gotlib, in *Teoria do Conto*, São Paulo, 1985, pp.21-22.

classificação de Propp, Madalena Jorge Dine e Marina Sequeira Fernandes qualificaram como «[e]xtremamente geral (...) a classificação de Propp – contos míticos, contos sobre animais, contos de costumes» (Dine & Fernandes, 1999:26).

Glória Bastos, escritora e investigadora na área da literatura infantil, referiu o valor do conto tradicional como elemento cultural, o seu papel na construção da personalidade da criança, a ligação entre o conto e o indivíduo, tal como o “poder” dos contos, em particular quanto ao desenvolvimento da imaginação. Esta autora também salientou que conto foi sujeito a algumas propostas de classificação.⁶³ A respeito disto, as escritoras Madalena Jorge Dine e Marina Sequeira Fernandes disseram que:

Classificar os contos e dividi-los em diferentes tipos revela-se, ainda hoje, uma «tarefa difícil» (como diria Propp), ou mesmo impossível, quando se trata de os considerar na sua multiplicidade universal. Existe contudo uma característica comum a todas as diferentes tipologias: a separação entre os contos maravilhosos e os outros. (Dine & Fernandes, 1999:25)

Segundo a escritora de poemas e de contos Noemí Paz, no seu livro *El Cuento de Hadas: Mitos y Ritos de Iniciación* (1986)⁶⁴, o folclorista finlandês Antti Amatus Aarne, em 1910, classificou de forma pioneira os tipos de contos, recorrendo a contos dinamarqueses, finlandeses e dos Irmãos Grimm. Em 1928, o seu levantamento é aumentado pelo folclorista americano Stith Thompson de tal forma que o Índice de Tipos foi cunhado com a designação de “Aarne-Thompson”.⁶⁵ Marie-Sophie Bercegeay, investigadora de Perrault, ao falar sobre a classificação de contos de Aarne apontou para que em 1910 « [i]l en recense cinq cent cinquante dans *Verzeichniz des Märchentypen*. Les contes sont divisés en trois catégories: contes d’animaux, ordinaires ou facétieux » (Bercegeay, 2015:19). A 1961 o catálogo é novamente atualizado por Thompson, como a investigadora do conto, Catherine Velay-Vallantin, deu conta: « *The Types of the Folktale*, le célèbre “Aarne-Thompson”, augmenté chaque année de nouvelles versions, et réédité, sous une forme considérablement élargie, en 1961 » (Velay-Vallantin, 1992: 13). Sobre as constantes atualizações de Thompson, Bercegeay observou que o catálogo é « élargi en 1961 et 1973, où deux mille trois cent quarante types de contes sont alors répertoriés » (Bercegeay, 2015:19). A classificação da

⁶³ Cf. Glória Bastos, in *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, 1999, p.68.

⁶⁴ Embora a obra original seja *El Cuento de Hadas: Mitos y Ritos de Iniciación*, a versão consultada para o presente trabalho é a tradução de 1994, *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*.

⁶⁵ Cf. Noemí Paz, in *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*, São Paulo, 1994, p.51.

Escola Finlandesa de Aarne e Thompson tem como critério os temas ou os motivos, embora só considere os contos onde estão presentes elementos mágicos.⁶⁶

Também estudiosos portugueses delinearam tipologias, como o poeta e político Teófilo Braga que estudou e classificou os contos tradicionais. Este começa por refletir sobre as várias designações que estas «narrativas novelescas» podem ter na linguagem popular: «Histórias, Casos, Contos, Exemplos, Lendas, Patranhas, Ditos, Fábulas» (Braga, 1998:27), embora possam ser sintetizadas em expressões como «Contos da Carochinha» (*ibidem*) ou, em francês, « *Contes de la mère Oie* » (*ibidem*). Para Teófilo Braga, mesmo que o povo misture estas denominações «existem entre elas diferenças conforme a narrativa é maravilhosa, anedótica ou moral» (*ibidem*), portanto em todos os povos europeus salientam-se estas três categorias⁶⁷:

(...) na Alemanha o Märchen, a que correspondem o *Conto*, *Cuento*, *Conti* ou *Racconti* das nações românticas, e os *Tales* da Inglaterra; depois o *Sagen*, ou a nossa *Lenda*, *História*, *Storie*, e com intuito moral o *Exemplo*, *Exempi*, *Conseja*; por último o *Schwank*, a que correspondem as nossas *Facécias*, *Patranhas*, *Ditos*, *Chistes* e *Contrafavole*. (Braga, 1998:27)

O catedrático e deputado Zófimo Consiglieri Pedroso, constatou, segundo Maria Teresa Meireles, na sua obra *Contos Populares Portugueses* (1910) que o povo, além da designação “histórias da carochinha”, utilizada para denominar a totalidade dos contos, identifica a seguinte divisão «contos de fadas, histórias morais, fábulas e anedotas».⁶⁸ Madalena Jorge Dine e Marina Sequeira Fernandes apresentam em *Para uma Leitura dos Contos Tradicionais Portugueses* (1999) uma abordagem global reconhecendo quatro tipos de contos: facécia, conto de exemplo, conto de animal e conto maravilhoso, à semelhança dos restantes estudiosos portugueses referidos que distribuem os contos nos seus tipos mais gerais.⁶⁹

Para melhor entender o conto é conveniente saber da sua forte ligação com a oralidade, o que isso acarretou ao longo dos tempos e entre quem era partilhado. O conto pode, também, ser considerado como pertence da literatura popular, do folclore, da literatura oral, da literatura tradicional de transmissão oral ou da literatura tradicional de expressão e

⁶⁶ Cf. Madalena Jorge Dine & Marina Sequeira Fernandes, in *Para uma Leitura dos Contos Tradicionais Portugueses*, Lisboa, 1999, p.26.

⁶⁷ Cf. Teófilo Braga, in *Contos Tradicionais do Povo Português*, Lisboa, 1998, p. 27.

⁶⁸ Cf. Consiglieri Pedroso, 1992, p. 38, *apud* Maria Teresa Meireles, *op.cit.*, p.15.

⁶⁹ Cf. Madalena Jorge Dine & Marina Sequeira Fernandes, *op.cit.*, p.27.

transmissão oral. No entanto, algumas destas designações demonstram-se ambíguas, como teremos oportunidade de demonstrar.

Assim, formas narrativas como os contos, as lendas, as fábulas e, também, formas líricas como as canções populares, as rimas e os provérbios inserem-se, de acordo com Glória Bastos, na “literatura tradicional de transmissão oral”. Neste conceito, Bastos aglomerou estas produções de origem indeterminada e de reprodução coletiva através da oralidade. São variadas as denominações empregues para designar estas manifestações, tal como literatura popular⁷⁰, folclore, literatura oral e literatura tradicional, todas elas, porém, podem tornar-se ambíguas. Deste modo, a autora preferiu a designação “literatura tradicional de transmissão oral” por se relacionar com os elementos mais ancestrais da nossa cultura e se tratar de uma literatura «sem suporte material de fixação».⁷¹

Bruno Bettelheim declarou que, na maioria das culturas, o mito e os contos populares ou de fadas⁷² não são distinguidos com nitidez, como é o caso das línguas nórdicas, que utilizam a palavra “saga” para denominar ambas as formas⁷³ pertencentes ao que este considerou a literatura oral das sociedades sem escrita.⁷⁴

Madalena Jorge Dine e Marina Sequeira Fernandes afirmaram que a literatura em que se inscrevem os contos tradicionais ou populares é frequentemente denominada como literatura oral, ainda que considerem que esta designação possa ser incompleta e semanticamente incorreta, visto que os adjetivos “literário” e “oral” são contrários. As mesmas declararam que os próprios autores que optam por esta denominação reconhecem que o sistema semiótico da literatura escrita e o da literatura oral são distintos. Por esta razão e por a mesma se encontrar integrada numa cultura primariamente oral, e devido ao seu processo de transmissão, elegeram para esta realidade a designação “literatura tradicional de

⁷⁰ Para Vítor Aguiar e Silva «A designação de "literatura popular" pode apresentar, todavia, uma conotação marcadamente pejorativa, considerando-se a "literatura popular" como aquela literatura destinada a ser consumida pelos estratos culturalmente inferiores de uma comunidade e por isso mesmo destituída dos valores semânticos e formais que enriquecem e ilustram a "grande literatura"» (Aguiar e Silva, 2007: 118).

⁷¹ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.58-59.

⁷² O escritor e estudioso de literatura infantojuvenil António Garcia Barreto, sugeriu uma definição de contos de fadas: «narrativas de acontecimentos impossíveis de acontecer na vida real e que se reportam a um tempo passado» (Barreto, 2002:143). Nestes contos existe sempre algo de mágico e de maravilhoso, onde surgem, com naturalidade, seres como fadas, gigantes, anões, bruxas e papões (ogres). Nestes contos os heróis e heroínas são, normalmente, seres humanos como nós e o sobrenatural não os caracteriza. No século XVII apareceu em França a expressão “contos de fadas” para designar este tipo de narrativas. Cf. António Garcia Barreto, «Contos de Fadas» in *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, Porto, 2002, p.143.

⁷³ Noemí Paz parece partilhar do mesmo parecer que Bettelheim ao evidenciar que é difícil achar uma definição categórica que diferencie o «mito do conto maravilhoso e este último do conto de fadas» (Paz, 1994:53-54).

⁷⁴ Cf. Bruno Bettelheim, in *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, 2018, p.41.

expressão e transmissão oral”. Esta caracteriza-se pela sua oralidade e pela forma como é preservada: pela memória, ao passo que a literatura consagrada⁷⁵ é conservada pelo livro.⁷⁶

Bettelheim entendeu que o mito e o conto de fadas só alcançam uma forma definida quando passam ao plano escrito e já não sofrem uma mutação contínua, sendo histórias que foram alteradas devido ao que o contador calculava ser «de mais interesse para os seus ouvintes, pelas suas preocupações de momento ou pelos problemas especiais da sua época» (Bettelheim, 2018:41). Como disse Maria Teresa Meireles «[f]oram certamente necessários muitos recontos orais para se chegar a um conto escrito» (Meireles, 1998:13). Através do ofício de contar histórias, a literatura oral é eternizada, passando de pessoa em pessoa e de cultura em cultura. Primeiramente, esta literatura primitiva é utilitária, usando a palavra como instrumento mágico em rituais, ao passo que o valor estético é adicionado posteriormente, como alegou Cecília Meireles, poetisa brasileira, autora de obras de literatura infantil.⁷⁷

Retomando as palavras de Glória Bastos, a tradição oral levou, por muitos anos, à partilha, nas comunidades, de um conjunto imprescindível de conhecimentos e crenças, de índole religiosa, social e educacional. Quando as crianças ouviam essa partilha tomavam conhecimento do que acreditar, como agir e que papéis exercer no grupo. Desta forma, a literatura oral cumpria um papel socializador, difundindo, pedagogicamente, um saber. A nível linguístico, esta função também se verificava, pois, os jogos de palavras e rimas iniciavam o uso lúdico da língua. Por estas razões esta literatura passou a ser considerada como adequada às crianças. Algumas formas da literatura tradicional, quando nasceram, dirigiam-se ao adulto, ou não visavam um destinatário específico, contudo hoje estão englobadas no universo da literatura para crianças.⁷⁸

Bettelheim assegurou que durante a maior parte da história do homem, a vida intelectual da criança dependia de histórias míticas ou religiosas e de contos de fadas. Esta literatura tradicional nutria a imaginação da criança e impulsionavam a sua fantasia, já que estas histórias respondiam às suas perguntas essenciais e eram o principal agente da sua socialização. Assim, os mitos e lendas religiosas forneciam o material com o qual as crianças

⁷⁵ Glória Bastos afirmou que a literatura oral tradicional aparece muitas vezes em confronto com a literatura consagrada ou canónica. O que distingue estes dois domínios não está ao nível do valor literário ou estético, mas a oposição escrita/oralidade diferencia-as. A esfera do emissor/recetor é outro aspeto que é necessário ter em conta neste confronto. Se na emissão da literatura canónica existe um autor que domina o processo de produção, no caso da literatura oral tradicional teremos de ponderar todos os discursos anónimos, passados através da fala ao longo das gerações e os autores coletivos. Quanto à receção, na primeira o leitor não está presente durante a produção; na segunda, de maneira oposta, a produção e receção situam-se no mesmo espaço e tempo. Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, p.60.

⁷⁶ Cf. Madalena Jorge Dine & Marina Sequeira Fernandes, *op.cit.*, pp.11-12.

⁷⁷ Cf. Cecília Meireles, in *Problemas da Literatura Infantil*, Rio de Janeiro, 1984, p.47.

⁷⁸ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.61-62.

formavam os seus conceitos acerca da origem e a finalidade do mundo e sobre os ideais sociais que poderiam imitar.⁷⁹ Sobre o gosto de contar ser idêntico ao de escrever, leia-se Cecília Meireles:

[o]s primeiros narradores são os antepassados anônimos de todos os escritores. O gosto de ouvir é como o gosto de ler. Assim, as bibliotecas, antes de serem infinitas estantes, com as vozes presas dentro dos livros, foram vivas e humanas, rumorosas, com gestos, canções, danças entremeadas às narrativas. (Meireles,1984:49)

Os contadores de histórias, que eram geralmente narradores anônimos, com a «disciplina da sua memória e da sua palavra» (Meireles, 1984: 48) evitaram o esquecimento de «uma boa parte da educação da humanidade» (*ibidem*), e o Ocidente seguiu este exemplo, mas por escrito. Os Irmãos Grimm, a escritora francesa Madame D’Aulnoy e Charles Perrault, bem como outros, recolheram narrativas, na sua forma oral, para que se conservassem escritas, quando o último narrador desaparecesse.⁸⁰ De acordo com Aguiar e Silva, a literatura infantil oral é uma típica «arte da memória», transmitida como «um acervo de experiência humana e de sabedoria intemporais, como expressão da “memória” dum povo e duma cultura» (Silva, 1981:11), os seus textos habitam na memória dos emissores e na das crianças.⁸¹ Noemí Paz salientou que os contos subsistem por milénios «protegidos pela tradição oral, antes de serem compilados pelos estudiosos» (Paz, 1994:53-54), reunidos e organizados em contextos históricos específicos e equivalem a «um fundo arquetípico comum a toda a humanidade» (*ibidem*).⁸²

As origens propriamente ditas dos contos mereceram a atenção de muitos estudiosos, assim como a sua relação com o inconsciente coletivo, o mito e o rito, conforme veremos de seguida.

Isabel Alves Costa, nome de referência da cultura da cidade do Porto, e a escritora Filipa Baganha disseram que, ao se falar sobre a origem dos contos, é ignorado em que época estes foram idealizados, «[a] sua origem perde-se, confunde-se com todas as grandes descobertas dos primeiros tempos da Humanidade» (Costa & Baganha,1991:22). Como recordou Italo Calvino, a expressão «[e]ra uma vez...» serve de mote para os contos de fadas, «mas a quantos séculos remonta esta “vez”?» (Calvino, 1999: 141). Estes contos remontam

⁷⁹ Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.39.

⁸⁰ Cf. Cecília Meireles, *op.cit.*, p.48.

⁸¹ Cf. prefácio de Vítor Aguiar e Silva, in Domingos Guimarães de Sá, *A Literatura Infantil em Portugal: Acheegas para a sua História*, Braga, 1981, p.11.

⁸² Cf. Noemí Paz, *op.cit.*, pp.53-54.

a um tempo anterior a Perrault ou aos Grimm. Para os estudiosos de etnologia é seguro dizer que datam da pré-história, além disso, os contos de fadas, depois de serem despidos de todos os componentes posteriores, «são o principal e quase o único documento que nos resta dessas remotíssimas eras» (*idibem*).⁸³ A psicanalista Marie-Louise Von Franz, continuadora e discípula do trabalho do suíço Carl Gustav Jung, considerou que os contos de fadas exprimem os processos psíquicos do inconsciente coletivo e que os arquétipos estão representados neles.⁸⁴ Portanto, e como relatou Bettelheim, os psicanalistas junguianos deram ênfase a que as personagens e acontecimentos destas narrativas revelem os arquétipos psicológicos e lembrem, de forma simbólica, a necessidade humana de evoluir para um situação superior de integração da personalidade. Por sua vez, os psicanalistas freudianos consideram que tipo de material inconsciente se baseia em mitos e contos de fadas, relacionando-se com os sonhos e devaneios.⁸⁵

Noemí Paz considerou que o conto maravilhoso foi convertido numa variedade específica: o conto de fadas.⁸⁶ As origens dos contos de fadas foram investigadas por muitos estudiosos do folclore e da etnografia, no entanto é um assunto que continua por desvendar de forma absoluta. Esta autora foi de encontro à tese defendida por Propp e Wilhelm Grimm quando afirmou que os contos de fadas são «mitos desintegrados» (Paz, 1994:53), e que estes apenas podem ser interpretados se esta origem for tida em consideração. Acrescentou que ambas as narrativas se referenciam ao rito de iniciação⁸⁷ e que são equivalentes na sua estrutura e significado. No final da Idade Média, o conto popular⁸⁸ passou a ser literário sob diferentes formas, tais como o relato mitológico, a saga, o apólogo, o exemplo, a balada, a

⁸³ Cf. Italo Calvino, *op.cit.*, p. 141.

⁸⁴ Cf. Marie-Louise Von Franz, 1980, pp.9-33, *apud* Isabel Alves Costa & Filipa Baganha, in *Lutar para dar um Sentido à Vida: Os Contos de Fadas na Educação de Infância*, Porto, 1991, pp.19-20.

⁸⁵ Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.57.

⁸⁶ Para Nelly Novaes Coelho, as formas mais importantes das narrativas populares maravilhosas são o conto de fadas e o conto maravilhoso. A autora declarou que estes contos se distinguem um do outro, com naturezas, fontes e problemáticas diferentes, ainda que as desigualdades existentes entre os dois tenham sido esquecidas ou mescladas sob ambos os “rótulos” ou “classificações”. As imensas narrativas que compõem o acervo da literatura infantil clássica (como *O Pequeno Polegar*, etc.) têm sido rotuladas, sem nenhuma distinção, de conto de fadas e de conto maravilhoso. Segundo a autora, as narrativas populares (fábulas, apólogos, parábolas, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jocosos, romances, contos maravilhosos e contos de fadas) originaram as literaturas modernas. Coelho também refletiu no facto de todas estas formas de narrar terem nascido entre os povos dos tempos antigos e que, por sua vez, estas ao serem transformadas, propagaram-se pelo mundo e «permanecem até hoje como uma rede, cobrindo todas as regiões do globo» (Coelho, 1991:11), e mesmo que tenham raízes comuns, exibem em cada povo um carácter diferente. Cf. Nelly Coelho, in *O Conto de Fadas*, São Paulo, 1991, pp.9-12.

⁸⁷ Paz alegou que todos os folcloristas concordam que o que é chamado, após o século XIX, de literatura infantil não nasceu com esse objetivo. Os ritos de iniciação transferiram o seu significado para o conto maravilhoso, mais tarde intitulado como conto de fadas. Cf. Noemí Paz, *op.cit.*, p.53.

⁸⁸ De acordo com o *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, o conto popular pertence à literatura oral e « [c]omme les comptines et les proverbes, les devinettes et les chansons, il bénéficie de cette “transmission de bouche à oreille” qui caractérise, selon Pierre Saintyves, le “savoir du peuple” ». Cada conto é « un tissu de mots, de silences, de regards, de mimiques et de gestes dont l’existence même lubrifie la parole, au dire des conteurs africains ». Cf. «Qu’est-ce qu’un conte populaire? » in *Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires*, Paris, 1997, p.145.

lenda, a fábula, o romance e o conto maravilhoso. Neste último, Paz disse que podemos descobrir os princípios basilares do pensamento mítico: a lei de identidade, a lei da metamorfose e o princípio de analogia, ao passo que o conto de fadas se vale de uma polivalência simbólica.⁸⁹

Retomando a ligação dos contos com os ritos de iniciação, Bettelheim referiu que vários pensadores sugeriram que os mitos e os contos de fadas expressam simbolicamente os ritos de iniciação e outros ritos de passagem. O psicólogo indicou que o conto de fadas e o mito apresentam semelhanças (em ambos surgem as mesmas personagens, acontecimentos modelo e milagrosos), mas encerram diferenças intrínsecas. O mito é uma história única, não podia ocorrer noutra ambiente e nem a um simples mortal.⁹⁰

Por outro lado, apesar das situações dos contos de fadas serem insólitas e improváveis, são sempre apresentadas como vulgares, como algo que podia acontecer a qualquer pessoa. O final destas narrativas distingue-as de forma mais significativa: no mito, por norma, é trágico, ao passo que no conto de fadas é sempre feliz. Este segundo é otimista, embora tenha alguns momentos assustadores, ao passo que o mito é pessimista.⁹¹ Bettelheim assinalou sobre os contos e os mitos: «[a]lguns contos de fadas ou populares evoluíram a partir de mitos; outros foram neles incorporados» (Bettelheim, 2018:41). A mensagem que os contos de fadas transmitem à criança é a de que a luta contra as dificuldades na vida é algo à qual não conseguimos escapar, faz parte da nossa existência, e se com coragem e determinação encararmos as complicações, acabamos por dominar todos os obstáculos e sair vitoriosos, sendo esta.⁹²

Gianni Rodari, jornalista e escritor italiano, tendo em conta o estudo de Propp, disse que na estrutura do conto reproduz-se a do rito. Esta afirmação levou Propp, e não só, a deduzir que a vida do conto popular, como tal, principiou a partir da decadência do antigo ritual, deixando de si somente o conto. Os narradores, durante milénios, têm traído a memória do rito e servido as imposições autónomas do conto, que de boca em boca, se metamorfoseou e reuniu variantes, acompanhou as migrações dos povos indo-europeus e absorveu os efeitos das modificações históricas e sociais.⁹³ Em suma, os contos populares:

(...) terão nascido *por decadência* do mundo sagrado para o mundo laico: tal como *por decadência* chegaram depois ao mundo infantil, reduzidos a brinquedos, objectos que em eras anteriores foram

⁸⁹ Cf. Noemí Paz, *op.cit.*, pp.41-53.

⁹⁰ Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, pp.55-58.

⁹¹ Cf. *idem*, p.58.

⁹² Cf. *idem*, p.16.

⁹³ Cf. Gianni Rodari, in *Gramática da Fantasia: Introdução à Arte de Contar Histórias*, Lisboa, 1997, pp. 92-93.

objectos rituais e culturais. Por exemplo, as bonecas, o pão... Mas na origem do teatro não está também um mesmo processo de passagem do sagrado ao profano? (Rodari, 1997:93)

Neste sentido, Noemí Paz explicou o que concluímos, que os contos de fadas derivam de histórias que percorreram oralmente os séculos, pertencem a sociedades pré-literárias e entrecruzam-se com os mitos. Com as primeiras comunidades agrícolas, os ritos de iniciação deixaram de ser usados, todavia os seus segredos continuam a pairar, e através de narrações anónimas iniciaram a sua viagem oral, metamorfoseando-se até obterem o formato atual.⁹⁴ Segundo Paz, foi na civilização sumérica, a mãe da cultura babilónica e assíria, que encontraram, em ideogramas e alfabetos, a primeira forma do conto maravilhoso.⁹⁵

Perante o nosso estudo interessa saber quais as fontes em que os grandes contistas se inspiraram, ou por quais se influenciaram, para escrever os seus contos (agora) infantis, importando também o modo como sua produção se iniciou, em que países e períodos históricos.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, as pesquisas sobre as fontes geradoras das narrativas maravilhosas conduziram à descoberta de muitas pistas resistentes a uma ordenação coerente e definitiva. Se as perseguíssemos, numa viagem através dos textos, muitos deles mais antigos que Cristo, passaríamos pela Índia, Egito, Palestina do Velho Testamento, Grécia clássica e o Império Romano, o grande divulgador, no Ocidente, das histórias maravilhosas oriundas do Oriente. Na Idade-Média, esta realidade pagã foi absorvida pelo espiritualismo cristão e, já transmutada, chegou ao Renascimento. Na transição da Era Clássica para a Romântica assistiu-se à inclusão da antiga literatura maravilhosa, destinada a um público adulto, na tradição oral popular e esta transformou-se em literatura para crianças. Coelho considerou que foi aqui que se perdeu o significado primitivo dos contos de fadas, estreitamente ligado ao mito.⁹⁶

No século XIX, iniciou-se o estudo científico da literatura folclórica e popular de cada nação e várias questões, por filólogos, antropólogos, etnólogos, psicólogos e sociólogos, foram levantadas numa tentativa de detetar as fontes ou os textos-matrizes dessa literatura. Os investigadores encontraram os vestígios mais remotos, desta literatura, nos séculos anteriores a Cristo, provindo estes de fontes orientais e célticas que, desde a Idade Média, foram assimiladas por textos de fontes europeias. Devido à mistura de fontes que se fundiam nas narrativas reunidas e, apesar de todas as pesquisas feitas, mostrou-se impossível

⁹⁴ Cf. Noemí Paz, *op.cit.*, pp.17-18.

⁹⁵ Cf. *idem*, p.41.

⁹⁶ Cf. Nelly Coelho, *in O Conto de Fadas*, São Paulo, 1991, pp.14-15.

assegurar quais os textos-matrizes “puros”. Ainda assim, Nelly Coelho verifica que, sem dúvida, a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa, integrada no folclore ocidental, é a oriental. O livro *Calila e Dimna*, escrito em sânscrito, é a coletânea mais importante, surgiu na Índia, no século VI e as suas narrativas são, maioritariamente, fábulas, apólogos, contos exemplares e precursores dos contos de fadas. Nos finais do século XIX, em escavações realizadas na Itália, encontraram manuscritos egípcios, com cerca de três mil e duzentos anos, com textos semelhantes a alguns registados em coletâneas indianas. A coletânea *Sendebâr* ou *O Livro dos Enganos das Mulheres*, originário da Índia, é outra fonte oriental que está presente na génese das narrativas maravilhosas ocidentais. O seu texto original, em sânscrito, perdeu-se, porém, a sua matéria perdurou ao ser transmitida, nos séculos IX e XIII em várias línguas. Por fim, o texto original da coletânea *As Mil e Uma Noites*, o conjunto de contos maravilhosos mais afamado que circula pelo Ocidente, deve ter-se finalizado em meados do final do século XV. No entanto, só nos inícios do século XVIII, a partir da sua tradução para francês, é que este conjunto de contos ficou conhecido pela Europa. As narrativas desta coletânea abordavam um Oriente fabuloso e exótico, mostrando uma civilização e cultura diferente da cristã. Em *As Mil e Uma Noites* misturam-se textos oriundos de todas as regiões do Oriente.⁹⁷

Quantos às fontes célticas, Paz constatou que os celtas⁹⁸ tiveram cota parte no processo de formação e transfiguração da cultura ocidental. Nos meados do século VII, nas Ilhas Britânicas, surgiu o poema anglo-saxão *Beowulf*, sendo tomado como um dos textos épicos essenciais da Europa anglo-saxã e nórdica. Embora os traços maravilhosos presentes no argumento do poema, a matéria-prima do poema é histórica. No século IX, aparecem outros textos-fontes da narrativa maravilhosa, os *Mabinogion*, quatro poemas narrativos em gaulês. Nestas narrativas, as aventuras do rei Artur e dos seus cavaleiros, metamorfoseadas pela imaginação celta (nutrida de feiticeiros, fadas, florestas encantadas, etc.), passaram da História para a lenda, sendo também onde se deu o nascimento das fadas. Foi no poema, deste conjunto, *O Sonho de Rhonabry* que as fadas foram mencionadas pela primeira vez. Desta coletânea surgiram os *lais*⁹⁹ bretões, que desenvolveram e transformaram os motivos originais, dando origem às novelas de cavalaria arturiana. No século XII, Marie de France,

⁹⁷ Cf. *idem*, pp.16-25.

⁹⁸ Os celtas, historicamente, constituídos como povo na região sudoeste da Alemanha, de onde foram impelidos para a Gália, Península Ibérica, Ilhas Britânicas, Vale do Pó, etc. Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, p.37.

⁹⁹ O lai é considerado, pela redatora do *E- Dicionário de Termos Literários* Ana Isabel Calado, como um poema lírico ou narrativo curto, influenciado por temas do ciclo bretão-arturiano, com o propósito de ser cantado com acompanhamento musical. A partir do séc. XII, os lais narrativos abandonam a sua forma musicada, sendo os *Lais de Marie de France* o exemplo mais conhecido deste lai. O lai narrativo não deve ser confundido com a fábula. Cf. Ana Isabel Calado, «Lai» in *E- Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009, disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/lai/>.

a primeira poetisa francesa, traduz os primitivos *lais* bretões para o francês e, assim, nasceram as narrativas maravilhosas conhecidas como os *Lais de Marie de France*¹⁰⁰. Hoje são dados como as células líricas das novelas arturianas e de vários contos de fadas, e também foram importantes por auxiliarem a fusão do antigo paganismo com as ideias cristãs.¹⁰¹ No século seguinte, XIII, os romances bretões ficaram conhecidos por toda a Europa, inseridos em estruturas novelescas que resultaram nas novelas do ciclo arturiano.¹⁰²

Com o final da Idade Média, principiaram-se a circular novas coletâneas que asseguravam a absorção e transformação dos romances bretões e das narrativas orientais. Estes novos textos representaram as fontes europeias e tornaram-se moda a partir do Renascimento (século XVI). Esses textos não eram obras populares nem de fonte anónima, pois embora tivessem origem popular, eram recriados eruditamente. De acordo com Nelly Novaes Coelho, há que salientar duas fontes europeias: Gianfrancesco Straparola da Caravaggio e Giambattista Basile¹⁰³. A coletânea *Le Piacevoli Notti*, de Straparola, com grande divulgação na Península Ibérica, foi publicada em duas fases (1550 e 1554), foi fruto da recolha de numerosas narrativas oralmente transmitidas na Itália e continha contos como *O Príncipe Porco e as Três Irmãs*. Por sua vez, Basile, já no século XVII, publicou a coletânea *Pentamerone* (1634). Nesta obra, destacam-se os contos de fadas ou de encantamento pertencentes à tradição popular napolitana, porém, em essência, revelam-se como sendo versões de narrativas maravilhosas de fundo comum (indo-germânico ou saxónico), influenciadas pelas novelas de cavalaria. As suas narrativas foram amplamente traduzidas e percorreram o mundo, e algumas delas, como asseguraram diversos estudiosos, foram uma fonte para Perrault, como por exemplo, este inspirou-se em *Cogluso* para *Le Chat Botté* e em *Sole, Luna e Talia* para *La Belle au Bois Dormant*. Segundo Coelho, todo este fantástico foi desprovido do seu verdadeiro significado e metamorfoseado nos contos maravilhosos infantis. Esta transformação, na opinião de Coelho, sucedeu no século XVII com Perrault.¹⁰⁴ Como veremos, é nos tempos do Rei Sol, na corte de Versalhes, no expirar

¹⁰⁰ Coelho destacou os seguintes *Lais de Marie de France*: *Lai d'Yonec* (tema retomado por Madame D'Aulnoy, no século XVII, no conto de fadas *O Pássaro Azul*); *Lai de Bisclavaret* (narrativa relacionada com a metamorfose do homem em animal, neste caso em lobo, um dos motivos mais usuais nos contos de fadas e maravilhosos); *Lai de Lanval*; *Lai de Iweneç* (com o mesmo motivo do conto *O Pássaro Azul*); *Lai de Fresno* (o *lai* no qual Perrault, no século XVII, se inspirou para criar o conto *Griselidis*), entre outros. Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, pp.50-53.

¹⁰¹ Cf. *idem*, pp.31-49.

¹⁰² Cf. *idem*, p.56.

¹⁰³ Calvino reforçou que as edições de contos populares italianos, em relação aos outros, foram os primeiros a nascer. Cf. Italo Calvino, *op.cit.*, p.15.

¹⁰⁴ Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, pp.60-65.

do *Grand Siècle* que Perrault inventou um género: o conto de fadas, recriando, por escrito, um semelhante do tom popular que até então se transmitia oralmente.¹⁰⁵

No século XIX, reapareceu o interesse dos adultos pelas narrativas maravilhosas. A tradição oral da literatura popular revelou ser uma fonte rica, e como tal todas as nações europeias, nórdicas e eslavas começaram a recolher da memória do povo textos como as narrativas maravilhosas, contos exemplares e lendas. Na Alemanha, surgiram Jacob e Wilhelm Grimm que recolheram da memória popular as antigas narrativas maravilhosas e as lendas germânicas e assim, surgiu a publicação, em volumes, da coletânea *Kinder und Hausmärchen* (1812-1822). Nelly Coelho concluiu que embora os contos de Perrault e os dos Grimm sejam separados por mais de um século é evidente (a partir da semelhança de motivos, episódios e personagens) o fundo comum das fontes orientais, célticas e europeias. Cerca de vinte anos depois da recolha dos Grimm, o poeta e escritor dinamarquês Hans Christian Andersen publicou, com o título geral *Eventyr*, entre 1835 e 1872, quase duas centenas de contos infantis, alguns deles extraídos da literatura popular nórdica e outros criações do próprio autor. Coelho deu conta que apenas cinquenta contos, dos cento e sessenta e oito que o escritor publicou (ou cento e cinquenta e seis, de acordo com outros registos) chegaram até ao público, através de traduções para outras línguas.¹⁰⁶

2.2. Charles Perrault e o Conto de Fadas

2.2.1. O Advogado, Académico e Escritor

O escritor francês e autor de contos Charles Perrault (1628-1703) nasceu e morreu na cidade de Paris. Perrault estudou no colégio de Beauvais (Paris), onde foi um dos melhores alunos. Interessado pela literatura e oriundo de uma família da alta burguesia da magistratura, Perrault formou-se em Direito e registou-se como advogado em 1651, tendo ocupado vários cargos administrativos e de Estado. De 1654 a 1664 trabalhou na Repartição Geral das Finanças, dirigida por um dos seus irmãos, o principal funcionário de Jean-Baptiste Colbert, o onnipotente ministro de Luís XIV e o protetor da família Perrault. Em 1663 foi nomeado secretário da *Petite Académie* (a futura *Académie des Inscriptions et Belleslettres*) onde trabalhou em prol do rei, e em 1671 tornou-se membro da Academia Francesa, onde participou ativamente e contribuiu para a modernização desta instituição. Mais tarde, casou-se com a jovem Marie Guichon com quem teve cinco filhos. Com a morte de Colbert (1683),

¹⁰⁵ Cf. Italo Calvino, *op.cit.*, p.16.

¹⁰⁶ Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, pp.72-79.

Perrault deixou de intervir em assuntos públicos e saiu da *Petite Académie*, permanecendo apenas como seu diretor. Dedicou-se à educação dos seus filhos, após ter ficado viúvo, em 1678. Perrault teve ainda um papel importante na controvérsia dos Antigos contra os Modernos.¹⁰⁷ O mesmo foi também autor de outras obras, tais como: *Les Murs de Troyes ou L'Origine du Lurlesque* com pendor satírico (1653), o poema épico *Saint-Paulin, Évêque de Nole* (1686), as suas *Mémoires* (1755) e uma pequena comédia em três atos intitulada de *L'Oublieux*, apenas publicada em 1868. Embora tenha escrito vários géneros literários, é com os seus contos, que abordaremos de seguida, que ganhou notoriedade e fama.¹⁰⁸

2.2.2. Os Contos: Autoria, Finalidade, Fontes e Público Leitor

A publicação dos *Contes en vers* e dos *Contes en prose* de Charles Perrault, bem como a contestação sobre a paternidade destes últimos é um tema fundamental que iremos abordar de seguida.

Como o nosso foco são os seus contos em prosa, interessa saber as opiniões acerca das possíveis intenções que o motivaram, as suas fontes e o público para o qual os escreveu.

Charles Perrault escreveu contos em verso e em prosa. O académico, principalmente devido a estes últimos, foi objeto de estudo por parte de vários autores: o filósofo francês

¹⁰⁷ Durante o século XVII, o ambiente literário francês foi frequentemente marcado por uma grande vivacidade e alguns extremismos, como explicou o escritor Eduardo Iáñez. Assim, no Classicismo francês surgiu o mais proeminente confronto: a *Querelle des Anciens et des Modernes*, que caracterizou os últimos anos do século XVII, quando, devido ao seu resultado final, se pode falar da desagregação do Classicismo francês. A *Querelle* encontrou a sua plena formação no seio da Academia Francesa. O conflito, que durou cerca de dez anos, teve o seu início em 1687 com Charles Perrault. Numa sessão da Academia, este leu o *Le Siècle de Louis le Grand*, no qual estabelecia um paralelo petulante entre a Antiguidade Clássica greco-romana e o século XVII francês, afirmando a superioridade dos autores Modernos em relação aos Antigos. Com isto, foi interrompido pela indignação do poeta Nicolas Boileau-Despréaux. O alcance que o debate atingiu, e o apoio da maioria dos académicos e personalidades cultas da época, entusiasmou Perrault a escrever os *Parallèle des Anciens et des Modernes* (quatro volumes entre 1688 e 1697). Obra onde Perrault defendeu os Modernos, uma vez que estes tinham uma maior experiência e conhecimento da realidade, mas também demonstrou que conhecia bem os Antigos, atacando-os por considerar que desconheciam as regras e que as aplicavam deficientemente. Boileau publicou em 1694 as suas sarcásticas *Réflexions sur Longuin*, altura em que se reconciliou com Perrault e reconheceu, publicamente, que, em diversos géneros, o século XVII francês era superior ao Classicismo antigo, no entanto preservou a validade da imitação, noutros géneros, não equiparáveis às criações modernas. Cf. Eduardo Iáñez, in *História da Literatura. A Literatura no Século XVII*, Lisboa, 1993, pp.301-304. Perrault respondeu às *Réflexions* com *Apologie des Femmes* (1694), e após sair desta grande polémica, de certo modo a do século, o autor escreveu a obra biográfica *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce Siècle, avec leur Portraits en Nature* (1696-1700, em dois volumes). Cf. «Charles Perrault» in *Dicionário Biográfico Universal de Autores*, Lisboa, 1979, p. 2620. Na *Querelle*, podemos distinguir o confronto entre algumas personalidades, no qual de um lado esteve Boileau e de outro Perrault, o dramaturgo Bernard le Bovier de Fontenelle, entre outros. Charles Perrault parece ter sido um “revolucionário”, pois lutou contra o Classicismo, valorizou a literatura popular francesa e defendeu a intervenção das mulheres na sociedade. Foi neste contexto sociopolítico e literário que surgiram os contos de Perrault.

¹⁰⁸ Para esta breve biografia de Charles Perrault foram consultadas as seguintes obras: *Dicionário Biográfico Universal de Autores*, Lisboa, 1979, pp.2619-2620; *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*, Paris, 1997, pp.786-787; *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana*, Madrid, 1991, pp.1019-1020; *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, Porto, 2002, pp.408-409; *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures: Littératures Française et Étrangères Anciennes et Modernes*, Paris, 1986, p.1231; Marc Soriano, in *Les Contes de Perrault: Culture Savante et Traditions Populaires*, Paris, 1996, pp.22-23.

Marc Soriano, especialista em contos, particularmente os de Perrault; a escritora Michèle Simonsen e o professor Marc Escola, entre outros.

Marc Soriano, estudou Perrault durante anos, abordando a questão da paternidade da sua coletânea de contos em prosa, *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*, também conhecida por *Contes de ma Mère l'Oye*.¹⁰⁹ Esta questão parece centrar-se, fundamentalmente, na dúvida quanto à sua autoria: de Perrault ou do seu terceiro filho, Pierre Darmancour.

Soriano questionou « De qui sont les *Contes* de Perrault? Périodiquement, historiens de la littérature et essayistes confrontent les dates, analysent les données du problème » (Soriano, 1996: 21). Italo Calvino também formulou a mesma pergunta «São realmente de Charles Perrault os *Contos da Carochinha (Contes de ma mère l'Oye)?*» (Calvino, 1999: 129). Quanto aos contos em verso¹¹⁰, Soriano alegou « [u]ne partie des contes de Perrault est très certainement de Perrault. *Grisélidis* et les deux autres contes en vers ne posent pas de problème d'attribution » (Soriano, 1996: 21).

Zohar Shavit observou que Perrault não negou ser escritor, visto que assinou todos os seus contos em verso, mas, por outro lado, fez todos os possíveis por confundir a identidade do autor dos contos em prosa.¹¹¹ Sobre as circunstâncias da publicação dos contos em prosa, Soriano esclareceu:

Apparemment l'affaire est claire; ou en tout cas, elle ne présente pas plus de difficultés que la plupart des publications de l'époque. Les *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* paraissent sans nom d'auteur. (Soriano, 1996: 22)

¹⁰⁹ Esta coleção de 1697 também passou a ser denominada pelo subtítulo *Contes de ma Mère l'Oye*, pois no seu frontispício (Figura 1) uma gravura tinha essa mesma inscrição, como referiu Maria Laura Bettencourt Pires. Cf. Maria Pires, in *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, 1982, p.61. No *Dictionnaire de l'Académie Française* refere-se que « conte au vieux loup », « conte de vieille », « conte de ma mère l'oye », « conte de la cicogne », « conte de peau d'asne », « conte à dormir » e « conte bleu » são expressões comuns e sinónimas para “conto”. Cf. « Conte » in *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, 1694, p. 239, disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971/f2.image>. A *Mère l'Oye* (“Mãe gansa”) era uma personagem de contos populares antigos, uma realidade bastante familiar aos franceses. A função desta figura era contar histórias aos seus filhos. Por analogia com o costume popular da Europa, das mulheres contarem narrativas, nos serões e no inverno, enquanto fiavam, o frontispício mostrava uma fiandeira, em vez da *Mère l'Oye*. Nelly Coelho alegou que a identificação da contadora de histórias com uma fiandeira tem significado. Perrault associou a tarefa das Parcas, isto é, o tecer a vida dos homens, com o tecer de histórias que constituem a rede da vida dos homens. Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, p.69.

¹¹⁰ A 25 de agosto de 1691, o abade e autor Louis de Lavau leu, na Academia Francesa, um conto em verso de Perrault, *La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis*. Em setembro desse ano, o jornal *Mercure Galant* publicou este conto, afirmando que o seu autor era Perrault. Em 1693, no *Mercure Galant* de novembro, apareceu pela primeira vez *Les Souhais Ridicules*, e o académico também assinou esta história. No mesmo ano, circularam manuscritos anónimos de *Peau d'Ane*, contudo Soriano alegou que Perrault seja o seu autor. Em 1694, este conto, *Les Souhais Ridicules* e uma segunda edição de *Grisélidis* foram reunidos num só volume publicado em Paris, pela viúva de Jean-Baptiste Coignard, com o título *Grisélidis, avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhais Ridicules*. Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, pp.21-22. Os contos em verso foram reeditados duas vezes em 1695. Cf. Charles Perrault, in *Contos*, Lisboa, 1997, p.7.

¹¹¹ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.30-31.

Em 1696, a 28 de outubro, foi concedido a Pierre Darmancour o « privilège du roi » que lhe deu permissão para publicar a coletânea dos *Contes de ma Mère l'Oye*. No mesmo ano, em fevereiro, o jornal *Mercure Galant* publicou *La Belle au Bois Dormant*, conto que levantou muitas questões sobre a sua paternidade e que « a entraîné, tout au long de l'année 1696, une cascade d'affirmations aussi surprenantes que contradictoires » (Soriano, 1996: 23).¹¹²

A publicação de 1696, consultada para o presente trabalho, sem indicação de autor do conto, apresentava uma nota, provavelmente do jornalista e fundador do *Mercure Galant*, Jean Donneau de Visé. Nesta nota, este atribuiu a autoria do conto à mesma pessoa que escreveu, no ano anterior, *Histoire de la Petite Marquise*. Note-se então que o *Mercure Galant* de fevereiro de 1695 continha uma narrativa intitulada *Histoire de la Marquise-Marquis de Banneville* e que Donneau de Visé, na sua nota introdutória, afirmou ser da autoria de uma mulher.¹¹³ A nota que acompanhou a publicação de *La Belle au Bois Dormant* de 1696 é a seguinte¹¹⁴:

Quoique les Contes des Fées et des Ogres semblent n'être bons que pour les enfants, je suis persuadé que la lecture de celui que je vous envoie vous fera plaisir. Il est écrit d'une manière agréable et le style convient parfaitement à son sujet. On doit cet ouvrage à la même personne qui a écrit l'*Histoire de la Petite Marquise* dont je vous fis part il y a un an et qui fut si applaudie dans votre province. (Soriano, 1996: 24)

Em agosto de 1696, saiu no *Mercure Galant* uma nova versão, revista e alargada, de *Histoire de la Marquise-Marquis de Banneville*. A publicação é feita em duas fases, e em setembro houve uma breve digressão sarcástica, de seis páginas, que continha o diálogo abaixo sobre o escritor de *La Belle au Bois Dormant*¹¹⁵:

- Avez-vous lu *La Belle aus bois dormant*?
- Si je l'ai lue? s'écria la petite Marquise. Je l'ai lue quatre fois et ce petit conte m'a raccommodée avec le *Mercure galant* où j'ai été ravie de le trouver. Je n'ai encore rien vu de mieux narré; un tour fin et délicat, des expressions toutes naïves; mais je ne m'en suis point étonnée quand on m'a dit le nom de l'auteur. Il est fils de Maître et s'il n'avait pas bien de l'esprit, il faudrait qu'on l'ait changé en nourrice. (Soriano, 1996: 24-25)

¹¹² Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, pp.22-23.

¹¹³ Cf. *idem*, p.24.

¹¹⁴ A nota original pode ser consultada no *Mercure Galant*, Paris, 1696, fev., p.74.

¹¹⁵ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.24.

Para Zohar Shavit, esta situação de 1696 foi um dos meios utilizados por Perrault para causar confusão sobre a atribuição dos *Contes en prose*, contribuindo para a onda de mistério que pairava à volta da paternidade do texto.¹¹⁶ Mais tarde, em 1697, no *Mercure Galant* diz-se que « [l'] auteur de *La Marquise-Marquis de Banneville* n'est pas celui de la *La Belle aus bois dormant et des autres contes que l'on publie aujourd'hui* » (Soriano, 1996: 26).¹¹⁷

Soriano confirmou a ausência, no manuscrito de 1695¹¹⁸, de três contos (*Cendrillon*, *Riquet à La Houppe* e *Le Petit Poucet*) que figuraram na obra de 1697.¹¹⁹ Sobre o livro de 1695, este autor declarou que « [i]l n'est écrit ni par Perrault ni par son fils, mais par un copiste de profession. C'est visiblement un exemplaire d'apparat » (Soriano, 1996: 54). Em 1697¹²⁰, a editora Barbin publicou a obra *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*, anonimamente, mas, mais uma vez, a dedicatória¹²¹ fechou-se com o nome de Pierre Darmancour. Esta coletânea contém oito contos, os ditos « [c]ontes de ce [r]ecueil »: *La Belle au Bois Dormant*; *Le Petit Chaperon Rouge*; *La Barbe Bleue*; *Le Maître Chat ou Le Chat Botté*; *Les Fées*; *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre*; *Riquet à La Houppe* e *Le Petit Poucet*.¹²² Marc Soriano, sobre a autoria de *Histoires ou Contes du Temps Passé*, interrogou:

En fin de compte, pourrait-on se demander, le jeune Darmancour assume-t-il, oui ou non, la responsabilité de la publication? S'il l'assume, pourquoi son nom ne figure-t-il pas sur la première page, à côté du titre de l'ouvrage? (Soriano, 1996: 23)

¹¹⁶ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, p.31.

¹¹⁷ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.26.

¹¹⁸ Em 1695, surgiu um manuscrito dos *Histoires ou Contes du Temps Passé*, dois anos antes da publicação original da coletânea (1697), encadernado em marroquim, dedicado, por Pierre Darmancour, à sobrinha de Luís XIV, a Mademoiselle Elisabeth Charlotte d'Orléans. Cf. Maria Bárbara, in *Os Contos de Perrault em Portugal no Estado Novo*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014, pp.50-51. O autor Adam Jean-Michel e a professora Ute Heidmann também reiteram esta informação, aditando que a obra de 1697 acresce em contos, mas também em moralidades: « La première édition de 1697 est précédée d'un manuscrit, daté de 1695, dédié à Mademoiselle d'Orléans, qui diffère de l'édition proprement dite où trois autres contes et diverses morales ont été ajoutés » (Adam & Heidmann, 2004: 63).

¹¹⁹ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, pp.54-55.

¹²⁰ No apêndice à edição *Contos*, tradução dos contos (em verso e em prosa) de Perrault por Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge, é feita uma nota sobre Portugal em 1697. Enquanto em França, nessa altura, se vivia um período de grandeza e esplendor, Portugal vivia tempos de decadência. Foi um tempo de fanatismo e de ignorância, em que os autos-de-fé eram rotineiros. Também foi época em que a burguesia se desenvolveu sob o estímulo da colonização brasileira. Cf. Charles Perrault, *Contos*, Lisboa, 1997, pp.159-163.

¹²¹ Na dedicatória foi feita alusão à tenra idade de Darmancour (dezanove anos). Sobre isto leia-se Marc Soriano: « Le mot "enfant", en 1697, au moment où le recueil paraît, semble une impropriété, puisque Darmancour a déjà près de dix-neuf ans; mais il se comprend mieux si on le replace à l'époque où le "fils de Maître" couche ses contes sur le papier, c'est-à-dire entre sa quinzisième et sa dix-septième année » (Soriano, 1996: 30).

¹²² Estes títulos foram recolhidos da obra *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez* (1697).

Soriano concordou com a afirmação de Mary Elizabeth Storer quando disse que Perrault, durante os seus anos de vida, não assinou nenhuma edição dos seus *Contes en prose*. A coletânea começou a indicar o seu nome apenas a partir de 1724.¹²³

Na maioria das vezes, tratou-se mais de uma dupla autoria do que da mudança de autor, pois a capa e a folha de rosto da edição de 1742 tinham inscrito « Ch. Perrault », ao passo que a dedicatória estava assinada por Pierre Darmancour. No início do século XVIII, surgiram várias atribuições contraditórias, mas no último quartel do mesmo houve uma mudança quanto a este assunto. Charles Perrault foi considerado como autor de « contes bleus » na compilação de contos de fadas *Le Cabinet des Fées*¹²⁴ e na *La Grande Bibliothèque de Romans*. Os volumes I e XXXVII de *Le Cabinet des Fées* declaravam que Perrault tinha escrito os contos, ainda que ele « atribua ses contes de fées à son fils » (Soriano, 1996: 38).¹²⁵ Mais tarde, em 1967, surgiu uma publicação dos contos (em verso e em prosa), que também merece destaque, na qual surge Perrault como autor, uma obra editada por Gilbert Rouger e com o título *Contes*.¹²⁶

Mary Elizabeth Storer também atribuiu os contos em prosa a Charles Perrault¹²⁷, observando que os contos em verso levaram a que o intelectual fosse alvo de troça. Assim, o escritor não ousou assinar os seus contos em prosa, pois, tendo em conta a sua posição, seriam julgados como indignos.¹²⁸ A filóloga e investigadora de literatura infantil, Carmen Bravo-Villasante, disse que este «misterioso véu de incógnita» (Bravo-Villasante, 1977:64) foi, provavelmente, fomentado pelo próprio Perrault, de forma a intrigar ou desnortear os seus contemporâneos.¹²⁹ Apesar disso, havia opiniões contrárias, por exemplo, o abade Pierre-Valentin Faydit atribuiu a autoria dos *Contes en prose* ao filho e não ao pai, todavia

¹²³ Cf. Mary Elizabeth Storer, *apud* Marc Soriano, *op.cit.*, p.35.

¹²⁴ *Le Cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes des Fées et autres Contes Merveilleux, ornés de Figures*, coleção publicada entre 1785 e 1789, foi uma recolha do historiador e escritor Charles-Joseph de Mayer. Este estabeleceu uma compilação, de quarenta e um volumes, dedicada ao conto de fadas literário, e que marca o fim « de l'âge d'or du enre en France » (Piffault, 2001: 17), o ano da revolução (1789). Foi a « première véritable entreprise scientifique de collecte des contes, par l'identification des auteurs et la rédaction de leurs notices biographiques » (*ibidem*). A obra também fixou o conto de fadas francês « dans sa forme littéraire classique et rococó, imposant dans notre univers culturel les fées scintillantes comme archétype du merveilleux » (*ibidem*). Cf. Olivier Piffault (Eds.) in *Il Était une Fois...Les Contes de Fées*. [exposition], Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001, p.17.

¹²⁵ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, pp.35-38.

¹²⁶ Esta obra de referência, consultada para o presente trabalho, inclui a biografia de Perrault, notas que introduzem e contextualizam os contos e um glossário. Cf. Charles Perrault, in *Contes*, Paris, 1967, pp.327-328.

¹²⁷ O *Mercurie Galant* demonstrou que não acreditava que os *Contes en prose* fossem de Darmancour, pois no obituário do jovem (1700) nada foi referido sobre os contos. Por outro lado, quando Perrault morreu, o jornal associou, explicitamente, o seu nome aos contos em prosa. Um outro testemunho é o da sobrinha do próprio escritor, o de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, a Mademoiselle L'héritier: esta cria que, entre 1693 e 1695, o jovem Darmancour tinha desenvolvido uma coleta de contos sob a direção do pai. Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, pp.28-32.

¹²⁸ Cf. Mary Elizabeth Storer, 1928, *apud* Marc Soriano, *op.cit.*, p.51.

¹²⁹ Cf. Carmen Bravo-Villasante, in *História da Literatura Infantil Universal*, Lisboa, 1977, p.64.

Soriano atestou que esta figura tinha « une horreur extrême de la satire et de la médisance » (Soriano, 1996: 28).¹³⁰

Em algumas cartas da época¹³¹, Perrault era considerado como o autor dos *Contes en prose*.¹³² Perante isto, Zohar Shavit observou que se os círculos literários não colocavam em causa a autoria dos textos, porque é que Perrault persistia no seu jogo duplo? Porque insistiu em atribuir as narrativas ao filho, ao mesmo tempo que confundia deliberadamente a questão da paternidade? A autora pensou que a resposta está no elevado estatuto social de Perrault, que exigia que ele, como *académicien* ou membro da Academia Francesa, não assumisse a responsabilidade deste tipo de histórias, consideradas mais próprias para serem escritas por jovens ou mulheres. Por isso, o académico indicava que os destinatários dos textos eram crianças, de acordo com os hábitos daquele tempo. No entanto, além do desejo ou necessidade de jogar com a questão da paternidade, havia algo mais importante. O jogo de Perrault era apenas parte de um outro ligado à aceitabilidade dos contos de fadas como fonte de divertimento para as classes altas, argumentou Shavit. A autora acrescentou: «Os intelectuais apreciavam a dualidade do escritor do mesmo modo que apreciavam a dualidade do leitor» (Shavit, 2003:33), o que forçou Charles Perrault a “alimentar” esta dualidade.¹³³

Jack Zipes, em relação às origens dos contos em prosa, afirmou que a maior parte dos seus motivos se inspira nos «oral folktales» (Zipes, 2006: 43) que circulavam no tempo de Perrault, nas obras literárias de Straporola, em Basile e em outros escritores franceses. Portanto, o autor amalgamou motivos folclóricos e literários, moldando-os de um modo único para apresentar a sua «particular bourgeois view of social manners» (Zipes, 2006: 43).¹³⁴

Segundo Maria Laura Bettencourt Pires, Charles Perrault foi pioneiro na impressão de contos, que apesar de serem conhecidos e contados desde há séculos, nunca tinham sido

¹³⁰ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, pp.26-28.

¹³¹ Como por exemplo, o diplomata e abade Jean-Baptiste Dubos trocou uma carta, a 23 de setembro de 1696, com Pierre Bayle em que o primeiro afirmava: « Ce même libraire [Barbin] imprime aussi les *Contes de ma mère l'Oye* par Monsieur Perrault. Ce sont bagatelles auxquelles il s'est amusé autrefois pour réjouir ses enfants » (Soriano, 1996: 31).

Cf. Émile Gigas, *Choix de la correspondance inédite de Pierre Bayle, 1670-1706*, Copenhague, Gad, 1890, p.276, 293 e 304, *apud* Marc Soriano, *op.cit.*, p.31.

¹³² A questão da atribuição « il avait été tournée et retournée sur toutes ses faces. Toutes les données, tous les témoignages qui le concernaient avaient été vérifiés et analysés » (Soriano, 1996: 69), ao passo que uma realidade bastante simples, mas importante, não tinha sido analisada: « le rôle joué par Charles Perrault lui-même dans l'élaboration de cette querelle de paternité » (*ibidem*). A ambiguidade sobre a atribuição dos *Contes en prose* surgiu na época de Perrault, porém, mesmo sabendo a verdade sobre o assunto, não fez nada para eliminar a dúvida existente sobre a autoria. Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.69.

¹³³ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.32-33.

¹³⁴ Cf. Jack Zipes, in *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, 2006, pp.36-43.

impressos, iniciando-se assim um movimento de recolha de contos populares, como vimos anteriormente.¹³⁵

De acordo com Nelly Coelho, Charles Perrault criou o primeiro núcleo da literatura infantil ocidental com a sua obra de 1697 na qual redescobriu e recriou os relatos maravilhosos¹³⁶ guardados pela memória do povo. Embora a verdadeira intenção por detrás da redescoberta do maravilhoso popular de Perrault não tenha ficado definida de forma clara, é indiscutível que essa redescoberta, em plena crise de valores clássicos e aristocráticos, esteja ligada à *Querelle des Anciens et des Modernes* e à luta feminista, pela defesa dos direitos intelectuais e sentimentais da mulher, da qual Perrault era defensor. A naturezas dos argumentos dos contos da sua coletânea confirmam a sua intenção de apoio à causa feminista, uma vez que são centrados em mulheres injustiçadas, ameaçadas ou vítimas. Quanto a essa possível intenção¹³⁷, observe-se que Perrault não iniciou a sua redescoberta do maravilhoso popular preocupado com um público infantil.¹³⁸

Desde o princípio que a coletânea de Perrault suscitou controvérsia, uma vez que as narrativas eram oficialmente dirigidas ao público infantil, sendo, em simultâneo, sofisticadas e irónicas. Shavit disse que a maioria dos estudiosos parece concordar que Perrault alterou os contos populares e os adaptou ao gosto do seu público de salão.¹³⁹ Para Bruno Bettelheim, Perrault desejava não somente divertir o seu auditório, mas também dar uma lição de moral e, assim, entende-se que ele os mudasse¹⁴⁰ conforme o seu interesse. Perrault não só embelezou os seus contos, mas também simulou que estes eram escritos pelo seu filho de dez anos.¹⁴¹

¹³⁵ Cf. Maria Pires, *op.cit.*, p.61.

¹³⁶ Segundo Carmen Bravo-Villasante, nos contos em prosa de Perrault, predomina o elemento maravilhoso, através dos encantamentos e bruxedos, fadas boas e más. Nestes textos, as influências italianas unem-se às celtas e às asiáticas. O intelectual, segundo a autora, quando os escreveu, apenas recordou os contos que tinha ouvido à mãe e à ama, passou para o papel as histórias com a intenção de as ler nas tertúlias dos *Petits Samedis* da sua parente Mademoiselle Lhéritier, também ela autora de pequenos romances. Cf. Carmen Bravo-Villasante, *op.cit.*, p.65. Sobre os contos de Perrault Bravo-Villasante disse que «[e]m muitas edições suprime-se a moral e noutras desrespeita-se a linguagem, introduzindo novos diálogo, e modificando os finais» (Bravo-Villasante, 1977:66).

¹³⁷ Note-se que *Griselidis* nasceu da recriação, em versos, de um dos mais velhos e conhecidos *fabliaux* do folclore francês, sendo que exalta a capacidade de resignação da mulher em face dos sofrimentos que o homem lhe impõe. *Les Souhaits Ridicules* foi, igualmente, a recriação de um conto antigo, em versos burlescos, e mais uma vez, o problema feminino também é central. Como se pode ver, a preocupação do escritor, até aqui, não tinha sido para com as crianças. Foi com *Peau d'Ane*, um conflito feminino devido ao desejo incestuoso de um pai pela sua filha, que surge a sua intenção de produzir uma literatura direcionada aos mais pequenos. A partir daqui, para Nelly Coelho, Perrault voltou-se para essa redescoberta com um duplo propósito: provar a equivalência de valores entre os antigos greco-latinos e os antigos franceses, mas também divertir as crianças, orientando a sua formação moral. Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, pp.67-68.

¹³⁸ Cf. *idem*, pp.66-67.

¹³⁹ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.29-33.

¹⁴⁰ Quando este publicou a sua coleção, em 1697, *Le Petit Chaperon Rouge* já era uma história antiga. Das suas fontes eliminou algumas vulgaridades obscenas, já que os seus livros eram para ser lidos na corte de Versalhes. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.259.

¹⁴¹ Cf. *ibidem*.

Verificamos que a ambiguidade do público-alvo está no cerne da obra de Perrault: « morales à l'intention des adultes, préfaces à visées éducatives, oeuvres réputées pour enfants, comme semble le confirmer le frontispice original » (Piffault, 2001: 23). Note-se que, mesmo que alguns dos seus heróis possam ser personagens infantis isso não significa que um conto seja dirigido às crianças.¹⁴²

Para Shavit, a índole ambígua do texto tinha como primeira intenção satisfazer os seus leitores oficiais, mas também os não oficiais. Esta realidade permitiu a Perrault utilizar o estatuto dos contos de fadas como histórias para crianças, direcionando-os oficialmente a este público como principais consumidores. Ao mesmo tempo, usou a noção de criança como uma fonte de divertimento para permitir que os adultos, principalmente os intelectuais, também apreciassem os textos. A leitura de contos de fadas, feita em voz alta, tornou-se habitual da cultura de salão, apesar destes serem considerados infantis, ingénuos e divertidos.¹⁴³

Naquele tempo, o uso da noção de criança aplicada aos contos em prosa de Perrault serviu para a aceitação do texto pelos adultos da sociedade intelectual. Segundo Shavit, o que foi dito acerca da Mademoiselle Lhéritier, pode ser aplicado a Charles Perrault¹⁴⁴: « Mlle Lhéritier écrit pour l'amusement de ses amis et tous ses écrits portent l'empreinte de son "esprit salonnier" » (Soriano, 1996:65).

Finalmente, e acrescentando a tudo o que foi referido, Velay-Vallantin atestou que os contos de Perrault desempenharam um papel singular e forte na dinâmica da civilização, propondo modelos de comportamento femininos. Cinco das oito narrativas em prosa (*La Belle au Bois Dormant*; *Le Petit Chaperon Rouge*; *La Barbe Bleue*; *Les Fées* e *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre*) impõem à mulher modelos de conduta sexual e social. Por sua vez, as moralidades recordam que as mulheres devem ser punidas pela sua curiosidade, versatilidade e inconstância.¹⁴⁵

2.3. O Apogeu dos Contos de Fadas

Vejam, em seguida, como era o ambiente que serviu de pano de fundo para a produção dos contos de Charles Perrault para entendermos os elementos que os constituem e caracterizam.

¹⁴² Cf. Olivier Piffault (Eds.), *op.cit.*, p.23.

¹⁴³ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.36-37.

¹⁴⁴ Cf. *idem*, p.37.

¹⁴⁵ Cf. Catherine Velay-Vallantin, «O Conto» in *O Grande Atlas das Literaturas*, Lisboa, 2000, p.318.

Na opinião de Bravo-Villasante, o mérito de Perrault foi o de ter conferido forma literária a narrativas tradicionais que eram transmitidas oralmente ou que circulavam como literatura de cordel¹⁴⁶. Perrault serviu de modelo para os contos infantis, tal como La Fontaine transformou em francesas as fábulas de grandes autores deste género.¹⁴⁷

Com o eclodir de um novo conceito de infância (tema abordado no capítulo terceiro), os contos de fadas foram transferidos para o mundo da criança. De acordo com Shavit, os contos de fadas foram gradualmente aceites como pertencentes ao reino infantil, tornando-se monopólio das crianças. Embora antes do século XVII o público infantil tivesse contacto com contos de fadas e as crianças estivessem familiarizadas com eles, no início, não eram tomados como especialmente dirigidos a elas.¹⁴⁸

Todavia, após a segunda metade do século XVII, houve uma mudança quanto à atitude perante os contos de fadas. Os intelectuais, que antes não hesitavam em admitir o prazer proveniente destas narrativas, começaram a julgá-las como indicadas somente para crianças e pessoas de classes mais baixas, pois eram consideradas demasiado simples e ingénuas para as restantes pessoas. Paradoxalmente, surgiu em simultâneo um interesse pelos contos de fadas, o que os levou a tornar-se um género artístico da moda. Apesar de eles estarem em voga, era necessário, para escritores e leitores, partirem do princípio de que eram escritos tendo em mente as crianças e as pessoas das classes menos abastadas.¹⁴⁹

Desta forma, durante o século XVII, os adultos da classe alta só puderam desfrutar dos contos de fadas fingindo que se dirigiam a crianças, reconhecendo a cultura infantil como distinta da sua e usando a criança como fonte de divertimento. Os *Contes en prose* de Perrault estiveram incluídos na prolífica corrente de contos de fadas que inundou a literatura francesa nos finais do século XVII e início do século seguinte, juntamente com os contos de fadas de Madame d'Aulnoy, Madame Leprince de Beaumont e Mademoiselle Lhéritier.¹⁵⁰

Velay-Vallantin foi no mesmo sentido que Shavit, alegando que a maioria dos estudos sobre a emergência dos contos de fadas na Europa do século XVII reconhecem que os autores letrados se apropriaram, deliberadamente, do conto oral e o transformaram num

¹⁴⁶ Nas palavras de Maria Laura Bettencourt Pires, «Com o declínio da cultura oral durante o Renascimento e com a invenção da tipografia, as narrativas populares, que antes se transmitiam de boca em boca e de avós para netos, começaram a surgir de forma impressa» (Pires, 1982: 40). As chamadas «folhas volantes, ou a literatura de cordel, existiram em todos os países. Em Espanha chamavam-se *pliegos sueltos*, em França *littérature de colportage*, em Inglaterra *chapbooks*, na Alemanha *fliegende Blätter*. Eram constituídas por histórias rimadas, para facilitar a fixação mnemónica, que relatavam acontecimentos extraordinários, por fragmentos de antigos romances, encantamentos medievais, autos tradicionais e contos populares» (Pires, 1982: 40).

¹⁴⁷ Cf. Carmen Bravo-Villasante, *op.cit.*, pp.64-65.

¹⁴⁸ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.27-28.

¹⁴⁹ Cf. *idem*, pp.28-29.

¹⁵⁰ Cf. *idem*, p.29.

tipo de discurso literário, proveniente dos costumes, práticas e valores da época com o objetivo de obter das crianças uma entrada mais livre na civilização daquela altura.¹⁵¹ Deste modo, «“civilizando” o conto oral tradicional, Charles Perrault transforma-o num conto literário destinado particularmente às crianças das classes desfavorecidas» (Velay-Vallantin, 2000: 318).

Madame d’Aulnoy e a Madame de Murat, entre outros, entregaram-se a um trabalho de colheita e de escuta junto das amas ou contadores camponeses, não escondendo terem consultado os originais da *Biblioteca Azul*¹⁵², tal como Perrault quando compõe *Griselidis*. O seu estilo, a reescrita dos contos e a edulcoração de alguns episódios com motivos folclóricos, não advêm de uma transcrição fiel da arte popular.¹⁵³ Zohar Shavit também referiu: «[o]s textos de Perrault ou de Grimm não são contos de fadas orais “puros”, mas sim produtos literários arranjados pelos escritores para servir vários objectivos» (Zohar Shavit, 2003: 28).

Maria Emília Traça mencionou o que o estudioso de contos de fadas e de Perrault, Jacques Barchilon, já havia dito: que uma boa quantidade da produção de Perrault, de Madame d’Aulnoy e de Madame de Murat passaram para a literatura popular devido à literatura de cordel e à *Biblioteca Azul*. Isto demonstrou que os contos destes autores tiveram a capacidade de satisfazer os sonhos dos camponeses e dos burgueses do Antigo Regime.¹⁵⁴

Cada contador criou o seu próprio estilo literário nos salões, rivalizando com os seus congéneres muitas vezes a partir de esquemas comuns e, no que diz respeito aos textos impressos, foi Madame d’Aulnoy a iniciadora da moda dos contos de fadas escritos.¹⁵⁵ A exploração de contos de fadas por Perrault foi, segundo Velay-Vallantin, o que o historiador Eric Hobsbawm descreveu como « l’emploi de matériaux anciens pour établir des traditions inventées d’un nouveau genre en vue de desseins entièrement nouveaux » (Hobsbawm, *apud* Velay-Vallantin, 1992: 31). Práticas tradicionais como « la récitation de contes ou

¹⁵¹ Cf. Catherine Velay-Vallantin, *op.cit.*, 2000, p.318.

¹⁵² Nelly Coelho explicou que a *littérature de colportage* eram pequenos livros que surgiram na França no início do século XVI, com a vulgarização da imprensa. «Eram folhetos impressos em papel de baixa qualidade, em cor cinza ou azul (daí o nome genérico de *Biblioteca Azul*)». Cf. Nelly Coelho, «Literatura de Cordel» in *E- Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009, disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-de-cordel/>. Sobre a *Bibliothèque Bleue* vejam-se também as palavras de Marie-Sophie Bercegeay: « Leur publication débute au commencement du XVIIe siècle et se diffuse jusque dans la première moitié du XIXe siècle grâce aux colporteurs. Les livres bon marché sont destinés à être lus par les petits et mauvais lecteurs (les gens du peuple et les enfants) et principalement entendus lors de veillées, grâce à des lectures publiques, les campagnes étant encore peu alphabétisées » (Bercegeay, 2015:19).

¹⁵³ Cf. Catherine Velay-Vallantin, *op.cit.*, 2000, p.318.

¹⁵⁴ Cf. Jacques Barchilon, *apud* Maria Emília Traça, *op.cit.*, p.43.

¹⁵⁵ Cf. Olivier Piffault (Eds.), *op.cit.*, p.14.

l'expression de chants folkoriques » (*ibidem*) são modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para « nouveaux projets, nationaux » (*idem*: 31-32).¹⁵⁶

O público privilegiado de contadores como Perrault, Madame d'Aulnoy e Mademoiselle Lhéritier eram grupos de populações urbanas letradas. Naquela época era dada bastante importância aos contos e à conversação descontraída e refinada.¹⁵⁷ Quanto mais os contos « sont soumis aux règles de la conversation, plus ils sont ornementés et acceptés dans le discours dominant » (Velay-Vallantin, 1992: 33). Marc Soriano atestou que a corte do reinado de Luís XIV, onde alguns dos maiores artistas daquele tempo deram os primeiros passos, foi também de refúgio « des précieuses et des précieux vieillissants » (Soriano, 1996: 256). Nos salões também se tinha contacto com a « courant précieux ». O autor questionou « Quel est celui ou ceux que fréquente notre académicien? » (*ibidem*). Este considerou igualmente que é necessário imaginar Perrault em alguns dos múltiplos salões burgueses da época, como por exemplo no de Madeleine de Scudéry « où se rassemblent des femmes de procureurs, de financiers, de médecins et d'avocats, et où se regroupent aussi les éléments épars de l'Hôtel de Rambouillet » (*ibidem*). O investigador de Perrault continuou com a enumeração dos locais onde eram realizados os salões literários. Soriano afirmou que os grandes salões burgueses foram os núcleos principais da vida artística e mundana onde se praticavam jogos literários e se falava de galanteria e das belas artes.¹⁵⁸

Constatou-se que fidalgas e *précieuses* transcreveram e escreveram contos de fadas.¹⁵⁹ Sobre estas, Nelly Coelho destacou a produção literária destas escritoras cultas, que reuniram à sua volta intelectuais e artistas da época, em cujos salões se conheciam e se difundiam atitudes e obras que se tornavam moda. Neste contexto, surgiu Madame d'Aulnoy com *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* (1690). O sucesso da personagem central, uma fada, provocou a “moda das fadas” na corte francesa. Esta e a do maravilhoso feérico persiste até o final do século XVIII, quando é publicada a coleção *Le Cabinet des Fées*.¹⁶⁰

Por sua vez, Carmen Bravo-Villasante constatou que os contos de fadas, à maneira de Perrault, foram bastante cultivados, particularmente por senhoras, sendo Madame d'Aulnoy a autora mais importante, entre nomes como Mademoiselle Lhéritier e Madame de Murat.¹⁶¹

¹⁵⁶ Cf. Eric Hobsbawm, *apud* Catherine Velay-Vallantin, in *L'Histoire des Contes*, Paris, 1992, pp.31-32.

¹⁵⁷ Cf. Catherine Velay-Vallantin, in *L'Histoire des Contes*, Paris, 1992, pp.32-33.

¹⁵⁸ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.256-257.

¹⁵⁹ Cf. Italo Calvino, *op.cit.*, p.16.

¹⁶⁰ Cf. Nelly Coelho, *op.cit.*, pp.70-71.

¹⁶¹ Cf. *ibidem*.

Constatamos que o conto se distingue pela sua brevidade e economia temporal. Por sua vez, o conto popular relaciona-se com os segredos do rito e os contos de fadas derivam destas histórias que percorreram, na sua forma oral, vários séculos. Além disso, os mitos e os contos de fadas manifestam, simbolicamente, os ritos de passagem.

A literatura oral desempenhava um papel socializador, difundindo saberes e algumas das suas formas dirigiam-se ao adulto ou não tinham um destinatário específico.

Os vestígios mais longínquos da literatura popular localizaram-se no tempo anterior a Cristo, provindo estes de fontes orientais e célticas que, desde a Idade Média, se integraram em textos de fontes europeias.

No século XVII, verificou-se uma mudança de mentalidades quanto à forma de encarar os contos de fadas, pois os intelectuais começaram a considerar que estes, por serem simples e inocentes, só eram adequados para crianças e pessoas desfavorecidas. Ao mesmo tempo, e contraditoriamente, surgiu uma grande produção de contos de fadas, tornando-se habitual a sua leitura em salões literários.

Charles Perrault, num contexto sociopolítico e literário conturbado, foi um dos primeiros autores de contos de fadas literários.

Sendo estes oficialmente dirigidos às crianças, também eram lidos pelos adultos. Assim, fingindo que se dirigia a crianças, Perrault permitiu que os adultos, principalmente os da elite, desfrutassem dos seus contos.

Perrault terá decidido não assinar os seus contos em prosa por ter sido alvo de troça ao ter publicado seus contos em verso e, igualmente, por considerar que o seu elevado estatuto social não lhe permitia ser autor de histórias que só os jovens ou mulheres poderiam escrever.

3.1. Breve Panorama da Literatura Infantil Nacional

É pertinente começar por ilustrar, de forma breve, o papel do livro infantil, o conceito de infância e o de literatura infantil, realidades que, ao longo do tempo, sofreram uma evolução assinalável.

Assim, através da seleção das opiniões que nos parecem ser as mais significativas, pretendemos elencar algumas definições e problemáticas intimamente relacionadas com estas noções.

Os textos pertencentes à literatura infantil, infantojuvenil, ou para crianças e jovens¹⁶² contaram e recontaram o popular e construíram-se a partir dele. No século XVIII, um período determinante para este domínio, na Europa, diversos pedagogos refletiram sobre a educação e a relação entre a literatura e a pedagogia, como afirmou Maria Teresa Meireles.¹⁶³ Shavit declarou que até àquela época era raro aparecerem livros especificamente para crianças e a indústria livreira direcionada a elas só prosperou na segunda metade do século XIX.¹⁶⁴

Os livros, que as crianças leem, contribuem para a construção de um sentido de identidade pessoal e social, declarou Glória Bastos.¹⁶⁵ Por essa razão, insiste-se, cada vez mais, na importância dos livros, no processo de socialização das crianças. Maria Emília Traça considerou que os leitores infantis recebem conteúdos selecionados. As publicações correspondem à ideia que os produtores têm dos leitores, das suas necessidades, das suas aspirações e gostos. Nos livros para a infância, os modelos sugeridos e a representação da sociedade devem responder «aos horizontes de espera dos adultos em relação às crianças» (Traça, 1998:85).¹⁶⁶

Zohar Shavit teceu importantes reflexões sobre a noção de infância e os seus textos. Esta declarou que a criação da noção de infância foi uma premissa fundamental para a produção de livros para crianças, sendo determinante para o desenvolvimento da literatura infantil. Foi preciso uma reforma do conceito de infância para aquela se poder desenvolver. Esta nova perspetivação foi descrita, por exemplo, pelo trabalho pioneiro do historiador

¹⁶² Estas são algumas das expressões mais usuais e que no presente trabalho são usadas de forma indistinta, embora em diferentes momentos possamos ter várias “literaturas”, segundo as fases de desenvolvimento do ser humano. Esta posição foi tomada na obra de Bastos e, uma vez que concordarmos com a mesma, utilizamos o mesmo método. Normalmente aparecem, em paralelo, as denominações “literatura para crianças” e “livros para crianças”. Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, p.25.

¹⁶³ Cf. Maria Teresa Meireles, *op.cit.*, pp.8-16.

¹⁶⁴ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.21-22.

¹⁶⁵ Cf. Glória Bastos, in *A Escrita para Crianças: em Portugal no Século XIX*, Lisboa, 1997, pp.40-41.

¹⁶⁶ Cf. Maria Emília Traça, *op.cit.*, p.85.

Philippe Ariès, no século XIX. Shavit relacionou algo que nos parece verosímil: a evolução da conceção de infância com o desenvolvimento da literatura infantil. A professora israelita também defendeu que apesar da teoria de Ariès ser fortemente baseada no caso francês, pode afirmar-se que por toda a Europa Ocidental aconteceu o mesmo processo de desenvolvimento da noção de criança.¹⁶⁷ Ao recorrer ao estudo de Ariès, podemos observar a forma como a infância era encarada e como a evolução dessa visão afetou a literatura infantil. Segundo ele, na sociedade medieval¹⁶⁸, não existia o sentimento da infância, isto é, não havia a consciência da especificidade infantil, o que diferencia a criança do adulto, não querendo isto dizer que as crianças fossem desprezadas. Nos séculos XVI e XVII, nas camadas superiores, assistiu-se a uma mudança de atitude para com as crianças, estas começaram a aparecer com vestuário diferente, o que as distinguiu dos adultos. Ao mesmo tempo, no meio familiar, surgiu o primeiro sentimento da infância, o da “criança-brinquedo”, que faz da criança, da sua inocência e graça, uma fonte de divertimento e de distração para o adulto. O segundo sentimento proveio de homens da igreja e moralistas, que viam nas crianças criaturas frágeis de Deus a precisarem de ser preservadas e disciplinadas.¹⁶⁹

Shavit designou este segundo conceito de «noção educativa» e argumentou que esta contribuiu para o aparecimento da literatura infantil canonizada. À medida que se assumiu que a criança precisava de vestuário, brinquedos e jogos diferentes, também se entendeu que um leitor-adulto se distinguiu do leitor-criança, tendo em conta as suas necessidades e capacidades. A mesma autora, que analisou várias versões de *Le Petit Chaperon Rouge*, concluiu que na determinação do carácter dos textos para crianças é crucial o conceito de infância que a sociedade tem.¹⁷⁰

A literatura infantojuvenil tem desencadeado alguma discussão. Existe a dúvida desta poder ser considerada como verdadeiro objeto literário ou a de a criança ser rejeitada como destinatário explícito.¹⁷¹ Este debate não é algo recente, prendendo-se com diversas questões, como teremos oportunidade de abordar.

Riitta Oittinen salientou vários aspetos que consideramos essenciais a não perder de vista quando falamos sobre este tipo de literatura. A tradutora referiu que «there is little consensus on the definition of childhood, child, and children’s literature» (Oittinen, 2000:4).

¹⁶⁷ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.21-23.

¹⁶⁸ Segundo o historiador, pelo menos até ao século XII, a arte medieval não conhecia a infância ou não se esforçava por representá-la. A morfologia infantil era recusada na arte, as crianças eram apenas reproduzidas numa escala mais pequena que os adultos, sem traços de infância. Cf. Philippe Ariès, *in A Criança e a Vida Familiar no Antigo Regime*, Lisboa, 1988, pp.58-59.

¹⁶⁹ Cf. Philippe Ariès, *op.cit.*, pp.182-191.

¹⁷⁰ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.26-27, 56.

¹⁷¹ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, p.21.

A autora evitou definições explícitas e defendeu que a literatura para crianças tem as suas características específicas: «children's books are often illustrated and often meant to be read aloud» (*idem*:4-5).¹⁷² Segundo a mesma, a literatura infantil pode ser vista como «literature produced and intended for children or as literature read by children» (*idem*: 61). Esta literatura tem, frequentemente, uma «dual audience: children and adults», e pode ser vista como uma questão de intenção, pois se «the original author has intended or directed her/his book to be read by children, it is a children's book» (*idem*: 62). Por outro lado, também é uma questão de «different readers and different reading strategies» (*ibidem*), já que se um adulto se interessar por um livro designado como infantil, «is it not an adult book, too?» (*ibidem*).¹⁷³ Na opinião de Oittinen, a literatura para crianças é baseada nas decisões dos adultos, nos seus pontos de vista e gostos.¹⁷⁴

Por sua vez, Garcia Barreto atestou que a expressão “literatura infantil” é usada para facilitar o discurso e para denominar de modo globalizante o universo de livros destinados às crianças e/ou por estas adotadas, seja qual for a idade dos pequenos leitores. Contudo, alertou que esta designação pode mostrar-se redutora ao «meter no mesmo saco (infantil)» crianças em fases de desenvolvimento distintas. Por isso, ajustou-se este tipo de literatura em escalões etários mais congruentes com as fases de desenvolvimento e as necessidades do público infantil.¹⁷⁵

Glória Bastos também se debruçou sobre a literatura infantojuvenil, afirmando que esta tem valor literário e que é escrita com um destinatário expresso, a criança ou o jovem. A investigadora enunciou duas problemáticas que se relacionam com a conceção desta literatura: o livro copiosamente ilustrado (a imagem e o texto reduzido surgem a par), e o álbum “puro”, onde o primado é o da imagem. Estas obras desempenham um papel fundamental no acesso à leitura, mas levantam algumas dúvidas quanto ao seu posicionamento no campo do literário. A escritora aludiu ainda que, em certos casos, a fronteira entre a literatura para crianças ou para adultos é difícil de delinear, como acontece com os livros que não foram escritos a pensar nos mais novos e que agora fazem parte dos clássicos da literatura infantojuvenil, ou as obras para crianças que são apreciadas por adultos, como é o caso de *Le Petit Prince*, de Saint-Exupéry.¹⁷⁶

¹⁷² Cf. Riitta Oittinen, *op.cit.*, pp.4-5.

¹⁷³ Cf. *idem*, pp.61-64.

¹⁷⁴ Cf. *idem*, p.69.

¹⁷⁵ Cf. António Garcia Barreto, «Literatura Infantil» in *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, Porto, 2002, p.304.

¹⁷⁶ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.25-27.

A dificuldade em estabelecer uma fronteira entre a literatura para crianças e para adultos é retomada por investigadores desta área, justificando-se o valor desta menção.

Concordamos com Cecília Meireles quando esta considerou existirem quatro casos de literatura infantil, tendo em conta todas as obras e opiniões consultadas. O primeiro é a redação das tradições orais, podendo tratar-se de uma reprodução direta ou de algo estilisticamente influenciado, como acontece com Perrault. O segundo é o dos livros escritos para uma criança em específico, mas que passaram para a esfera de um público mais abrangente. O terceiro caso é o das obras que não foram escritas a pensar em crianças, mas acabaram por «cair nas suas mãos». Por último, o quarto caso refere-se a obras objetivamente escritas para crianças.¹⁷⁷ A autora acrescentou que é costume classificar como literatura infantil o que se escreve para as crianças, embora considere mais apropriado utilizar esta classificação para designar o que elas leem com utilidade e prazer. Deste modo, não existiria uma literatura infantil *a priori*, mas *a posteriori*.¹⁷⁸

Ana Margarida Ramos, investigadora da literatura infantil, precisou um outro aspeto que importa ter em conta e que também é mencionado por outros autores. A professora considerou que o universo literário para a infância, devido à sua génese na literatura tradicional oral, à sua evolução histórica e aos seus destinatários preferenciais, tem sido colocado em posições periféricas no sistema literário, ou constituído como um sistema à parte. A sua marginalização pode ser observada nas próprias edições, na produção e na quase total ausência de crítica desta literatura, entendida como adaptada ou simplificada. Na progressiva legitimação da literatura para a infância foram essenciais os trabalhos da academia e da investigação, os prémios, a seleção de obras de leitura aconselhada incluídas nos programas oficiais, a criação de Doutoramentos e de Mestrados em literatura infantil, a origem de centros de investigação e a realização de congressos, entre outros exemplos.¹⁷⁹

Nos seguintes parágrafos pretendemos apresentar, sucintamente, os principais marcos da evolução da literatura infantil portuguesa, desde os seus primórdios até à primeira década do século XXI, bem como dar conta dos autores e obras de maior importância. Neste panorama poderemos observar, de forma sumária, a presença de traduções de Perrault em Portugal, para posteriormente retomarmos esta questão. Note-se que esta resenha poderia

¹⁷⁷ Cf. Cecília Meireles, *op.cit.*, pp.88, 98.

¹⁷⁸ Cf. *idem*, p.20.

¹⁷⁹ Cf. Ana Margarida Ramos, in *Tendências Contemporâneas da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*, Porto, 2013, pp.17-19.

incluir outros autores e títulos, igualmente importantes, ficando muito por referir devido ao espaço disponível e objetivos traçados no presente estudo.¹⁸⁰

Maria Laura Bettencourt Pires argumentou que é frequente assegurar-se que a literatura para crianças só apareceu em Portugal no século XIX, sobretudo com a Geração de 70. No entanto, através de um estudo mais cuidado, concluiu-se que tal afirmação não é totalmente verdadeira. Além disso, a literatura infantil entre nós seguiu aproximadamente os mesmos caminhos que no resto do mundo. Neste âmbito, a autora também incluiu o que não foi escrito intencionalmente para as crianças, ou seja, obras para adultos que eram lidas ou contadas às crianças para as formar e, se possível, divertir, principalmente em períodos em que a instrução não era generalizada.¹⁸¹ A autora referiu ainda que nas origens da atual literatura infantil portuguesa, anteriores ao século XVII, encontramos os contos tradicionais orais, a única forma de distração numa sociedade em que poucos sabiam ler e onde não havia praticamente teatros; os romances de cavalaria, tipicamente medievais; as cartilhas para aprender a ler, como a do historiador João de Barros, *Cartinha para Aprender a Ler* (1539); os catecismos, onde se aliava a aprendizagem da leitura e o estudo da doutrina cristã; os relatos de viagens; os exemplários; as fábulas e a literatura de cordel.¹⁸²

De acordo com Natércia Rocha, escritora e estudiosa da literatura infantil, as primeiras obras expressamente dedicadas às crianças nascem de intenções pedagógicas. Neste sentido, destacou-se a obra de Gonçalo Fernandes Trancoso¹⁸³, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), com várias reedições ao longo do século XVII¹⁸⁴ a qual, segundo José António Gomes, crítico literário e dedicado à literatura infantojuvenil, terá sido uma das mais lidas no nosso país até ao século XVIII. Gomes também observou que recorrer às fábulas na educação (frequente a partir dos finais do século XVII) originou o surgimento de traduções das fábulas de Esopo e Fedro.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Para um estudo mais rigoroso e aprofundado da história da literatura infantil podem ser consultadas obras como: *História da Literatura Infantil Portuguesa* (1982) de Maria Laura Bettencourt Pires; *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude* (1998) de José António Gomes; *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (1984) de Natércia Rocha; os catálogos de Domingos Guimarães de Sá (1973-1981), principalmente *A Literatura Infantil em Portugal: Achegas para a sua História* (1981); *O Livro Infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma Perspectiva Histórica* (2012), tese de doutoramento de Raquel Patriarca, onde se debruça sobre a produção portuguesa e os exemplares traduzidos para crianças, no período de 1870-1940.

¹⁸¹ Cf. Maria Pires, *op.cit.*, p.27.

¹⁸² Cf. *idem*, pp.28-41.

¹⁸³ Alice Gomes, profissionalmente dedicada ao ensino e à literatura infantil, impressionou-se com alguns factos sobre os contos de Trancoso: a história *A Paciência de uma Esposa*, que Trancoso chamou de Grisélia, trata o mesmo assunto que *Griselidis* de Perrault; em dois dos contos de Trancoso chama-se de «lobo carniceiro» ao homem que ataca donzelas indefesas, ligando-se ao lobo de *Le Petit Chaperon Rouge*. Gomes é da opinião que ambos os autores tenham “bebido das mesmas fontes”. Cf. Alice Gomes, in *A Literatura para a Infância*, Lisboa, 1979, pp.49-50.

¹⁸⁴ Cf. Natércia Rocha, in *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, 2001, p.35.

¹⁸⁵ Cf. José António Gomes, in *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, Lisboa, 1998, p.7.

Nos finais do século XVIII, apareceram traduções portuguesas de obras relevantes, especialmente de autores franceses, o que confirmou uma maior atenção à criança.¹⁸⁶ Sobre este assunto, Maria Pires revelou que a influência estrangeira se sentiu devido a contactos diretos e através de traduções que inspiraram os nossos escritores. Joaquim Ignácio de Frias, em 1774, traduziu *Magasin d' Enfants, ou Dialogues d'une Sage Gouvernante avec ses Élèves de la Première Distinction* (1757) da autoria de Madame Leprince de Beaumont, dando-lhe o título de *Thesouro de Meninas ou Diálogo entre uma Sábia Aia e suas Discípulas*. Esta tradução serviu de inspiração para obras portuguesas, como foi o caso de *Livros dos Meninos em que se dão as Ideias Gerais das Cousas que os Meninos devem saber* (1778), de João Rosado de Villa-Lobos e Vasconcelos.¹⁸⁷ José António Gomes deu conta da primeira tradução, em 1770, de *Les Aventures de Télémaque* (1699), do teólogo francês Fénelon, pela mão de Capitão Manuel de Sousa, sob o título *O Telémaco*. Gomes realçou a popularidade desta obra com várias reedições e versões durante o século XVIII que terá inspirado obras de escritores portugueses.¹⁸⁸ O século referido, como disse Maria Pires, caracterizou-se pela predominância da intenção pedagógica e instrutiva. Todavia, surgiu, igualmente, um interesse pelos elementos do passado, apelidado de “antiquarismo”, que se manifestou, na literatura, num entusiasmo pelas formas tradicionais como as baladas, contos populares e a literatura de cordel. Juntamente com o interesse pelo passado, que se intensificou durante o Romantismo, emergiu na literatura infantil a voga da literatura feérica. Relativamente aos contos tradicionais, notou-se a influência francesa, visto que foi a partir da famosa coletânea de Perrault (1697) que eles passaram, definitivamente, a ser a base de muita ficção infantil.¹⁸⁹

Natércia Rocha constatou que o século XVIII teve uma reduzida presença de autores portugueses e que o século seguinte foi o período do grande desenvolvimento da literatura para crianças.¹⁹⁰

Segundo Natércia Rocha, no século XIX surgiram traduções de obras da escritora russa Condessa de Ségur. É apenas na segunda metade do século que se assiste à criação do Ministério da Instrução e que se estabeleceram as classes infantis. Depois deste meio século, acentuou-se a atenção dirigida às crianças e várias coleções divulgaram contos e poemas. Também emergiram jornais, como por exemplo o *Amigo da Infância*, publicação de carácter

¹⁸⁶ Cf. *idem*, p.10.

¹⁸⁷ Cf. Maria Pires, *op.cit.*, p.73.

¹⁸⁸ Cf. José António Gomes, *op.cit.*, p.10.

¹⁸⁹ Cf. Maria Pires, *op.cit.*, pp.60-61.

¹⁹⁰ Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, p.41.

religioso, que surgiu pela primeira vez em 1874 e que durou mais de cinquenta anos. Contudo, esta agitação em volta da criança só atingiu uma minoria reduzida, não existindo condições para baixar a taxa de analfabetismo elevada. À semelhança dos finais do século XVIII, a produção editorial destinada à criança continuou a ter uma forte presença de traduções, principalmente a partir do francês, com raras publicações de autores nacionais. No final do XIX, apareceram novas perspectivas pedagógicas que defendiam o aumento do lúdico nas obras para as crianças. Porém, sem descurar as intenções das intenções didático-moralizantes até então soberanas.¹⁹¹

José António Gomes defendeu que a literatura portuguesa para crianças apenas no século XIX foi alvo de um impulso decisivo, graças à Geração de 70, com obras como *Tragédia Infantil e Contos para a Infância* (ambos de 1877) de Guerra Junqueiro; *Contos Nacionais para Crianças* (1882) de Francisco Adolfo Coelho; *Contos para Os Nossos Filhos*¹⁹² (1882) de Maria Amália Vaz de Carvalho e de Gonçalves Crespo; e ainda *Tesouro Poético da Infância* (1883) de Antero de Quental.¹⁹³ Glória Bastos declarou que nessa altura a recuperação da tradição, com o levantamento e publicação de contos tradicionais, fez-se notar na edição para crianças. Um dos exemplos decisivos neste caso foi o de Teófilo Braga com *Contos Tradicionais do Povo Português* (dois volumes, 1885).¹⁹⁴

Quanto às fábulas, além das traduções de fabulistas estrangeiros, assistiu-se a uma produção original de interesse, onde se destacou Henrique O'Neil, visconde de Santa Mónica, com o seu monumental *Fabulário* (1885).¹⁹⁵

Na poesia salientou-se *Tesouro Poético da Infância* (1883), uma antologia de poemas e romances tradicionais, publicada por Antero de Quental. Também é de sublinhar a presença do poeta e pedagogo João de Deus em periódicos e coletâneas para crianças, assim como a sua *Cartilha Maternal* (1876). De Maria Rita Chiappe Cadet, autora de comédias infantis, pode realçar-se, por exemplo, *O Primeiro Baile* (1884). Bastos alegou que se verificou, perto do final do século, uma atenção crescente pelos verdadeiros interesses da criança em termos literários, tanto nas traduções como na produção nacional, mas também preocupações quanto

¹⁹¹ Cf. *idem*, pp.41-47.

¹⁹² Segundo Garcia Barreto, este é um título essencial na História da literatura infantil portuguesa e na bibliografia dos seus autores. Esta obra é um marco fundamental no processo de dar à criança portuguesa uma literatura adequada e de qualidade, se bem que tem contos de autoria estrangeira (antologia dos Irmãos Grimm e de Andersen). A autora, no prefácio, dirige-se *Às Mães*, esclarecendo que «Tem em mira este livro o que em Portugal têm tido poucos livros: divertir as crianças». Cf. António Garcia Barreto, «Contos para Os Nossos Filhos» in *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, Porto, 2002, pp.147-148. Houve a oportunidade de termos em mãos este livro, na BMAG.

¹⁹³ Cf. *A Literatura para Crianças em Portugal: Breve Historial Crítico* de José António Gomes, in Manuela Rêgo & Luís Sá, *Histórias para Gente de Palmo e Meio: Literatura Portuguesa para Crianças e Jovens*, Lisboa, 2001, p.11.

¹⁹⁴ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, p.38.

¹⁹⁵ Cf. *idem*, p.39.

às orientações de escrita.¹⁹⁶ Para Natércia Rocha, Ana de Castro Osório, a escritora de literatura infantil, ao iniciar a coleção *Para os Nossos Filhos*, em 1897, deu resposta à dissimulada exigência despertada pela evolução de ideias, propaganda política e avanços tecnológicos. De acordo com Rocha, Osório foi incansável na sua apresentação de obras ao público infantil. A sua produção original não foi farta, todavia, as suas versões e adaptações claras levaram até às crianças contos portugueses e estrangeiros.¹⁹⁷

Na primeira metade do século XX, reconheceu-se que a criança passou a ser um consumidor forte de leitura, mesmo que de forma indireta. Foi como consumidor, ou promotor de consumo, que a criança pareceu ganhar algum estatuto de poder, afirmou Natércia Rocha. A escritora acrescentou ainda que nos primeiros vinte anos, surgiram reedições dos Grimm, Perrault, Andersen e Condessa de Ségur, mas também se sentiu uma presença notável dos autores portugueses, especialmente pela qualidade dos textos e da ilustração.¹⁹⁸

Glória Bastos considerou que, em Portugal, o início do século XX se caracterizou por acontecimentos políticos que marcaram a produção literária. A instauração da República levou à implementação de várias medidas de entre as quais importa salientar o ensino primário gratuito e obrigatório, a par da definição dos objetivos que a educação deveria assumir. As histórias da tradutora Virgínia de Castro e Almeida, *Céu Aberto* (1907) e *Em Pleno Azul* (1909), são um bom exemplo das narrativas de aprendizagem da vida e das coisas. Ana de Castro Osório destacou-se como divulgadora do tradicional, mas também como autora de originais, como *Viagens Aventurosas de Felícia e Felizardo*, primeiro *no Pólo Norte* e depois *no Brasil* (1922). O tradutor e escritor Henrique Marques Júnior surgiu como divulgador da escrita para crianças por parte de outros autores, com o seu estudo bibliográfico *Algumas Achegas para uma Bibliografia Infantil* (1928), também dirigiu algumas coleções, colaborou em periódicos e foi um autor de mérito. Relativamente a exemplos ilustrativos de uma escrita original de qualidade, merecem realce: Carlos Selvagem com *Bonecos Falantes* (1920); Maria Sofia de Santo Tirso com *A Boneca Cor-de-rosa e Outros Contos* (1922); *Romance da Raposa* (1924) de Aquilino Ribeiro; tal como Irene Lisboa e *13 Contarelos* (1926). A imprensa para crianças revelou alguma vitalidade com diversos suplementos em jornais, como o *Pim-pam-pum* (1925-1978) do jornal *O Século*, assim como alguns títulos dedicados às crianças. Um dos primeiros e de maior

¹⁹⁶ Cf. *idem*, pp.40-41.

¹⁹⁷ Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, p.56.

¹⁹⁸ Cf. *idem*, pp.59-60.

renome foi o *ABCzinho* (1921-1932), que contou com a colaboração de autores e ilustradores portugueses.¹⁹⁹ Na década de trinta apareceu, por exemplo, *O Sr. Doutor* (1933-1943), considerado por Natércia Rocha como «[a] grande vedeta deste período» (Rocha, 2001:80).²⁰⁰

A consolidação do poder salazarista, a partir dos anos trinta, teve repercussões a nível cultural e educativo, argumentou Bastos. Isto, juntamente com a Segunda Guerra Mundial, sentida de forma indireta em Portugal, determinaram um empobrecimento destas décadas. A moral e o ensino “útil” passaram a ser objetivos fundamentais da educação, e os livros eram vistos como instrumentos que deviam estar de acordo com esses princípios. Também surgiram algumas observações contra a literatura de fantasia. Contudo, destacaram-se alguns autores pela qualidade do seu trabalho, apesar de por vezes cederem a uma certa facilidade e a um tom moralista. O nome do eclético Adolfo Simões Müller salientou-se, pois dedicou a sua vida à escrita para crianças e foi premiado pelo conjunto da sua obra (1982). Fixaram-se, igualmente, nomes de autores cujo trabalho se estendeu, em alguns casos, aos tempos seguintes, de entre os quais: Maria Lamas com *A Montanha Maravilhosa* (1933); Virgínia Lopes de Mendonça com *Aventuras do Mosquito Zigue Zage* (1936); Olavo d’Eça Leal com *História Extraordinária de Iratan e Iracema, os Meninos mais Malcriados do Mundo* (1939); José de Lemos com *O Sábio que Sabia Tudo* (1944); e ainda Lília da Fonseca e *A Lagartinha da Couve* (1945).²⁰¹

Para Natércia Rocha o balanço dos anos quarenta demonstrou que a produção editorial de qualidade registou «meia dúzia de nomes». O mais assinalável terá sido, provavelmente, o recuo da produção nacional perante o surto de jornais e livros de produtores multinacionais a baixo preço.²⁰²

Segundo Glória Bastos, no pós-guerra, procurou-se conservar o espaço nacional de possíveis influências maléficas, principalmente as que poderiam vir do exterior. As Instruções Oficiais (1950) sobre a literatura infantil, publicadas pela Direção dos Serviços de Censura, elucidavam relativamente às orientações que esta deveria assumir. Os valores a transmitir eram o cerne desse texto e, nesse sentido, destacava-se a necessidade do pendor nacionalista nessa literatura. Era notório o receio perante as novas configurações que o mundo estava a assumir com o final da guerra, em simultâneo desenhava-se um certo ostracismo que condicionou a nossa evolução. A Organização Nacional da Mocidade

¹⁹⁹ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.41-43.

²⁰⁰ Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, p.80.

²⁰¹ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.43-44.

²⁰² Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, p.84.

Portuguesa promoveu, igualmente, a publicação de alguns jornais, como por exemplo: *Lusitas* (1943-1957), *Fagulha* (1958-1974). No panorama editorial emergem alguns dos nossos melhores escritores para crianças. A poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, a escritora Matilde Rosa Araújo, o dramaturgo e tradutor Ricardo Alberty e a escritora Ilse Losa principiaram a sua atividade nesta área no final da década de cinquenta. Todos estes autores partilharam uma atenção especial pela criança e por uma literatura sem infantilismos, onde a qualidade foi requisito. Bastos afirmou que a estes nomes era necessário acrescentar os de Irene Lisboa, Patrícia Joyce, Maria Cecília Correia, Alves Redol, Maria Isabel de Mendonça Soares e Alice Gomes.²⁰³ Rocha referiu algumas obras desta época: como *O Faísca conta a sua História* (1949) da autoria de Ilse Losa; *Histórias da Minha Rua* (1953) de Maria Cecília Correia; *Uma Mão cheia de Nada e Outra de Coisa Nenhuma* (1955), por exemplo, de Irene Lisboa *O Livro da Tila* (1957), um conjunto de poesias de Matilde Rosa Araújo; *A Galinha Verde* (1957) de Alberty; *A Fada Oriana* (1958), uma história moralizante, e a *A Menina do Mar* (1959) de Sophia de Mello Breyner; *História de um Bago de Uva* (1958) de Joyce; *A Vida Mágica da Sementinha (Breve História do Trigo)* (1959), texto didático e vincado pelo humor, o primeiro livro para os mais pequenos de Alves Redol.²⁰⁴ Por sua vez, o início da atividade das Bibliotecas Gulbenkian²⁰⁵, com a criação da rede das bibliotecas itinerantes (1958) e das fixas (1961), foi essencial para possibilitar um encontro mais fácil das crianças e adultos, com o livro. De igual forma, o alargamento da escolaridade obrigatória para seis anos (1964) levou a um incremento da população escolar, o que implicou mais material de leitura e maior multiplicidade.²⁰⁶

Após a revolução de 1974 houve grandes alterações a vários níveis, com a instauração da liberdade de expressão e a melhoria das condições económicas, uma nova consciência cultural tinha ocasião de se impor.²⁰⁷

O Ano Internacional do Livro Infantil decorreu em 1974 e em 1979 teve lugar o Ano Internacional da Criança, acontecimentos que, para Bastos, juntamente com as novas posturas quanto à criança e à sociedade, conduziram a mudanças no entendimento do livro e da educação infantil.²⁰⁸ Rocha notou que, no campo editorial, houve uma evolução do setor

²⁰³ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.44-45.

²⁰⁴ Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, pp.88-91.

²⁰⁵ De acordo com Natércia Rocha, a ação das bibliotecas fixas e itinerantes da fundação Gulbenkian levou ao empréstimo (acesso gratuito) do livro a crianças de meios isolados e também a aquisições regulares e significativas da Fundação para o provimento dessas bibliotecas, algo aliciante para os editores atentos ao escoamento das edições. Era nessas bibliotecas que as crianças alfabetizadas encontravam de tudo, incluindo a possibilidade de escolher ou recusar, livremente, sem pressões familiares ou escolares, efetuando a aprendizagem de “ser leitor”. Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, pp.92-94.

²⁰⁶ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, p.45.

²⁰⁷ Cf. *idem*, p.46.

²⁰⁸ Cf. *ibidem*.

infantil e que surgiu uma nova geração de escritores para o público infantil, desde os primeiros anos deste período. Deste modo, destacaram-se os seguintes autores e alguns exemplos, mencionados por Rocha: Maria Isabel César Anjo (*A Primavera é o Tempo a crescer*, 1971, e outros três livros sobre as estações); António Torrado (*Veado Florido*, 1972); Luísa Ducla Soares (*O Soldado João*, 1973); Madalena Gomes (*O Crocodilo e o Passarinho*, 1973, uma história sobre aceitação das diferenças); Manuel António Pina (*Gigões e Anantes*, 1974); Maria Alberta Menéres (*Um + Um = Dois Amigos*, 1976); Mário Castrim (*Colóquio*, 1977, onde a ironia se alia à ternura e ao humor); Luísa Dacosta (*A Menina Coração de Pássaro*, 1978); Sérgio Godinho (*A Caixa*, 1978, onde o autor se revelou um bom contador de *nonsense*); Leonel Neves (*O Soldadinho e a Pomba*, 1981). De outros escritores, assistiu-se a uma produção mais frequente por parte de Matilde Rosa Araújo, Ilse Losa, Sidónio Muralha e Alice Gomes.²⁰⁹

Glória Bastos explicou que diversas iniciativas institucionais, como os prémios literários, também contribuíram para a consolidação do papel e importância do livro infantil no panorama cultural português. São exemplo desses prémios *O Ambiente na Literatura Infantil* (1976) e o *Prémio Calouste Gulbenkian*, iniciado em 1980. A estes juntaram-se os prémios de ilustração e de tradução. Também o aumento da rede de bibliotecas públicas, com a inclusão de salas para crianças e jovens²¹⁰, determinou novas perspectivas para a leitura infantil.²¹¹

Conforme esclareceu Natércia Rocha, no início da década de oitenta, o número de obras nacionais registou um crescimento substancial. As tendências do final da década anterior acentuaram-se com a presença do humor, do *nonsense* e do fantástico das máquinas. Assim aconteceu em obras de novos autores, das quais assinalaremos apenas alguns exemplos, onde podemos encontrar casos premiados: Alice Vieira (*A Espada do Rei Afonso*, 1981); Fernando Bento Gomes (*História da Nuvem que não queria chover*, 1981); Álvaro de Magalhães (*O Menino chamado Menino*, 1983, um *nonsense* trocista); Carlos Correia (*O Pião das Nicas*, 1983); José Jorge Letria (*Histórias do Arco-Íris*, 1983), e igualmente outros já consagrados: Luísa Ducla Soares (*Histórias de Bichos*, 1981); António Torrado (*O*

²⁰⁹ Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, pp.105-110.

²¹⁰ Durante o tempo passado na Sala infantojuvenil, da BPMP, tivemos o privilégio de assistir a leituras de obras a grupos de crianças, em voz alta e teatralizadas com o apoio de marionetas. Consideramos estas iniciativas como exemplos de atividades dinâmicas que fomentam o importante contacto entre o livro e as crianças. Além do mais, também pais ou avós acompanhavam crianças até à sala, onde liam para os seus filhos ou netos, ou os auxiliavam na leitura das obras. Estas experiências mostraram-se muito enriquecedoras para a melhor compreensão da influência dos livros na vida das crianças portuguesas.

²¹¹ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.46-47.

Adorável Homem das Neves, 1984, distinguida peça de teatro) ou Carlos Pinhão (*O Coelho Atleta*, 1983, obra que abordou a noção do desporto).²¹²

No princípio da década de oitenta surgiram as séries de aventura e mistério. Exemplo disto foram as séries *Uma Aventura* das pioneiras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada (iniciada em 1983), *Viagens no Tempo* (com início em 1985) e *Asa Delta* (1987). Devido ao sucesso alcançado por este género, surgiram novas coleções: *1001 Detectives* (1988) de Carlos Correia, Maria Alberta Menéres e Natércia Rocha; *Triângulo Jota* (1989) de Álvaro Magalhães; *O Clube das Chaves* (1990) de Maria do Rosário Pedreira e Maria Teresa Maia Gonzalez; *O Bando dos Quatro* (1997) de João Aguiar, entre outras séries.²¹³

A escrita para crianças e jovens, em clima de liberdade, implicou a abordagem de temas que se encontravam afastados da produção literária ou que eram tratados de forma indireta. Temas como a emigração, a diferenciação social, a pobreza, a preservação do ambiente, a discriminação social, os conflitos familiares e as consequências do divórcio começaram a aparecer nos livros infantis e juvenis.²¹⁴ Como constatou José António Gomes, no pós-25 de abril, a preservação do ambiente foi um dos assuntos mais explorados na literatura para crianças. Nesta área podem ser salientadas obras como: *Beatriz e o Plátano* (1976) de Ilse Losa; *A Água que bebemos* (1983) e *No Coração do Trevo* (1992) de Maria Alberta Menéres; *Que é do Verde desta Rua?* (1988) de Fernando Bento Gomes; *O Grande Continente Azul* (1985) de José Jorge Letria, e por fim, *Penas Brancas pelo ar* (1991) de Natércia Rocha. Ainda segundo Gomes, António Mota demonstrou ser um dos autores mais prolíficos dos anos oitenta e noventa, distinguindo-se nas histórias protagonizadas por crianças em idade escolar ou por adolescentes. Este caso pode ser exemplificado com *O Rapaz de Louredo* (1985) ou *A Terra do Anjo Azul* (1994).²¹⁵

José António Gomes, no seu breve historial crítico onde realça dois espaços temporais - dos primórdios a 1950 e de 1950 a 2000 - também refletiu que o impulso²¹⁶ de renovação vivido após o 25 de abril contribuiu para a evolução da literatura das décadas seguintes, nomeadamente para o aparecimento das coleções juvenis de mistério e aventura, assim como para um aumento do romance para pré-adolescentes e adolescentes. Na literatura para este público estavam presentes os jogos afetivos, a descoberta do amor, as interrogações

²¹² Cf. Natércia Rocha, *op.cit.*, pp.115-120.

²¹³ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, pp.47-48.

²¹⁴ Cf. José António Gomes, *op.cit.*, p.45.

²¹⁵ Cf. José António Gomes, *op.cit.*, pp.46, 48.

²¹⁶ O impulso proporcionou, igualmente, a afirmação da criatividade de autores relevantes e já mencionados (Matilde Rosa Araújo, Ilse Losa, Maria Alberta Menéres, António Torrado, Luísa Ducla Soares, Alice Vieira, Manuel António Pina e Álvaro Magalhães). No entanto, não foi capaz de superar as insuficiências que, no princípio do século XXI, se notavam na produção de álbuns destinados às crianças entre os três e os oito anos. Cf. José António Gomes, *op.cit.*, 2001, p.29.

sobre o futuro, a SIDA, a droga e o desemprego. Sendo exemplo desta tendência: *A Malta do 2º C* (1988) de Catarina da Fonseca; *Diário de Sofia & C.ª aos 15 Anos* (1994) de Ducla Soares; *A Lua de Joana* (1994) de Maria Teresa Maia Gonzalez, *Guardado no Coração* (1993-1994) de Álvaro Magalhães e *Para o Meio da Rua* (2000) de Ana Saldanha.²¹⁷

Glória Bastos disse que, em relação a novos caminhos, as editoras procuraram alargar o núcleo de ofertas de leitura às crianças de Portugal, embora recorrendo a traduções, pelo menos em certos domínios. Nos livros para os mais pequenos, observou-se alguma diversidade de propostas (livros com música, outros que se desmontam, de formas redonda, quadrada e com buracos), mas vindas do exterior.²¹⁸

Relativamente às obras de autores portugueses, as novidades surgiram, principalmente, na articulação texto/ilustração/música. Uma das primeiras propostas a aparecer nesta área foi a coleção *Histórias e Canções em Quatro Estações* (1988, coordenada por Alberta Menéres e contando com a colaboração de vários escritores, ilustradores, atores, cantores e músicos), mais tarde surgiram *As Cançõezinhas da Tila* com poemas musicados de Rosa Araújo (1998) e a seleção de *Rimas e Jogos Infantis* em livro e cassete áudio (1995). Quanto ao álbum, ou o livro com predominância da imagem²¹⁹, permaneceu o domínio de obras estrangeiras; contudo a nível nacional salientou-se Manuela Bacelar.²²⁰ De acordo com Bastos, foi nas áreas mais tradicionais da literatura para crianças (poesia, texto dramático, conto e novela juvenil) que Portugal teve uma produção mais volumosa e de qualidade. A autora considerou que no final da década de noventa se assistiu a uma quebra no volume de edições de novos títulos de autores nacionais. Desta época, a autora destacou o trabalho de ilustradores portugueses como Bacelar, Henrique Cayatte e António Modesto.²²¹

Ana Margarida Ramos, num estudo que abarcou a primeira década do século XXI, afirmou que vários escritores que editaram em Portugal, relacionados com a literatura institucionalizada, lançaram textos preferencialmente destinados a crianças e jovens. Desses autores, a investigadora fez referência a obras que apresentavam textos marcados pela qualidade e exigência equivalentes às destinadas aos adultos: José Saramago (o conto infantil *A maior flor do mundo*, 2001); Lídia Jorge (*O Grande Voo do Pardal*, 2007 e *O Romance do Grande Gatão*, 2010); Urbano Tavares Rodrigues (*O Cavalo da Noite*, 2006); Mia Couto (*O Gato e o Escuro*, 2001 e *O Beijo da Palavrinha*, 2008); Ondjaki (*Ynari, A Menina das*

²¹⁷ Cf. *idem*, p.25.

²¹⁸ Cf. Glória Bastos, *op.cit.*, 1999, p.47.

²¹⁹ Nas recorrentes visitas à BPMP tivemos em mãos vários livros infantis, entre eles alguns exemplares onde a imagem aparecia juntamente com o texto, tal como alguns “livros-objeto”.

²²⁰ Cf. *ibidem*.

²²¹ Cf. *idem*, pp.48-49.

Cinco Tranças, 2004 e *O Voo do Golfinho*, 2009); Manuel Alegre (*Uma Estrela*, 2005, um conto com uma atmosfera natalícia) e Francisco Duarte Mangas (*O Gato Karl*, 2005 e *O Ladrão de Palavras*, 2006, duas narrativas alegóricas). Ramos alegou que a literatura para a infância²²² contemporânea, «tão potenciadora de leituras múltiplas como a sua irmã maior» (Ramos, 2013:42), percorre novos caminhos, evidenciando os conflitos interiores, a questionação e a fragilidade da existência.²²³ Importa ainda referir a autora Rita Taborda Duarte e alguns exemplos das suas obras: *A Verdadeira História de Alice* (2004), livro galardoado; *A Família dos Macacos* (2006); *Os Piolhos do Miúdo e os Miúdos do Piolho* (2007) e *Gastão Vida de Cão* (2010).²²⁴

3.2. As Traduções e Adaptações de Perrault

Tendo em conta o principal objetivo do presente estudo²²⁵ torna-se oportuno considerar alguns aspetos sobre a receção, em Portugal, dos contos em prosa de Perrault. Sem pretendermos apresentar um estudo bibliográfico exaustivo, chamemos a atenção para a representatividade, a nível nacional, de traduções e adaptações da obra *Histoires ou Contes du Temps Passé* de Perrault, desde as primeiras versões portuguesas a algumas obras mais atuais.

De acordo com a estudiosa de Jacob e Wilhelm Grimm, Maria Teresa Cortez, no século XIX, mais concretamente em 1819, apareceu a primeira tradução portuguesa de um conto de Perrault, num folheto com *A Gata Borralheira ou A Sapatinha de Vidro*.

²²² Garcia Barreto assegurou que a literatura infantojuvenil não é alheia à *internet*. Se procurarmos num motor de busca por esta literatura poderemos encontrar vários sítios que abordam a problemática da literatura infantil, teses universitárias e académicas, biografias, estudos, páginas de admiradores de autores ou obras, jornais, revistas virtuais, contos, histórias, debates, livros *online*, etc. Barreto afirmou que a resposta em português europeu é pequena, embora o Brasil se tenha desenvolvido bem neste domínio, no entanto a maior parte da informação encontra-se em inglês. Cf. António Garcia Barreto, *in Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*, Porto, 1998, pp.92-93.

²²³ Cf. Ana Margarida Ramos, *op.cit.*, 2013, pp.41-54.

²²⁴ Cf. *idem*, p.151.

²²⁵ Esta pesquisa teve várias vertentes: a consulta presencial do acervo documental de bibliotecas (consultámos obras de Perrault na BPMP e na BMAG), do catálogo antigo (manuscrito) da BPMP e de várias obras sobre este tema, como estudos bibliográficos. Também se demonstrou fundamental a recolha de informação através de catálogos *online* (foram realizadas pesquisas nos seguintes catálogos *online*: o da BNF, o da Gallica; o das Bibliotecas Municipais do Porto; o da Porbase e, também, o da BNP), o contacto com profissionais das bibliotecas e com investigadores que, de entre outros assuntos, abordaram, nos seus estudos, a receção da obra de Perrault. O contacto pessoal com os bibliotecários e funcionários das Bibliotecas Municipais do Porto foi determinante na recolha de informações quanto às edições existentes no acervo de cada biblioteca, principalmente na BPMP. O contacto telefónico e por *e-mail* com colaboradores da BNF e da BNP revelou-se fundamental para a pesquisa empreendida, a partir das quais obtivemos as três primeiras traduções portuguesas dos contos em prosa de Perrault. Anteriormente à decisão de que o estudo se iria focar em *La Belle au Bois Dormant* surgiu a escolha de trabalhar com os textos portugueses dos contos em prosa de Perrault, isto porque estes, comparativamente aos contos em verso, conhecem uma maior produção no panorama nacional. Deste modo, a pesquisa, quanto à receção dos contos, incidiu apenas nos textos incluídos nos *Histoires ou Contes du Temps Passé*. Assim, as seguintes considerações acerca das traduções portuguesas de Perrault, várias delas integradas em coleções, podem englobar antologias com contos de diversos autores, entre os quais encontramos o académico francês; livros com um dos seus contos em prosa ou obras com contos apenas da sua autoria.

Seguidamente, também sem indicação de autoria, surgiram em 1820 *O Gato de Botas* e em 1821 *A Pele de Burro* (uma tradução em prosa) também em folhetos de literatura de cordel, para leitura popular, indicando que não se dirigiam especialmente a crianças.²²⁶ Em 1851, publicou-se uma tradução de *Le Chat Botté*, com o título *História dos Três Filhos ou O Gato de Botas. Conto Moral*.²²⁷

No entanto, foi, segundo o estudo de Cortez e tanto quanto a nossa pesquisa indica, no ano de 1836 que emergiu a primeira tradução de todos os *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*, publicada pela editora parisiense Pillet e apelidada de *Contos das Fadas*²²⁸. Consequentemente, foi onde saiu a primeira versão portuguesa de *La Belle au Bois Dormant: A Bella Adormecida no Bosque*²²⁹. A investigadora salientou que, neste volume, os contos foram traduzidos sem integrarem as suas moralidades finais (facto que corroboramos, após a consulta da edição em questão). A reedições dos *Contos das Fadas*, em 1841, 1851 e em 1860, revelam que devem ter tido uma boa aceitação. Esta entrada tardia de Perrault²³⁰, em Portugal, pode ser explicada pela crueza de alguns dos seus textos, o que inicialmente deve ter contribuído para uma certa rejeição dos mesmos.²³¹ Em 1875, na coleção *Livraria do Povo*, surgiu a obra *Contos de Fadas e Lobishomens*²³² (conforme deu conta Cortez), onde foram publicados dez contos de Perrault.²³³ Estas versões portuguesas surgiram sem indicação da autoria de Perrault, ao contrário da publicação *Contos de Fadas [Historias do Tempo Passado]*²³⁴ de 1898, obra com tradução assinada por Henrique

²²⁶ Cf. Maria Teresa Cortez, in *Os Contos de Grimm em Portugal: Recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*, Coimbra, 2001, p.51.

²²⁷ Cf. *idem*, p.71.

²²⁸ O volume inclui a tradução de *O Chapelinho Vermelho; As Fadas; O Barba Azul; A Bella Adormecida no Bosque; O Gato com Botas; Borracheira, ou O Sapatinho de Vidro; Riquete da Crista; O Pequeno Polegar; A Princesa Fina e Pelle de Burro*. Estas informações foram recolhidas da própria edição de 1836. A partir de Jean-Pierre Collinet, Cortez assegurou que *Peau d'Ane* surge nesta edição num texto em prosa, pois embora pertença aos *Contes en vers* de Perrault, popularizou-se por toda a Europa, uma versão em prosa setecentista. No volume também figura uma tradução do conto de Mademoiselle L'héritier *L'Adroite Princeses ou les Aventures de Finette*, que desde os finais do século XVIII passou a estar, frequentemente, presente nas publicações francesas dos contos de Perrault. Cf. Jean-Pierre Collinet, *apud* Maria Teresa Cortez, *op.cit.*, p.51.

²²⁹ Apresentamos todos os títulos de obras e coleções antigas (relacionadas com publicações de contos de Perrault) com a sua grafia original, de forma a podermos observar a evolução da língua portuguesa.

²³⁰ Relembramos que em 1774 surgiu uma tradução portuguesa de *Magasin d' Enfants, ou Dialogues d'une Sage Gouvernante avec ses Élèves de la Première Distinction*. Para Cortez, a natureza formativa da primeira obra influenciou a sua grande adesão, visto que teve, até 1837, mais oito edições, o que contrasta com a receção tardia e mais reservada dos contos de Perrault. Cf. Maria Teresa Cortez, *op.cit.*, pp.51-52.

²³¹ Cf. *idibem*.

²³² Neste livro figuram os seguintes contos: *O Chapelinho Vermelho, ou A Fada e o Lobo; As Fadas ou A Menina Bem Creada; O Barba-Azul, ou A Nodosa de Sangue; A Bella Adormecida no Bosque, ou A Rainha Lobishomem; O Gato com Botas; Borracheira ou O Sapatinho de Vidro; Riquete da Crista, ou A Princesa Estupida; O Pequeno Pollegar, ou As Botas de Sete Leguas do Lobishomem; A Princesa Fina, ou As Rocas de Vidro; A Pelle de Burro*. Estes títulos foram diretamente colhidos da edição de 1875.

²³³ Cf. Maria Teresa Cortez, *op.cit.*, p.173.

²³⁴ Esta edição apresenta os seguintes textos: *A Princesa Encantada; Ardostão, ou O Bom Principe; As Fadas; O Barba Azul; O Chapelinho Encarnado; A Gata Borracheira; O Riquete da Pôpa; O Gato de Botas*. Estes títulos foram retirados da publicação de 1898. Atualmente, damos conta da existência desta edição apenas na BNP. Segundo Maria Teresa Cortez, o livro conheceu uma segunda edição em 1905. Cf. Maria Teresa Cortez, *op.cit.*, p.307.

Marques Júnior. Informação avançada pelo próprio, acrescentando que este volume foi o primeiro da coleção *Bibliotheca das Crenças*.²³⁵ Marques Júnior foi um grande impulsionador da literatura infantojuvenil portuguesa, que traduziu, adaptou e coligiu uma grande quantidade de títulos de literatura infantil, de entre os quais vários de Perrault.²³⁶

No princípio do século XX, em 1902, figurou uma outra tradução de Marques Júnior, *Novos Contos de Fadas*, o segundo volume da *Bibliotheca das Crenças*, com dois contos de Perrault e cinco dos Irmãos Grimm.²³⁷

Na década de vinte foram publicadas várias edições de contos de Perrault (conforme aferimos a partir da consulta de alguns exemplares desta época²³⁸), verificando também que, como anteriormente, muitas obras não mencionam o autor da tradução ou não identificam claramente o autor. Maria Elisabete da Silva Bárbara, que na sua tese de doutoramento estudou minuciosamente as publicações portuguesas dos contos de Perrault durante o Estado Novo (1933-1974), não encontrou nenhuma edição da década de trinta. Esta estudiosa assegurou que a publicação de versões portuguesas do escritor francês foi muito significativa nos anos do Estado Novo. Grande parte delas louvava os valores estruturantes do regime.²³⁹

Os anos quarenta a sessenta, segundo os dados recolhidos por Maria Bárbara, foram os mais férteis relativamente à edição portuguesa de contos de Perrault, podendo este facto estar ligado à luta contra o analfabetismo, observado neste período. Nessas décadas, houve também uma proliferação de traduções mais livres, onde, além de se procederem a “correções” pedagógicas, se considerou a criança como destinatário. Valorizou-se igualmente a cultura de chegada, recorrendo-se a uma reconfiguração estética e literária, segundo a noção atual de literatura infantojuvenil. Bárbara, a par das versões analisadas, declarou que, praticamente em todos os casos e principalmente entre 1940 e os anos sessenta, as principais intenções dos tradutores portugueses não se prenderam por um respeito

²³⁵ Cf. Henrique Marques Júnior, *in Algumas Achegas para uma Bibliografia Infantil*, Lisboa, 1928, pp.23-24.

²³⁶ Após a verificação de que as três primeiras traduções não se encontravam nas Bibliotecas Municipais do Porto, entrámos em contacto com várias instituições: BNP, Academia das Ciências de Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, Universidade de Coimbra e de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e por fim, a BNF, através da qual conseguimos ter acesso ao documento digitalizado da primeira tradução portuguesa (1836). Relativamente às duas outras traduções mais antigas, a de 1875 e a de 1898, adquirimos as versões digitalizadas a partir da BNP.

²³⁷ Cf. Henrique Marques Júnior, *op.cit.*, p.24. Tivemos a oportunidade de ler alguns contos desta publicação. Presentemente, esta edição parece ser a mais antiga, com contos de Perrault, que a BPMP tem no seu acervo.

²³⁸ Em 1923, surgiu a obra *Velhos Contos Ingleses*, incluída na coleção *Para as Crianças* da editora de António Figueirinhas, juntando contos de Madame D'Aulnoy e de Perrault. Raquel Patriarca considerou que esta antologia terá sido traduzida pelo editor e pedagogo António Figueirinhas. Cf. Raquel Patriarca, *op.cit.*, p.146. Ainda na coleção *Para as Crianças*, foram publicadas, pela editora de Figueirinhas, as obras *Contos de Perrault e Escandinavos* (1924) e *Contos de Perrault* (1926). Cf. *idem*, p.150. Estes dois últimos exemplares, aos quais tivemos acesso na BPMP, não encerram qualquer indicação sobre a autoria da sua tradução. O livro de 1926 contém apenas contos de Perrault, acompanhados das suas moralidades finais. Em 1925, saiu *O Barba-Azul e Outros Contos de Fadas*, da editora Romano Torres, inserida na coleção *Manecas* e com tradução de Marques Júnior. Cf. *ibidem*. Por fim, da mesma editora, em 1927 foi editado o livro *A Princesa Pele de Burro: e Outros Contos*, tradução por Leyguarda Ferreira. Cf. *idem*, p.380.

²³⁹ Cf. Maria Bárbara, *op.cit.*, p.455.

rigoroso pelo texto original, sendo este caracterizado pelas marcas de Perrault: a ironia e a sátira. Também não se observou o objetivo de conservar o duplo destinatário contemplado por Perrault, mas sim o fim de traduzir para crianças portuguesas, durante um certo período histórico. As traduções tinham a tendência para expurgar os elementos que, na cultura de chegada, eram vistos como inaceitáveis ou menos próprios.²⁴⁰

Ainda de acordo com a investigação de Maria Bárbara, nos finais dos anos sessenta e inícios dos setenta, as traduções de Perrault aproximavam-se muito mais do texto original²⁴¹, embora de forma menos frequente. Alguns dos volumes editados por esta altura preocupavam-se com a identificação do autor dos textos (neste caso Perrault) e também de quem assinava a tradução.²⁴²

No que respeita à publicação de versões portuguesas de contos exclusivamente de Perrault, nos anos noventa e até mais recentemente, salientamos uma pequena amostra representativa dessa produção. Alguns destes exemplares aliam o texto e a ilustração, como veremos. Assim, surgiram títulos como *Os Mais Belos Contos de Perrault*²⁴³, 1993, da Civilização (reimpresso em 1994), obra da coleção *Grandes Ilustradores da Escola Russa*, com tradução de Carlos José Marques Duarte de Jesus e ilustração de Michel Fiodorov; em 1996 sai o volume *Contos de Charles Perrault*, da Colares, com nova publicação em 2007²⁴⁴, traduzido por Maria de Lourdes Chichorro Rodrigues e Magda Bigotte Figueiredo, ilustrado por Gustave Doré; em 1997, surgiu uma edição com a tradução de Manuel João Gomes e de Luiza Neto Jorge, *Contos*²⁴⁵, com ilustrações de Gustave Doré e incluída na coleção *Biblioteca Juvenil Dom Quixote*; em 2010, apareceu mais uma tradução, *Contos*²⁴⁶, traduzida pelo galardoado António Pescada, em livro de bolso, integrada na coleção *BIS* da LeYa, que revelou preocupação em respeitar o texto francês. De entre as edições mais recentes,

²⁴⁰ Cf. *idem*, pp.455-460.

²⁴¹ Maria Bárbara destacou três edições, desta época, devido à preocupação com a fidelidade das traduções, por oposição à apropriação livre dos contos pelos tradutores: a coletânea *A Bela Adormecida e Outros Contos de Perrault*, de 1968, publicada pela Verbo e integrada na coleção *Biblioteca da Juventude*, com tradução assinada por Maria Adozinda de Oliveira Soares; a antologia *Perrault vai Contar*, traduzida por Maria Alberta Menéres, coleção *Cabra-Cega*, da Afrodite, publicada a 1968 e que parece apelar tanto a um público infantil quanto a um mais adulto; a publicação de 1970, *Histórias para Crianças*, traduzida por João Costa, da Arcádia, coleção *Antologia*, que não é destinada especialmente a crianças. Cf. *idem*, pp.130-135

²⁴² Cf. *idem*, p.463.

²⁴³ Este volume compreende os seguintes títulos: *A Bela Adormecida*; *As Fadas*; *A Gata Borralheira*; *Barba Azul*; *O Pequeno Polegar*; *O Gato das Botas* e *Riquete do Topete*.

²⁴⁴ Este livro inclui os contos: *O Capuchinho Vermelho*; *O Barba-Azul*; *A Bela Adormecida*; *Pele de Burro*; *As Fadas*; *O Gato das Botas*; *O Príncipe Panacho*; *O Polegarzinho*; *A Gata Borralheira*.

²⁴⁵ Publicação com os seguintes títulos dos contos em verso: *A Paciência de Griselda*, *Pele-de-Burro* e *Os Desejos Ridículos*, dos contos em prosa, com as suas moralidades: *A Bela Adormecida*; *O Capuchinho Vermelho*; *O Barba-Azul*; *O Mestre-Gato ou O Gato-das-Botas*; *As Fadas*; *A Gata Borralheira ou O Sapatinho de Vidro*; *Riquete do Topete*; *O Polegarzinho*.

²⁴⁶ Esta versão integra a tradução dos contos em verso (*Griselda*; *Pele-de-Burro*; *Os Desejos Ridículos*) e em prosa, com as suas moralidades finais: *A Bela Adormecida*; *O Capuchinho Vermelho*; *O Barba-Azul*; *O Mestre Gato ou O Gato das Botas*; *As Fadas*; *A Gata Borralheira ou O Sapatinho de Cristal*; *Riquete do Topete*; *O Pequeno Polegar*.

podemos destacar: *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras*²⁴⁷ (2011) da Oficina do Livro, contos escritos por Alice Vieira, com ilustrações de Carla Nazareth e capa de Carlos Miranda; *Contos de Perrault*²⁴⁸, com primeira edição em 2016, reimpresso em 2018 e 2019, pela Porto Editora, uma tradução, «tanto quanto possível literal»²⁴⁹, de Maria Alberta Menéres e ilustrações de Raquel Costa.

Várias obras das mencionadas estiveram ou estão contempladas no Plano Nacional de Leitura²⁵⁰, destinando-se a leitura autónoma ou orientada, como é o caso da edição de *Os Mais Belos Contos de Perrault*, *Contos de Charles Perrault* (edição de 2007), *Contos* (edição de 2010), *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras* e *Contos de Perrault*.

Concluimos que a noção de infância de uma sociedade e a literatura infantil se relacionam intimamente. Ainda que se tenham dado passos importantes na legitimação da literatura para crianças, esta tem sido colocada em posições periféricas no polissistema literário. Além disso, a literatura infantil mantém-se em constante comunicação com o adulto e a fronteira entre literatura para crianças e para adultos é difícil de traçar.

Verificamos que as origens da literatura infantil portuguesa são anteriores ao século XVII. O século XVIII teve uma presença reduzida de autores portugueses, surgindo traduções portuguesas de textos franceses. No século XIX, a literatura infantil em Portugal teve um impulso determinante, principalmente na década de 70. No século XX, com o poder salazarista, os livros serviram de instrumento para a moral e o ensino “útil”.

A revolução de 1974 foi um ponto de viragem e no princípio da década de oitenta as obras portuguesas para a infância aumentaram. A liberdade permitiu o tratamento de temas afastados da produção literária e as inovações surgiram na articulação de texto com a ilustração. O século XXI começa por ser pautado pela qualidade da literatura infantil.

Quanto à receção de Perrault, destacamos a sua entrada tardia em Portugal, apesar da década de vinte, do século XX, apresentar várias traduções suas. Nos anos quarenta a sessenta houve uma presença significativa dos contos de Perrault, ao passo que nos anos sessenta aos inícios dos setenta não. Recentemente, registam-se traduções frequentes.

²⁴⁷ Edição que apresenta os contos: *O Barba Azul*; *Pele de Burro*; *A Bela Adormecida*; *Riquinho do Penacho*.

²⁴⁸ Os contos contemplados nesta coletânea são: *O Capuchinho Vermelho*; *O Barba-Azul*; *O Mestre Gato ou O Gato das Botas*; *As Fadas*; *A Gata Borracheira ou O Sapatinho de Cristal*; *Riquet do Penacho*.

²⁴⁹ Maria Alberta Menéres referiu, na nota introdutória deste livro: «não se tentou nem uma adaptação nem uma simplificação, que é o que normalmente se tem feito não só em português como em outras línguas, mas sim uma tradução tanto quanto possível literal, de modo a que não se perdesse o seu estilo agudo e encanto poético». Segundo Maria Bárbara, palavras semelhantes já antes tinham sido ditas, pela própria Alberta Menéres, para introduzir a tradução que envergou em *Perrault vai Contar* (1968). Cf. Maria Alberta Menéres, *apud* Maria Bárbara, *op.cit.*, p.132.

²⁵⁰ Cf. *Plano Nacional de Leitura*, disponível em: http://pn12027.gov.pt/np4/livrospnl?cat_livrospnl=catalogo_blx.

**CAPÍTULO IV – ANÁLISE COMPARATIVA DAS PRIMEIRAS E ÚLTIMAS TRADUÇÕES
PORTUGUESAS DE *LA BELLE AU BOIS DORMANT* DE CHARLES PERRAULT**

4.1. Apresentação de *La Belle au Bois Dormant*

Após a abordagem dos vários temas relacionados com *La Belle au Bois Dormant* de Charles Perrault e a sua tradução, iremos finalmente tratar das versões mais relevantes do conto, as suas fontes, estrutura em duas partes e a sinopse da história.

Gilbert Rouger, editor da publicação de 1967 dos contos, em verso e em prosa, de Charles Perrault, observou, numa das suas notas, que a primeira versão de *La Belle au Bois Dormant* (1696) encerra diferenças²⁵¹ relativamente ao texto definitivo de 1697. Foi este último que nos serviu de base, encontrando-se inserido na primeira publicação da coletânea dos contos em prosa de Perrault, *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*. Recordamos que a primeira versão do conto apareceu no *Mercure Galant*, em 1696, sem qualquer tipo de assinatura do autor, como demonstramos no ponto 2.2.2.

Embora as fontes dos contadores já tenham sido mencionadas (ponto 2.2.2.) importa agora compreender os motivos que influenciaram *La Belle au Bois Dormant* de Perrault.

Alguns teóricos defenderam a presença de fontes literárias e outros de fontes populares. Marie-Louise Tenèze, citada por Soriano, considerou que apesar do aspeto popular de *La Belle au Bois Dormant*, o conto se relaciona com três fontes livrescas. Sendo elas o *Pentamerone* (1634) de Giambattista Basile e duas obras anónimas do século XIV, o conto *L'Histoire de Troylus et de La Belle Zellandine* (integrado no livro III de *Anciennes Chroniques de Perceforest*) e um romance catalão em verso, *Frère de Joie, Soeur de Plaisir*.²⁵² Igualmente, para Marc Soriano, duas fontes basilares literárias inspiraram Perrault. Por um lado, *Perceforest* que pode ter influenciado a cena em que as fadas anunciam os dons e quando a Bela Adormecida se pica²⁵³. Por outro lado, o conto *Sole, Luna e Talia*²⁵⁴ (conto V do *Pentamerone* de Basile), de onde pode ter derivado a estrutura geral

²⁵¹ A versão de 1696 difere da de 1697. Gilbert Rouger mencionou diferenças quanto ao estilo e à linguagem. Cf. Charles Perrault, in *Contes*, Paris, 1967, p.93. A ausência da segunda estrofe da moralidade, na versão de 1696, é a diferença mais evidente entre o texto desse ano e o de 1697. Esta informação é também referida, em nota, na obra *Contos*, com tradução de Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge. Cf. Charles Perrault, in *Contos*, Lisboa, 1997, p.93.

²⁵² Cf. Marie-Louise Tenèze, *apud* Marc Soriano, *op.cit.*, p.126.

²⁵³ Bruno Bettelheim disse que em *Perceforest* três deusas são convidadas para os festejos do nascimento de Zelandine. Lucina concede-lhe saúde. Témis, enfurecida porque não tem uma faca junto do seu prato, lança uma praga: Zeladine ao fiar irá enterrar um fio da roca no dedo e terá de dormir até o mesmo ser extraído. Por sua vez, Vénus, a terceira deusa, promete encontrar a salvação. Em *Perceforest* reside o mais antigo motivo de *La Belle au Bois Dormant*, refletiu o mesmo autor. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, pp.352-353, 358.

²⁵⁴ Para Bruno Bettelheim, o motivo de *Sole, Luna e Talia* é antigo, pois Basile baseou-se em versões catalãs e francesas, provenientes dos séculos XIV e XVI. Bettelheim colocou ainda a hipótese de Basile se ter baseado em contos populares do seu tempo e na história de Leto, um dos amores de Zeus, que lhe deu o deus Sol e a deusa Lua. Cf. *idem*, pp.346-347.

do conto, mas também certos detalhes²⁵⁵ como os nomes dos filhos da princesa.²⁵⁶ Por sua vez, o estudioso, Jeanne Lods, supôs haver uma forma comum e oral do conto.²⁵⁷ A propósito disto, Soriano lembrou que certas obras são trabalhos eruditos da literatura oral, acrescentando que adotar esta perspectiva esclarece a hipótese de Lods.²⁵⁸ Noemí Paz afirmou que as vertentes literárias supracitadas se remetem à tradição oral e se relacionam com a mitologia grega, mais concretamente com mitos sobre Zeus e dois dos seus amores, Dânae e Leda²⁵⁹. Esses mitos falam da omnipresença do divino e do seu poder fecundante. A mesma autora considerou que *La Belle au Bois Dormant* começa com um motivo tradicional (reis desgostosos por não poderem ter filhos).²⁶⁰

Conforme sugeriu Marc Soriano, ao comparar *La Belle au Bois Dormant* com as suas fontes encontramos uma diferença essencial. Nas duas versões do século XIV (*L'Histoire de Troylus et de La Belle Zellandine e Frère de Joie, Soeur de Plaisir*) e em *Sole, Luna e Talia*, uma figura masculina viola a princesa e esta dá à luz enquanto dorme. Pelo contrário, em *La Belle au Bois Dormant* o príncipe ajoelha-se perante a Bela Adormecida e ela acorda.²⁶¹ Segundo Bruno Bettelheim, Perrault, como homem de corte, que contava histórias para distração dos príncipes, distanciou o seu conto do de Basile²⁶². Percebe-se, facilmente, que o académico não considerasse próprio contar, na corte francesa, uma história na qual um rei casado engravida uma princesa adormecida e só se lembra da aventura tempos depois.²⁶³

Em *La Belle au Bois Dormant*, de Charles Perrault, a história começa com o profundo desejo, por parte de um rei e de uma rainha, de terem um filho. Fizeram de tudo para assim acontecer, até que finalmente a rainha dá à luz uma menina. No seu batizado, a princesinha

²⁵⁵ Bruno Bettelheim explicou como *Sole, Luna e Talia* se desenvolve. Ao Tália nascer o rei pede que os sábios e profetas lhe leiam o futuro. Estes concluem que ela corre grande perigo devido a uma lasca de linho e o rei ordena que nunca mais entre linho no castelo. Mais crescida, quando Tália pega numa roca e começa a desfiar o fio, uma lasca fica por baixo de uma unha e ela morre. O rei abandona a sua filha e parte para sempre, para apagar da memória o seu desgosto. Tempos depois, um rei, já casado, perde-se e vai parar a um castelo onde encontra Tália adormecida, tem relações sexuais com ela e deixa-a. Assim, passado nove meses nascem Sol e Lua. Um destes, ao tentar mamar, mete na boca o dedo que tinha sido picado, tira a lasca e Tália acorda. Um dia o rei recordou-se da aventura e foi ao encontro de Tália com os dois bebés. Quando a mulher do rei descobre o segredo ordena que as crianças sejam cozidas e servidas ao rei, mas o cozinheiro, em vez delas, cozinha cabritos. No fim, quando a rainha manda buscar Tália para a atirar ao fogo, o rei chega e manda queimar a sua mulher e casa-se com Tália. Cf. *idem*, pp.346-347.

²⁵⁶ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.125.

²⁵⁷ Cf. Jeanne Lods, *apud* Marc Soriano, *op.cit.*, pp.126-127.

²⁵⁸ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.128.

²⁵⁹ Como Noemí Paz expôs, Zeus quando apaixonado por Dânae, que estava aprisionada numa torre de bronze, transformou-se em chuva de ouro para a fecundar, nascendo daí Perseu. Zeus, após tomar a forma de cisne, também fecundou Leda. Cf. Noemí Paz, *op.cit.*, pp.80-81.

²⁶⁰ Cf. *ibidem*.

²⁶¹ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.127.

²⁶² Bettelheim notou que Perrault não se consegue livrar, pelo menos totalmente, das conotações edipianas. No seu conto, a rainha não tem um ciúme louco devido à traição do marido, como acontece em Basile, mas a rainha de Perrault surge como a mãe edipiana que sente tal ciúme da Bela Adormecida, por quem o seu filho se apaixona, que tenta destruí-la. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, pp.348-349.

²⁶³ Cf. *idem*, pp.348, 350.

tem como madrinhas sete fadas que, depois das cerimónias, lhe concedem dons, próprios da mulher aristocrática²⁶⁴: beleza, espírito igual ao de um anjo, graciosidade, saber dançar, cantar e tocar instrumentos. Momentos antes, chega uma oitava fada, que não tinha sido convidada para os festejos e que não tinha sido presenteada, como as outras, com um talher de ouro. Esta velha fada²⁶⁵, sentindo-se ofendida e desprezada, prediz que a princesa havia de se ferir na mão com um fuso e que disso morreria. Entretanto, entra em cena uma jovem fada, que ainda não tinha atribuído nenhum dom à princesa e que se tinha escondido para falar em último lugar. A fada decide salvar a vida da pequena princesa ao determinar que esta, em vez de morrer ao se picar com um fuso, cairá num sono de cem anos, no fim dos quais um príncipe virá acordá-la. O rei, por sua vez, numa tentativa gorada de evitar o que a velha fada tinha anunciado, proíbe o uso e posse de fusos.

Quando a princesa, com os seus quinze ou dezasseis anos, encontra uma velhinha a fiar, que não sabia das proibições, tenta fazer o mesmo e fere a sua mão com o fuso, caindo desmaiada.²⁶⁶ É logo socorrida, tentam reanimá-la com um pouco de tudo, até com « eau de la Reine de Hongrie » (Perrault, 1697: 11-12), uma água perfumada e milagrosa, mas nada resulta. A jovem princesa é em seguida deitada « sur un lit en broderie d’or & d’argent »²⁶⁷ (*idem*: 12). A fada, que a tinha poupada da predição mortal, faz adormecer tudo e todos os que estavam no castelo (exceto os pais) para estes acordarem ao mesmo tempo que ela e a servirem assim que precisasse. Os reis beijam a sua filha, deixam o castelo e publicam leis que proíbem que alguém se aproxime dele. Também a jovem fada faz com que cresça, à volta do castelo, um denso bosque intransponível.

²⁶⁴ Conforme Maria Emília Traça declarou, nos dons que as fadas atribuem, podemos ver a representação da mulher aristocrática: beleza, graça, temperamento angelical, habilidade para dançar na perfeição, uma voz de rouxinol e o sentido da música. Além do mais, este conto é um dos que se dirige mais diretamente à mulher. Cf. Maria Emília Traça, *op.cit.*, p.93. Bruno Bettelheim constatou que mesmo na forma abreviada do conto, na qual a Bela Adormecida é acordada pelo beijo do príncipe, verificamos que ela encarna a feminidade perfeita, sem que isso seja especificado como nas versões mais antigas. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.359.

²⁶⁵ Bruno Bettelheim deu conta que Perrault explicou por que motivo cai a Bela Adormecida num sono de morte, acrescentando a história da fada ofendida que lança a praga ou utilizando esse motivo muito espalhado nos contos de fadas. Desta forma o autor enriquece o conto, dado que em Basile não sabemos a razão para ser esse o destino de Tália. Cf. *idem*, p.348.

²⁶⁶ Bettelheim alertou para a ligação do motivo do conto com a menstruação. Todos os esforços empenhados pelo rei para evitar a praga falham. Remover todas as rocas do reino não evita o fatídico sangrar quando a filha completa quinze anos (em tempos era esta a idade em que, mais frequentemente, começava a menstruação). Ainda de acordo com o mesmo autor, há a possibilidade de conotações sexuais na roca. A princesa, subjugada pela experiência do súbito sangrar, cai num sono profundo, protegida de todos os encontros sexuais prematuros por um impenetrável muro de espinhos. Cf. *idem*, pp.354-355.

²⁶⁷ Note-se que, de forma a ser observada a evolução da língua francesa e para sermos fiéis ao texto de 1697, todas as transcrições de *La Belle au Bois Dormant* reproduzem as marcas textuais do conto da coletânea de 1697. Assim, como por exemplo, com valor de “et” surge «&», com valor de “s” é inserido o próprio e também um símbolo que tem o mesmo significado, como acontece em « Princesse », mas, no texto, surgem igualmente as seguintes palavras das duas formas: « Château » e « Chasteau » (Perrault, 1697:15).

Passados cem anos, surge o prometido príncipe. Este, ao ir caçar por aqueles lados, avista as torres do castelo e fica curioso ao ser informado que nesse castelo a mais bela princesa aguarda o príncipe que a vai acordar e para o qual estava guardada. O príncipe decidiu, prontamente, ver do que se tratava e, à medida que avançava, as árvores afastavam-se para o deixar passar. Logo que o jovem príncipe encontra a princesa, ajoelha-se junto dela e esta acorda. Entretanto todos os que permaneciam no castelo despertam e o príncipe auxilia a princesa a levantar-se, estando esta vestida fora de moda com « un collet monté » (Perrault, 1697: 29). De seguida, ceiam num salão de espelhos, casando depois na capela do castelo.

O príncipe, ao voltar para junto dos seus pais, não lhes conta o verdadeiro motivo da sua ausência. Como ele passa a ir quase todos os dias à caça, a sua mãe, que era da « race [o]gresse » (Perrault, 1697: 32), começa a desconfiar de algum namorico. Por dois anos, o príncipe, com receio da mãe, omitiu a relação que mantinha com a princesa e os seus dois filhos, « Aurore » e « Jour » (*idem*: 31-32). Quando o rei morre, o príncipe torna público o seu casamento e vai buscar a princesa e os filhos. Seguidamente, o novo rei vai para a guerra e a rainha mãe fica com a regência do reino. A ogre aproveita logo para mandar os seus netos e nora para uma casa de campo, « pour pouvoir plus aisement assouvir son horrible envie » (*idem*: 34).²⁶⁸ Em primeiro lugar, a ogre pede ao cozinheiro que lhe sirva a neta, com « [s]ausse-robot » (*idem*: 35), depois surge o pedido para preparar o neto, e por fim, a nora, sempre com a mesma calda. Contudo, o cozinheiro não consegue matá-los e, em vez disso, esconde as vítimas e serve à malvada rainha, respetivamente, um cordeiro, um cabrito e uma corça. Quando a ogre deu conta que a Bela Adormecida e os seus filhos afinal estão vivos manda encher uma cuba com sapos, víboras, cobras e serpentes para aí os lançar, juntamente com quem a tinha traído. Nesse momento, inesperadamente, aparece o rei, e a ogre, furiosa por ver os seus planos falhados, atira-se para dentro da cuba, sendo devorada pelos bichos que ali mandara colocar.²⁶⁹

No fim do conto, o autor apresenta-nos uma moralidade²⁷⁰ (constituída por duas estrofes) repleta de conotações sexuais, onde salienta a resignação da Bela Adormecida,

²⁶⁸ Como Bettelheim notou, não surge explicação para o ódio e canibalismo da rainha mãe no conto de Perrault, sem ser as inclinações próprias dos ogres que faziam com que ela tivesse grandes dificuldades em se controlar quando via passar crianças. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.349.

²⁶⁹ Bruno Bettelheim referiu que o desfecho feliz exige que o início negativo da história seja adequadamente castigado e destruído, só assim pode o bem e a felicidade prevalecer. O princípio negativo é destruído, tanto em Perrault como em Basile, e assim se fez a justiça própria dos contos de fadas. Cf. *idem*, p.351.

²⁷⁰ Segundo Bettelheim, Perrault desejava divertir o seu auditório da corte de Versalhes, mas também dar uma lição específica de moral com os seus contos. Cf. *idem*, p.259. O autor acrescentou: «[n]os apartes e princípios morais apenas às histórias, ele fala como se estivesse a piscar o olho aos adultos por cima da cabeça das crianças» (Bettelheim, 2018:259).

começando por dizer que não havia mulher que esperasse por um marido como ela o tinha feito:

MORALITÉ

*Attendre quelque temps pour
avoir un Epoux,
Riche, bien-fait, galant &²⁷¹ doux,
La chose est assez naturelle,
Mais l'attendre cent ans, & toujours
en dormant,
On ne trouve plus de femelle,
Qui dormist si tranquillement.*

*La Fable semble encore vouloir nous
faire entendre,
Que souvent de l'Hymen les agreables noeuds,
Pour estre differez, n'en sont pas
moins heureux,
Et qu'on ne perd rien pour attendre;
Mais le sexe avec tant d'ardeur,
Aspire à la foy conjugale,
Que je n'ay pas la force ny le coeur,
De luy prescher cette morale. (Perrault, 1697: 45-46)*

Apesar de todas as tentativas por parte dos pais para impedirem o despertar sexual de um filho este vai sempre manifestar-se, refletiu Bruno Bettelheim, afirmando que este é o tema central de todas as versões de *La Belle au Bois Dormant*, independentemente das suas variantes. Os esforços dos pais apenas conseguem adiar a entrada na maturidade na altura própria, simbolizada pelos cem anos de sono da Bela Adormecida, que separam o despertar sexual da sua união com o príncipe. Relacionado com isto está a espera da princesa pela realização sexual, durante um longo período, o que não tira nada à sua beleza.²⁷²

Bruno Bettelheim afirmou que enquanto muitos contos de fadas sublinham as provas que os heróis têm de dar para se tornarem eles próprios, *La Belle au Bois Dormant* salienta que a longa e tranquila concentração em nós próprios é igualmente necessária e pode levar a grandes feitos.²⁷³

Este conto encoraja a criança a não ter medo dos perigos da passividade e, encorajando-os a não terem receio de um crescimento tranquilo, devido à crença de que apenas atuando se consegue atingir certas finalidades.²⁷⁴

²⁷¹ Aqui, no texto de 1697, a corresponder a “et” aparece um símbolo que desconhecemos. Por isso, de forma a mantermos coerência na transcrição, colocamos «&», o símbolo que ao longo do conto costuma aparecer com o valor de “et”.

²⁷² Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.351.

²⁷³ Cf. *idem*, p.343.

²⁷⁴ Cf. *idem*, p.345.

Garcia Barreto relembrou um facto facilmente observável. Desde os finais do século XIX, o título do conto em questão simplificou-se e é mais comum ver referências sobre *A Bela Adormecida* em vez de *A Bela Adormecida no Bosque*. Barreto referiu versões derivadas de *La Belle au Bois Dormant*, posteriores a Perrault²⁷⁵, como é o caso da história que os Irmãos Grimm coligiram.²⁷⁶

À semelhança de outros autores, Bruno Bettelheim identificou o que também consideramos verdadeiro: *La Belle au Bois Dormant* de Perrault divide-se em duas partes. A primeira termina com o acordar da Bela Adormecida e o casamento dos príncipes. Na segunda parte somos informados de que a mãe do príncipe é uma ogre devoradora de crianças que deseja alimentar-se dos seus netos e nora.²⁷⁷ Marc Soriano, foi mais além do que Bettelheim, afirmando que: « le conte en fait se compose de deux contes » (Soriano, 1996: 125). Contudo, Soriano dividiu o conto em dois no mesmo momento crucial que Bettelheim, começando igualmente o segundo com o episódio da ogre que ameaça a princesa e os seus filhos.²⁷⁸

Como o conto de Perrault tem duas partes tão diferentes, é compreensível que, na transmissão oral e na versão escrita, a história acabe com a feliz união do príncipe e da Bela Adormecida²⁷⁹, averiguou Bruno Bettelheim. Esta é a versão que os Irmãos Grimm ouviram e registaram, sendo até hoje a mais conhecida.²⁸⁰ O estudo de Maria Elisabete da Silva Bárbara indicou que a segunda parte do conto foi eliminada da maior parte das traduções que analisou (nove textos portugueses num total de dezasseis versões do conto editadas durante o Estado Novo). A mesma autora também mencionou que as traduções portuguesas depuradas, que terminam com o casamento dos príncipes, geralmente demonstram mais liberdade e tendem a omitir referentes culturais e civilizacionais.²⁸¹

Nesta ordem de ideias, também podemos relacionar o seguinte com a divisão de *La Belle au Bois Dormant* em duas partes ou contos. Como o *Dicionário de Narratologia* explica, chama-se sequência à «unidade superior que compreende uma sucessão de “átomos” narrativos unidos por uma relação de solidariedade» (Reis & Lopes, 2000: 375). Os autores,

²⁷⁵ Garcia Barreto acrescentou que o conto de fadas de Perrault conheceu também versões em filme e em bailado, como é o caso do de Tchaikovsky, apresentado pela primeira vez em 1890. Cf. António Garcia Barreto, «A Bela Adormecida» in *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, Porto, 2002, pp.74-75.

²⁷⁶ Cf. *ibidem*.

²⁷⁷ Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.349.

²⁷⁸ Cf. Marc Soriano, *op.cit.*, p.125.

²⁷⁹ Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge notaram que este conto apresenta um carácter de crueldade que leva os editores a introduzirem-lhe variantes e a cortarem-no ao meio. A sua imoralidade mais ou menos evidente e camuflada torna-o impróprio para algumas edições infantis. Cf. Charles Perrault, in *Contos*, Lisboa, 1997, p.81.

²⁸⁰ Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.351.

²⁸¹ Cf. Maria Bárbara, *op.cit.*, pp.202, 284.

após confrontarem diferentes propostas sobre o que compõe uma sequência, verificaram que há entre elas um denominador comum: «a sequência descreve sempre um agrupamento coeso de unidades narrativas» (*idem*: 377).²⁸² Um dos autores referidos é Paul Larivaille, que segundo o *Dicionário de Narratologia*, definiu como sequência-tipo uma sequência quinária articulada da seguinte forma e ordem: situação inicial, perturbação, transformação, resolução e, por fim, situação final.²⁸³ Veremos que podemos identificar cada uma destas etapas nas duas partes do conto de Perrault.

4.2. Análise das Traduções Portuguesas

Neste momento, consideramos reunidas as condições para que possamos apresentar, de seguida, os objetivos e o método da análise comparativa dos pontos seguintes.

O conto francês *La Belle au Bois Dormant*, inserido na obra *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*, de 1697, da autoria de Charles Perrault, constitui o ponto de partida para a nossa análise contrastiva.²⁸⁴

A análise prática pretende comparar as três primeiras e três das últimas traduções portuguesas de *La Belle au Bois Dormant* (as duas partes que compõem o conto). O confronto das seis traduções tem como objetivo a identificação dos métodos de tradução postos em prática, tendo em conta os preceitos abordados no capítulo primeiro, e detetar o que há de comum e de diferente nas escolhas tradutivas dos seis textos, estabelecendo pareceres quando estas são em função do provável leitor de chegada, a criança.²⁸⁵

As traduções situam-se em épocas diferentes, favorecendo a comparação, tendo em conta o que com o tempo se manteve ou não, em termos de escolhas tradutivas.

²⁸² Cf. Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes, «Sequência» in *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, 2000, pp.375-377.

²⁸³ Cf. Paul Larivaille, *apud* Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes, *op.cit.*, 2000, p.376.

²⁸⁴ Após a consulta das duas publicações anteriormente mencionadas (1696 e 1697) e depois de averiguarmos que o texto definitivo de *La Belle au Bois Dormant* e atribuído a Charles Perrault (ao longo dos tempos e pela maioria dos autores) é o de 1697 (pp.1-46), escolhemos este para nos servir de base para leitura e análise. Além disso, esta obra pode ter sido o texto de partida para as três primeiras traduções do conto em questão. Tivemos também em consideração o conto inserido na obra de 1967 (pp.97-107), com edição de Gilbert Rouger, que provavelmente serviu de texto de partida para as últimas três traduções em análise. Ao confrontarmos o conto da obra de 1697 com o de 1967 detetamos diferenças (que referimos mais adiante) em termos de pontuação, encontrando-se também raras divergências na redação de algumas frases e palavras, além disso constatamos que a mais recente faz a atualização da língua francesa. Deste modo, sendo o conteúdo de *La Belle au Bois Dormant* igual nas duas obras (1697 e 1967), optamos por seguir a mais antiga, que é a primeira publicação da coletânea de contos em prosa de Perrault e, por isso, deduz-se que esteja mais perto do que foi inicialmente escrito, sendo as publicações posteriores derivadas desta. Ainda que esta não contenha a grafia francesa atual parece-nos que constitui um maior contributo para o estudo, demonstrando também a evolução da língua francesa.

²⁸⁵ Para breves apontamentos, temos em consideração *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras* (2011), onde algumas das histórias de Perrault são contadas por Alice Vieira. O seu conto *A Bela Adormecida* apresenta as duas partes da narrativa de Perrault. Incluímos esta edição, no nosso estudo, pelas mesmas razões que Zohar Shavit tem em conta adaptações (abordamos esta forma de tratar textos no capítulo primeiro) no seu estudo: «o facto de eles alegarem algum tipo de relação entre eles próprios e o original» (Shavit, 2003:156).

A confrontação está estruturada a partir da estratégia seguida por Carlos Reis, na análise de um romance de Eça de Queirós, em *Introdução à Leitura d'Os Maias* (1984). Assim, a análise dispõe-se por categorias da narrativa (personagem, espaço, ação, tempo), sendo este um método que se mostra produtivo em relação aos objetivos do nosso estudo. Além das categorias da narrativa, acrescentamos um campo diretamente relacionado com o conto em análise: a moralidade.

O nosso percurso baseou-se no trajeto analítico para crítica de tradução traçado por Antoine Berman, na sua obra *Pour une Critique des Traductions: John Donne* (1995), como abordado no capítulo primeiro.

A pesquisa contrastiva apoia-se em tabelas, para facilitar a visualização dos trechos dos textos, a observação das diferenças relativas à ortografia, tom e registo utilizados nas edições antigas de língua portuguesa e francesa. As tabelas dos casos em estudo contêm os excertos do texto de Perrault, correspondentes às passagens dos textos de chegada e são acompanhadas pela análise dos processos de tradução utilizados.

Juntamos breves notas explicativas, a partir de Gilbert Rouger e do *Dictionnaire de l'Académie Française*, sobre o uso de certas palavras, ao longo da história de Perrault, que exprimem o contexto cultural e epocal do autor.

Abaixo apresentamos o frontispício, a folha de rosto de *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez* (1697) e a primeira página de *La Belle au Bois Dormant*.



Figura 1: Frontispício, folha de rosto e primeira página do conto *La Belle au Bois Dormant* de *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*, C. Barbin, 1697. Fonte: BNF.

Em seguida, damos a conhecer as traduções em análise, através das imagens das suas capas e de uma tabela. Esta expõe o seguinte: o título e coleção da obra em que a versão portuguesa do conto está inserida; o título do conto; se há indicação do autor do texto francês; ilustrações e os seus autores; e, por fim, se as obras adicionaram notas complementares.

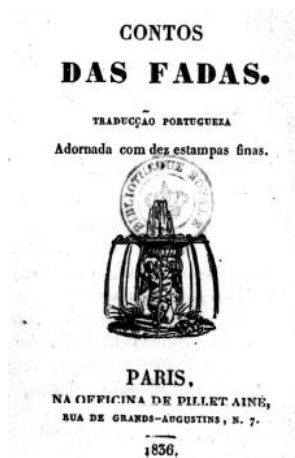


Figura 2: Capa de *Contos das Fadas*, Pillet, 1836. Fonte: BNF.



Figura 3: Capa de *Contos de Fadas e Lobishomens*, coleção *Livraria do Povo*, 29, A. R. da Cruz Coutinho, 1875. Fonte: BNP.

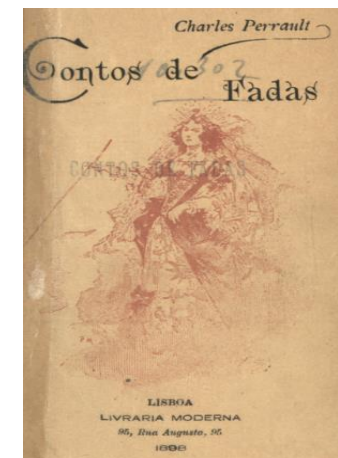


Figura 4: Capa de *Contos de Fadas* [*Historias do Tempo Passado*], coleção *Bibliotheca das Crenças*, 1, Livraria Moderna, 1898. Fonte: BNP.

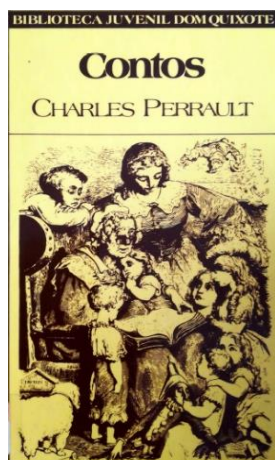


Figura 5: Capa de *Contos*, coleção *Biblioteca Juvenil Dom Quixote*, 13, Dom Quixote, 1997. Fonte: BPMP.

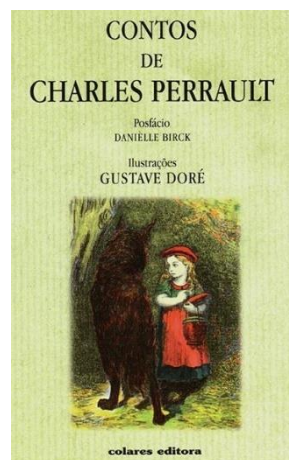


Figura 6: Capa de *Contos de Charles Perrault*, Colares, 2007. Fonte: BPMP.

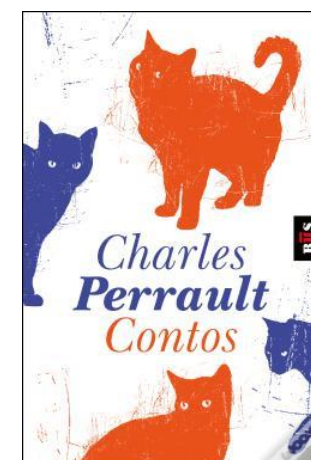


Figura 7: Capa de *Contos*, coleção *BIS*, LeYa, 2010. Fonte: *Leyaonline*.

Tabela 1: Apresentação das Traduções Portuguesas em Análise.

	1836	1875	1898	1997	2007	2010
Obra	<i>Contos das Fadas</i>	<i>Contos de Fadas e Lobishomens</i> ²⁸⁶	<i>Contos de Fadas [Historias do Tempo Passado]</i>	<i>Contos</i>	<i>Contos de Charles Perrault</i>	<i>Contos</i>
Coleção	_____	<i>Livraria do Povo</i> , 29	<i>Bibliotheca das Creanças</i> , 1	<i>Biblioteca Juvenil Dom Quixote</i> , 13	_____	BIS
Conto	<i>A Bella Adormecida no Bosque</i> (pp.34-60)	<i>A Bella Adormecida no Bosque, ou A Rainha Lobishomem</i> (pp.5-9)	<i>A Princeza Encantada</i> (pp.5-32)	<i>A Bela Adormecida</i> (pp.81-93)	<i>A Bela Adormecida</i> (pp.21-32)	<i>A Bela Adormecida</i> (pp.77-87)
Autor (Perrault)	_____	_____	Capa, folha de rosto e prefácio	Capa (em destaque), folha de rosto e notas explicativas	Título, capa (em destaque) e folha de rosto	Capa (em destaque) e folha de rosto
Tradução	Refere apenas «Tradução Portuguesa» (na capa)	_____	Henrique Marques Júnior (referência na folha de rosto)	Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge ²⁸⁷ (referência na folha de rosto)	Maria de Lourdes Chichorro Rodrigues e Magda Bigotte Figueiredo (referência na folha de rosto)	António Pescada (referência na folha de rosto) ²⁸⁸

²⁸⁶ Todas as transcrições de obras estão de acordo com a sua grafia original.

²⁸⁷ Note-se que esta tradução de Luiza Neto Jorge (e de Manuel João Gomes) é póstuma, pois a autora faleceu em 1989. Deste modo, pode esta tradução estar relacionada com a de 1977, *Contos*, da editorial Estampa, coleção *Clássicos de Bolso*. Esta edição foi publicada em vida da autora e contém uma estrutura muito semelhante à publicação de 1997, dado que têm ambas os contos de Perrault (em verso e em prosa), prefácio e apêndice.

²⁸⁸ Sobre o texto de partida de alguns tradutores surge uma possível ligação entre a tradução de António Pescada (2010) e a obra francesa de 1967, editada por Gilbert Rouger, dado que na folha de rosto, da publicação de 2010, é referido que o título original é *Contes*. Também Maria Alberta Menéres fez a mesma associação, na nota introdutória de *Contos de Perrault* (2018): «Do livro *Contes de Perrault* - Éditions Garnier, Paris –, cujos contos coligidos do original por Gilbert Rouger nos dão a verdadeira e primitiva forma em que Perrault os escreveu, foi feita esta tradução de seis contos».

	1836	1875	1898	1997	2007	2010
Ilustrações ²⁸⁹	Na capa, uma ilustração com um anjo. Sem referência de autor.	Na capa, uma ilustração que pode ser referente a um dos contos da coletânea. Sem referência de autor.	Na capa, uma fada e no interior um retrato de Perrault com várias personagens à sua volta. Antes do início do conto figuram anjos. Ilustrações assinadas por iniciais e nome não identificados.	Na capa e no interior uma ilustração de Rochinha Diogo que alude aos contadores de histórias, semelhante ao frontispício da coletânea de 1697 de Perrault. ²⁹⁰ Conto acompanhado por ilustrações de Gustave Doré.	Na capa, surge uma imagem da Capuchino. Ilustrações, ao longo da história. Autoria de Gustave Doré.	Na capa e contracapa, ilustrações de gatos (possível referência ao conto <i>O Gato das Botas</i>). Autoria de Rui Belo.
Notas e Prefácio			O prefácio (de «J.S.», autor desconhecido) apresenta Perrault, refere a publicação 1697 e a dedicatória de Pierre Darmancour. Dedicatória, do tradutor, ao seu pai.	A tradução do prefácio de uma edição de 1695 dos contos em verso. A tradução da dedicatória de Darmancour, notas explicativas e apêndice.		Nota biográfica sobre Charles Perrault, na folha de guarda. A tradução da dedicatória assinada por Darmancour.

²⁸⁹ Estas notas são referentes às páginas iniciais de cada obra e às relativas à tradução do conto em questão.

²⁹⁰ Logo no princípio de *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras* verificamos uma evocação às contadoras de histórias, e ao que nos parece uma recriação de um ambiente já antes observado no frontispício da obra *Histoires ou Contes du Temps Passé* (1697). Deparamo-nos, então, com o seguinte em discurso direto: «-Está uma tarde tão quente, avó! Até se consegue sentir o pó da estrada.../-Fecha a janela para que o pó não entre. /-Mas agora não há ninguém na estrada, avó. Nem carros.../ -Mas não tardam os cavaleiros/- Que cavaleiros, avó? / -Os que a Ana há de avistar lá muito ao longe.../-Sempre a pensares em histórias, avó... Vá lá, já puxei este banquinho para o pé de ti. Podes começar...» (Vieira, 2011:9).

Através da observação dos elementos paratextuais²⁹¹ averiguamos que inicialmente era tendência o título da edição referir *Contos das Fadas* ou *Contos de Fadas*. Apenas a publicação de 1898 acrescenta *Historias do Tempo Passado*, seguindo de perto o título do texto fonte de 1697: *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*. A indicação *Lobishomens*, no título da edição de 1875, parece relacionar-se com o título de dois dos seus contos: *A Bella Adormecida no Bosque, ou A Rainha Lobishomem* e *O Pequeno Pollegar, ou As Botas de Sete Leguas do Lobishomem*. As traduções mais recentes tendem a simplificar o título da obra, seguindo, provavelmente, o da edição de 1967: *Contes*. As últimas traduções analisadas também simplificam o título da narrativa. Nas traduções de 1875 e 1898 encontramos soluções mais criativas quanto ao título do conto: *A Princesa Encantada* e *A Bella Adormecida no Bosque, ou A Rainha Lobishomem*.

A partir da edição de 1898 observamos uma maior preocupação em referir o nome do autor do texto de partida, tal como acontece com a indicação dos autores das traduções.

Relativamente às ilustrações, nas edições analisadas, destacam-se as que têm as gravuras de Gustave Doré, enquanto as traduções mais antigas, embora tenham desenhos presentes, os seus autores não são claramente nomeados.

A identificação dos autores (da obra, da tradução e da ilustração) pode relacionar-se com a preocupação de que a literatura infantil portuguesa foi alvo a partir da década de setenta do século XIX (cf. cap. III).

No que diz respeito à presença de notas ou prefácio, salienta-se a versão de 1997. Esta, além de conter a tradução de elementos que acompanharam os textos originais, também apresenta notas de tradutor e um apêndice com os seguintes temas: França na época de Perrault; biografia do autor; contos em verso e em prosa do mesmo (títulos, autoria, estilo do académico, Gustave Doré e as suas ilustrações) e Portugal em 1697.

4.2.1. Personagem

Verificamos o respeito pelo conjunto de personagens do texto de Perrault.²⁹² No entanto, constatamos algumas variações na forma como os tradutores trataram os nomes e antropónimos ligados a cada uma das personagens. Vejamos as tabelas 2 e 3:

²⁹¹ Compreendemos paratexto do seguinte modo: «conjunto diversificado de signos (...) de que fazem parte o título, a dedicatória, a epígrafe, o prefácio, as ilustrações e outros sinais acessórios de acompanhamento, enquadramento ou fecho de uma obra». Cf. Maria José Meira, «Paratexto» in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, 1999, p.1406.

²⁹² Carlos Reis definiu personagem: «representação de uma figura humana ou humanizada que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história» (Reis, 2018: 388).

Tabela 2: Nomes e/ou Antropónimos das Personagens (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697 (p.1-30)	1836 (pp.34-50)	1875 (pp.5-7)	1898 (pp.7-24)	1997 (pp.81-89)	2007 (pp.21-28)	2010 (pp.77-83)
«Roi» «Reine»	«Rei» «Rainha»	«rei» «rainha»	«rei» «rainha»	«rei» «rainha»	«rei» «rainha»	«rei» «rainha»
« petite Princesse » ²⁹³ «Princesse» «jeune Princesse» «Princesse endormie»	« Princesinha » « Princezinha » «Princeza» «Princeza adormecida»	«princezinha» «princeza» «princeza adormecida»	«princeza» «princeza adormecida»	«princesa» «princesa adormecida»	« princesinha » « princezinha » «princesa» « filha do rei »	«pequena princesa» «jovem princesa» «princesa»
« Fées »	«fadas»	« Fadas »	« Fadas »	«fadas»	«fadas»	«fadas»
« vieille Fée » «vieille»	«fada velha» «velha»	«Fada velha» «velha»	«velha Fada» «velha»	«fada velha» «velha»	« fada muito velha » «velha fada» «velha» « rancorosa velha »	«fada velha» «velha fada» «velha»
«jeune Fée» «bonne Fée» «Fée»	«fada moça» «boa fada» «fada»	«boa Fada» «Fada»	«joven Fada» «boa Fada» «Fada»	«fada nova» «fada boa» «fada»	«fada boa» «fada»	«jovem fada» «boa fada» «fada»
«bonne Vieille» « bonne femme »	«boa mulher» « V.M. » «boa velha»	«boa mulher» «vocemecê» «boa da velha»	«boa velha» «boa mulher» «pobre velha»	«boa senhora» «velha» «velhinha»	«velhinha» «pobre mulher» «boa mulher» « mulherzinha »	«velhinha» «boa mulher» «boa velha»
«Fils du Roi» «Prince» «jeune Prince»	«filho do Rei» «joven Principe» «Principe»	«filho do rei» «joven principe» «principe»	«filho do rei» «principe» «moço principe»	«filho do rei» «príncipe» «jovem príncipe»	«filho do rei» «príncipe» «jovem príncipe»	«príncipe» «jovem príncipe»
« vieux Paysan » ²⁹⁴	« aldeão »	«aldeão»	«velho aldeão»	«velho camponês»	«camponês, já velho»	«velho camponês »

²⁹³ Os destaques usados nas expressões dos textos das tabelas são nossos para que se possa distinguir melhor as diferenças ou semelhanças que pretendemos salientar.

²⁹⁴ Em *A Bela Adormecida* da obra *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras*, a autora incluiu uma personagem que não é mencionada no texto de Perrault, «um dos escudeiros» (Vieira, 2011:36), fazendo esta a vez do « vieux Paysan » (Perrault, 1697:21).

Tabela 3: Nomes e/ou Antropónimos das Personagens (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697 (p.30-45)	1836 (pp.50-60)	1875 (pp.7-9)	1898 (pp.24-32)	1997 (pp.89-92)	2007 (pp.28-32)	2010 (pp.83-86)
«Princesse» «jeune Reine» «Reine»	«Princeza» «joven Rainha» «Rainha moça» «Rainha»	«princeza» «joven rainha» «rainha moça» «rainha»	«princeza» «joven princeza» «joven soberana» «joven rainha» «rainha»	«princesa» «jovem rainha» «rainha»	«princesa» «nova soberana» «jovem rainha» «rainha» «infeliz princesa»	«princesa» «jovem «rainha» «rainha»
«Prince» «Roi»	«Príncipe» «Rei»	«príncipe» «rei» «novo rei»	«príncipe» «rei»	«príncipe» «rei»	«príncipe» «rei»	«príncipe» «rei»
«Roi»	«Rei»	«rei»	«rei»	«rei»	«rei»	«rei»
«Aurore» «petite Aurore»	«Aurora» «pequena Aurora»	«Aurora» «princezinha Aurora» «pequena Aurora»	«Aurora» «menina Aurora»	«Aurora» «pequena Aurora» «Aurorinha»	«Aurora» «princesa/ princezinha Aurora»	«Aurora» «pequena Aurora»
«Jour» «petit Jour»	«Dia» «pequeno Dia» «Diasinho»	«Dia» «Diasinho»	«Dia» «menino Dia»	«Dia» «Diazinho»	«Sol» «príncipe/ princezinho Sol»	«Dia» «pequeno Dia»
«Reine» «Reine-Mere» «Maîtresse» «Ogresse» «méchante Reine»	«Rainha» «ama» «lobishomem» «malvada Rainha» «má Rainha» «Rainha Regente»	«rainha» «malvada rainha-mãe» «ama» «lobishomem» «má rainha» «regente» «rainha regente»	«rainha» «rainha mãe» «Ogre» «perversa rainha» «má rainha» «rainha velha»	«rainha» «rainha-mãe» «patroa» «ogre» «malvada da rainha»	«rainha» «rainha-mãe» «ogre» «maldita rainha» «malvada rainha» «soberana»	«rainha» «rainha mãe» «sua senhora» «ogresa» «malvada rainha» «rainha má»
«Maistre-d’Hôtel» «Maître d’Hostel» «Maistre-d’Hostel»	«cozinheiro»	«cozinheiro»	«cosinheiro»	«chefe de mesa» «chefe cozinheiro» «mestre cozinheiro»	«cozinheiro-chefe» «cozinheiro» «chefe da cozinha»	«mordomo» «despenseiro»

A partir da tabela 2 verifica-se que, quanto ao rigor das traduções, a de 1836 apresenta algumas incoerências: «Princesinha» e «Princezinha» (Perrault, 1836:34-36), notando-se o mesmo na tradução de 2007. Além disso, este texto gera confusão ao dirigir-se à boa velha com o tratamento de V.M.²⁹⁵ (Perrault, 1836:39), principalmente se o leitor for uma criança.

Também é possível constatar que apenas os filhos dos príncipes receberam nomes próprios, tal como acontece no texto francês. No que se refere às restantes personagens, elas são distinguidas pela sua idade, posição na sociedade, caráter ou beleza.

A figura dos monarcas, como se vê nas tabelas 2 e 3, na tradução *Contos das Fadas* (1836), é distinguida através de maiúsculas iniciais, exemplo: «Princeza» (Perrault, 1836:35). No texto de 1697 acontece o mesmo, «Princesse» (Perrault, 1697:3), embora este identifique assim todas as suas personagens. Os textos de 1875 e 1898 optam por dar relevo às fadas, através da maiúscula inicial: «Fadas» (Perrault, 1875:6). As traduções mais recentes tendem a harmonizar o texto, usando a maiúscula para apenas assinalar nomes próprios dos filhos dos príncipes: «Aurora» e «Dia» (Perrault, 2010:83-86).

Os nomes destes pequenos príncipes (cf. tabela 3) destacam-se quando os tradutores recorrem a itálico nas três primeiras traduções (1836, 1875, 1898) e na dos anos noventa, porém, as duas do século XXI distanciam-se dessa tendência. As traduções de 1836, 1875 e de 1997 usam um tom mais infantil ao usar o diminutivo, como por exemplo em «Aurorinha», «Diazinho» (Perrault, 1997:89-92), «princezinha» ou «príncipezinho» (Perrault, 2007:28-32). Ainda sobre estas personagens, *Contos de Charles Perrault* é a única tradução que escolhe traduzir «Jour» (Perrault, 1697:32) por «Sol» (Perrault, 2007:29).

O «vieux Paysan» (Perrault, 1697:21) de Perrault, nas duas primeiras traduções (1836, 1875), não vê reconhecido o seu adjetivo qualificativo (cf. tabela 2). Além do mais, as traduções mais antigas preferem «aldeão» (Perrault, 1836:34-50), enquanto as versões mais recentes optam por «camponês» (Perrault, 2010:77-83).

Relativamente às escolhas das traduções de « [o]gresse » (Perrault, 1697:32), os textos de 1836 e de 1875, escolhem outra criatura, uma lobisomem (cf. tabela 3). Sendo esta opção infiel ao texto de partida e poderá estar relacionada com o pequeno leitor, que naquela

²⁹⁵ Em Perrault, neste contexto, diz o seguinte: « Ha! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous? donnez-moy que je voye si j'en ferois bien autant » (Perrault, 1697:10-11). A tradução, na qual figura a abreviatura em questão, aparece assim: «He bem bonito; como faz V.M.? Deiche-me ver se eu saberei também fiar» (Perrault, 1836:39). Segundo José Pinto, a abreviatura V.M. pode significar Vossa Majestade ou Vossa Mercê. Neste caso a abreviatura parece expressar a segunda opção. Cf. José M. de Castro Pinto, *Novo Prontuário Ortográfico*, Lisboa, 1998, p.18. Na tradução de 1875 surge: «É bem bonito; e como faz vocemecê? Deixe-me ver se eu saberei tambem fiar» (Perrault, 1875:6). O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* define vossemecê: «(De vossa mercê). Serve para indicar a pessoa a quem é dirigida a mensagem, no tratamento familiar em ambiente, geralmente, rural». Cf. «Vossemecê» in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. 2, Lisboa, 2001, p.3783.

altura tinha mais facilidade em compreender o que um lobisomem representa (uma presença maléfica, um monstro), a partir das lendas que lhe contavam. Embora os tradutores não sigam o texto francês a fácil legibilidade é garantida e a ideia que Perrault pretendia passar é transmitida, tratando-se de uma tradução fluente, ou “domesticada”, estratégia denunciada por Lawrence Venuti.²⁹⁶ O público de chegada, ao ler “lobisomem”, não sabe nem sente que está perante uma tradução. Entre as restantes versões, ressaltamos a escolha de António Pescada, «ogresa» (Perrault, 2010:83-86).

No que respeita à tradução da figura do « Maistre-d’Hôtel », « Maître d’Hostel », ou « Maistre-d’Hostel » (Perrault, 1697:35-43), apresentada na tabela 3, as três primeiras traduções (1836, 1875, 1898) preferem «cozinheiro» (Perrault, 1836:50-60), ao contrário das três últimas (1997, 2007, 2010), que optam por traduções diferentes para a mesma palavra, como por exemplo: «mordomo» e «despenseiro» (Perrault, 2010:84-86).

No conjunto destas traduções, destacamos a de 2007 por apresentar escolhas que se vão afastando do texto francês (cf. tabela 2 e 3). Como é o caso de «filha do rei», «infeliz princesa», «fada muito velha», «rancorosa velha», «mulherzinha» ou «maldita rainha» (Perrault, 2007:21-32).

A maioria dos vetores que caracterizam²⁹⁷ as personagens de *La Belle au Bois Dormant* são respeitadas nas seis traduções estudadas, ainda que haja exceções que merecem a nossa atenção. Nota-se a conservação da centralidade das personagens fulcrais do conto, sendo elas, na primeira parte, o casal de príncipes, e, na segunda parte, a ogre.

Nas versões portuguesas e na francesa temos conhecimento dos atributos das personagens por meio de caracterização direta, indireta e mista, na medida em que Carlos Reis as descreve²⁹⁸.

Vejamos o que acontece quanto aos traços caracterizadores da princesa:

²⁹⁶ Cf. Lawrence Venuti, *op.cit.*, pp.1-5.

²⁹⁷ A caracterização, segundo Carlos Reis, é a representação narrativa de propriedades físicas, psicológicas, morais, culturais, sociais e outras que são atribuídas a uma personagem, sendo possível a sua diferenciação e identificação. Cf. Carlos Reis, «Caracterização» in *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, 2018, p.49. O processo caracterizador de uma personagem «institui um feixe de traços semânticos que se afirmam pela redundância: os atributos diretamente anunciados pelo narrador, o conjunto de ações que a personagem realiza, as palavras que profere e, muitas vezes, o próprio meio em que se insere coadunam-se de modo a configurar uma certa homogeneidade significativa» (Reis & Lopes, 2011:214, *apud* Carlos Reis, 2018:49).

²⁹⁸ A caracterização direta descreve os atributos físicos, psicológicos e sociais da personagem e surge numa passagem da narrativa consagrada a tal finalidade, a sua efetuação pode competir à própria personagem (autocaracterização) como a outra entidade, seja ela o narrador ou outra personagem (heterocaracterização). Cf. Lothe, 2000, pp.81-82, *apud* Carlos Reis, *op.cit.*, 2018, p.50. Por sua vez, a caracterização indireta, consiste num processo dinâmico: a partir dos discursos da personagem, dos seus atos e reações vão sendo deduzidas características significativas dos vários componentes da personagem. A redundância de falas pode acentuar traços que merecem ser evidenciados. Cf. Hochmann, 1985, p.38; Lothe, 2000, pp.82-84, *apud* Carlos Reis, *op.cit.*, 2018, p.50. Finalmente, a caracterização mista constitui a conjugação da caracterização da caracterização direta com a indireta. As ações e os discursos da personagem confirmam ou contrariam as propriedades atribuídas por uma descrição em regime de caracterização direta. Cf. Carlos Reis, *op.cit.*, 2018, p.50.

Tabela 4: Dons da Princesa, Caracterização (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697 (p.6-7)	1836 (p.37)	1875 (p.6)	1898 (pp.9-10)	1997 (p.83)	2007 (p.22)
«elle seroit la plus belle personne du monde»	«a mais linda pessoa do mundo»	«a mais linda mulher do mundo»	«a pessoa mais formosa do mundo»	«a mais bela criatura do mundo»	«a mais bela de todas as mulheres »	«a pessoa mais bonita do mundo»
«elle auroit de l' esprit comme un Ange »	«muito espiritosa »	«muito espiritosa »	« espírito como anjo»	« espírito de anjo»	« boa como um anjo»	« espírito como um anjo»
«elle auroit une grace admirable à tout ce qu'elle feroit»	« muita graça em tudo quanto fizesse»	« graça em tudo quanto fizesse»	« graça admirável em tudo o que fizesse»	«quanto fizesse ter imensa graça »	«dom da generosidade »	« graça admirável em tudo o que fizesse»
«elle danseroit parfaitement bien»	«dansaria perfeitamente»	«dançaria perfeitamente»	«dançaria muito bem»	«dançar com toda a perfeição»	«dançar admiravelmente»	«dançaria muito bem»
«elle chanteroit comme un Rossignol »	«cantaria como hum rouxinol»	«cantaria como um rouxinol»	«cantaria como um rouxinol»	«cantar como rouxinol»	«cantar como um rouxinol»	«cantaria como um rouxinol»
«elle joueroit de toutes sortes d'instrumens dans la derniere perfection»	«tocaria todos os instrumentos na última perfeição»	«tocaria todos os instrumentos na última perfeição»	«tocaria instrumentos de toda a especie»	«tocar com a maior perfeição toda a espécie de instrumentos»	«tocar com a máxima perfeição todos os instrumentos»	«tocaria toda a espécie de instrumentos na maior perfeição»

Verificamos, a partir dos excertos transcritos na tabela 4, que a princesa, tanto nos textos portugueses como no francês, começa por ser qualificada pelos seis dons que as fadas lhe atribuem.²⁹⁹

Todas as traduções analisadas seguem a estrutura de concessão dos dons presente no texto original. Contudo, como podemos observar acima, a tradução de 1875, em «a mais linda mulher do mundo» (Perrault, 1875:6), e a de 2007, em «a mais bela de todas as mulheres» (Perrault, 2007:22), desviam-se do texto de Perrault, acentuando o facto da princesa ser a mais bela entre as mulheres. Seguidamente, também a de 2007 volta a afastar-se do original ao referir «boa como um anjo» e «dom da generosidade» (Perrault, 2007:22).

A partir da tabela 4 é possível afirmar que as versões portuguesas de 1875 e a de 2007 envergam por escolhas de tradução semelhantes, destacando-se a mais recente (2010) pelo seu respeito ao original.

Por Perrault e pelos tradutores das edições estudadas, esta personagem, na primeira sequência da narrativa (cf. tabela 5), aparece como um ser angelical, dotado de uma beleza etérea, imprudente, desenvolva, vivaz, que tem quinze ou dezasseis anos quando se pica e que, com a mesma idade, é encontrada pelo príncipe.

Notamos, igualmente, que a caracterização desta personagem é mais centrada nas suas qualidades físicas (em ambas as partes do conto).

Vejamos a tabela 5:

²⁹⁹ Em *A Bela Adormecida* de *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras*, Alice Vieira confirmou, mais explicitamente, que a princesa detém na sua personagem os dons que lhe foram atribuídos: «A princesa era bela, inteligente, bondosa, cantava e dançava como um anjo» (Vieira, 2011:34).

Tabela 5: Princesa, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Principal).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«Au bout de quinze ou seize ans» (p.9) «paroissoit avoir quinze ou seize ans» (p.25)	«D’alli quinze ou dezeseis annos» (p.38) «parecia ter 15 ou 16 annos» (p.47)	«D’alli a quinze ou dezeseis annos» (p.6) «parecia ter quinze ou dezeseis annos» (p.7)	«Passados quinze ou dezeseis annos» (p.11) «parecia ter quinze a dezeseis annos» (p.21)	«Passados quinze ou dezasseis anos» (p.84) «parecia ter os seus quinze ou dezasseis anos» (p.88)	«Passaram-se quinze ou dezasseis anos» (p.22) «aparentava ter quinze ou dezasseis anos» (p.26)	«Ao fim de quinze ou dezasseis anos» (p.79) «parecia ter quinze ou dezasseis anos» (p.82)
«fort vive , un peu estourdie » (p.11)	«mui viva » (p.39)	«muito viva » (p.6)	«muito viva e um pouco estouvada » (p.12)	«muito viva e estouvada » (p.84)	«muito viva » (p.22)	«muito viva , um pouco estouvada » (p.79)
«on eut dit d’un Ange, tant elle estoit belle; car son évanouissement n’avoit pas osté les couleurs vives de son teint : ses jouës estoient incarnates, & ses levres comme du corail » (pp.12-13)	«Dir-se-hia que era hum anjo, tanto ella era bella; porque o seu desmaio não lhe tinha feito perder as vivas côres do seu rosto , e os seus beijos erão como o coral » (p.40)	«Dir-se-hia que era um anjo, tal era a sua belleza; pois que o desmaio não lhe tinha feito perder as vivas côres do lindo rosto , e os lábios eram como o coral » (p.6);	«Dir-se-hia um anjo, de tal modo ella era bella, porque o seu desmaio não lhe tinha tirado as côres vivas do rosto ; as faces estavam escarlates, e os lábios pareciam de coral » (p.13)	«Estava tão linda, que mais parecia um anjo; o desmaio não lhe tinha feito perder nenhuma das cores vivas da tez : as faces eram coradas e os lábios pareciam de coral » (p.84);	«Que linda estava! Dir-se-ia um anjo adormecido. Apesar de desmaiada não tinha perdido as cores. As faces estavam rosadas e os lábios tinham a cor viva do coral » (p.23)	«Parecia um anjo, de tão bonita que estava; porque o seu desmaio não lhe tirara as cores vivas da pele : as faces estavam vermelhas, e os lábios como corais (p.79)
« la plus belle qu’on eust sçu voir » (p.21)	« a mais linda mulher que se podia ver » (p.45)	«a mais linda mulher que então havia» (p.7)	«a mais formosa que até hoje se tem visto» (p.17)	«a mais linda de todas as princesas» (p.86)	«a mais bela do mundo» (p.25)	« a mais bela do mundo » (p. 81)

Tabela 6: Princesa, Caracterização, Continuação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«seroit réveillée par le fils d'un Roi, à qui elle estoit réservée» (p.21)	«seria acordada pelo filho de hum Rei, para quem ella estava reservada» (p.45)	«seria acordada pelo filho de um rei, para quem ella estava reservada» (p.7)	«seria acordada por um filho de rei para quem estava reservada» (p.17)	«acordada pelo filho de um rei, para quem estava reservada» (p.86)	«acordada pelo filho de um rei, a quem estava destinada» (p.25)	«seria acordada pelo filho de um rei, para quem estava guardada» (p.81)
«le plus beau spectacle qu'il eut jamais veu» (p.25)	«o espectáculo mais bello que jamais tinha visto» (p.47)	«o espectaculo mais bello que jámais tinha visto» (p.7)	«o mais bello espectáculo mais belo que jamais vira» (p.21)	«o mais belo espectáculo que jamais lhe fora dado presenciar» (p.88)	« a mais bela princesa que jamais houvera visto» (p.26)	«o mais belo espectáculo que alguma vez vira» (p.82)
«[princesse] ³⁰⁰ dont l' éclat resplendissant avoit quelque chose de lumineux & de divin» (p.25)			«[princesa] cujo brilho resplandecente – tinha alguma coisa de luminoso e de divino» (pp.21-22)	«[princesa] cujo brilho resplandecente tinha algo de luminoso e divinal» (p.88)	«[princesa] no seu rosto luminoso havia qualquer coisa de divino» (p.26)	«[princesa] cujo brilho resplandecente – tinha qualquer coisa de luminoso e de divino» (p.82);

³⁰⁰ Colocamos estas notas entre parênteses retos de acordo com o francês e português atual.

Na primeira parte do conto (cf. tabela 5 e 6), a maior parte dos traços que caracterizam a princesa são mantidos nas traduções. Todavia encontramos algumas omissões, variações e acrescentos em relação ao texto original.

Assim, as duas versões portuguesas mais antigas (1836, 1875) omitem uma das características da princesa: « un peu estourdie » (Perrault, 1697:11), sendo tal prática retomada na tradução de 2007, quando refere apenas a vivacidade da princesa: «muito viva» (Perrault, 2007:22).

Por sua vez, o texto de 1875 e de 2007 salientam a beleza da princesa, acrescentando alguns aspetos: «lindo rosto» (Perrault, 1875:6) e «os lábios (...) cor viva do coral» (Perrault, 2007:23).

Seguidamente, notam-se algumas diferenças na tradução de « la plus belle qu'on eust sçu voir » (Perrault, 1697:21), no entanto isto pode relacionar-se com o texto de partida dos tradutores.³⁰¹ Dois exemplos podem demonstrar essa divergência: «a mais linda mulher que se podia ver» (Perrault, 1836:45) e a «a mais bela do mundo» (Perrault, 2010:81).

Recordemos que Antoine Berman estudou treze tendências ou forças deformadoras do original, observadas na tradução e que a impedem de atingir o seu verdadeiro objetivo. De acordo com uma dessas tendências, a clarificação, as opções tradutivas do texto de 2007 explicitam aspetos não evidentes no texto francês, sendo este mais claro que o original.³⁰² Esta versão de 2007, traduz « le plus beau spectacle » (Perrault, 1697:25) por «a mais bela princesa» (Perrault, 2007:26).

Este texto português volta a seguir as mesmas diretrizes quando traduz « dont l'éclat resplendissant avoit quelque chose de lumineux & de divin » (Perrault, 1697:25) por «no seu rosto luminoso havia qualquer coisa de divino» (Perrault, 2007:26), ao passo que as duas primeiras versões portuguesas (1836 e 1875) optam por omitir esta parte, como se pode confirmar na tabela 6.

Na segunda parte do conto, como vemos na tabela 7, a princesa surge como uma mãe de vinte anos, de pele branca, extremosa e com características de educadora, que sofre pelo desaparecimento dos seus filhos por os julgar mortos.

Observemos:

³⁰¹ No conto, da publicação editada por Gilbert Rouger, em vez de encontrarmos « la plus belle qu'on eust sçu voir » (Perrault, 1697:21) surge « la plus belle du monde » (Perrault, 1967:101). Neste sentido, é possível que as traduções de 2007 e 2010 tenham utilizado a narrativa de 1967 como texto de partida.

³⁰² Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.49-55.

Tabela 7: Princesa, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«avoit vingt ans passez, sans compter les cent ans qu'elle avoit dormi: sa peau estoit un peu dure , quoyque belle & blanche » (p.39)	«tinha 20 annos, sem contar os 100 que tinha dormido; a sua carne era alguma cousa dura , apezar de que a sua pele era bem branca e bella » (p.56)	«tinha vinte anos, sem contar os cem que tinha dormido; a sua carne era alguma cousa dura , apesar de que a sua pele era muito branca e bela » (p. 8)	«já passava dos vinte anos, não contando com os cem que tinha dormido: a pele estava branca e linda , ainda que dura » (p.29)	«tinha já mais de vinte anos, sem contar os cem que passara a dormir: tinha uma pele um tanto dura , ainda que branca e formosa » (p.91)	«tinha vinte anos, além dos cem que dormira, e a sua pele, embora fosse branca e linda , deveria estar um tanto dura » (p.30)	«tinha mais de vinte anos, sem contar os cem anos que dormira: a sua pele era um pouco dura , embora branca e bonita » (p.85)
«j'irai revoir mes enfans, mês pauvres enfans que j'ay tant aimez » (p.40)	«irei reunir-me aos meus filhos, meus pobres filhos que tanto amei » (p.57)	«irei reunir-me com meus filhos, meus pobres filhos , que tanto amei » (p.8)	«irei tornar a ver os meus, os meus pobres filhos que tanto amei » (p.29-30)	«irei ter com os meus filhos, os meus pobres filhos , a quem tanto amei » (p.91)	«Irei assim ter com os meus queridos filhos » (p.32)	«irei para junto dos meus filhos, os meus pobres filhos , que tanto amei » (p.85)
«entendit (...) le petit Jour qui pleuroit, parce que la Reine sa mere le vouloit faire fouëtter , à cause qu'il avoit esté méchant» (p.42)	«ouviu (...) o pequeno Dia que chorava, porque a Rainha sua mãe o queria castigar , por causa de que elle tinha feito alguma cousa» (p.58)	«ouviu (...) o pequeno Dia que chorava, porque a rainha sua mãe o queria castigar , por causa de algumas travessuras que elle tinha feito» (p.8)	«ouviu (...) o menino Dia que chorava porque a rainha, sua mãe, lhe queria bater por ter feito uma maldade» (p.31)	«ouviu (...) o Diazinho chorar, por a rainha sua mãe o querer açoiar , devido a ele ter feito uma maldade» (p.92)	«ouviu o príncipe Sol chorar, pois a mãe queria castigá-lo por qualquer travessura que fizera» (p.32)	«ouviu (...) o pequeno Dia, que chorava porque a rainha sua mãe o queria mandar açoiar , porque ele tinha sido mau» (p.86)

Nas frases acima transcritas, observamos que as feições que caracterizam a princesa, na segunda sequência da narrativa, coincidem com as do texto de Perrault. Voltamos, porém, a identificar algumas das tendências deformadoras estudadas por Berman.

Na tradução de Marques Júnior (1898) em «já passava dos vinte anos, não contando com os cem que tinha dormido: a pelle estava branca e linda; e como arranjar um animal tão duro como ella!» (Perrault, 1898:29) podemos verificar que o tradutor se guia por uma prática de tradução que parece ir no sentido da racionalização, uma tendência abordada por Antoine Berman, observando-se a reordenação das estruturas sintáticas do original.³⁰³

Posteriormente, a versão de Maria de Lourdes Chichorro Rodrigues e Magda Bigotte Figueiredo (2007) substitui «pauvres enfans» (Perrault, 1697:40) por «queridos filhos» (Perrault, 2007:32), omitindo a referência a «que j'ay tant aimez» (Perrault, 1697:40). Esta substituição pode estar relacionada com o ajustamento da linguagem às percepções que dominam a sociedade, no que diz respeito às capacidades de leitura e compreensão da criança, o segundo princípio que Zohar Shavit julgou reger a tradução para crianças.³⁰⁴ Como Gillian Lathey referiu, os tradutores procuram preencher lacunas no conhecimento das crianças.³⁰⁵

As versões de 1997 e de 2010 não evitam a violência de uma tradução literal (ou gramatical), definida por Christiane Nord, com «fouëtter» (Perrault, 1697:42), reproduzindo as palavras do texto de partida segundo as normas da língua de chegada³⁰⁶: «açoiar» (Perrault, 2010:86). Além disso, os textos de 1836, 1875 e de 2007 suavizam o que Perrault escreveu, como mostra o exemplo: «castigar» (Perrault, 1836:58) e a tradução de 1898 opta por «bater» (Perrault, 1898:31).

Quanto à tradução dos aspetos relacionados com a caracterização da princesa, tendo em conta a tabela 5, 6 e 7, concluímos que os contos de 1836, 1875, 1898 e de 2007 são os que se afastaram mais do texto original, ao passo que a de 1997 e a de 2010 tendem a seguir de mais perto o texto de partida.

Relativamente à segunda personagem principal, o príncipe, observemos a tabela 8:

³⁰³ Cf. *idem*, pp.53-54.

³⁰⁴ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

³⁰⁵ Cf. Gillian Lathey, *op.cit.*, 2010, p.7.

³⁰⁶ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

Tabela 8: Príncipe, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Principal).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«Le Fils du Roi qui regnoit alors, & qui estoit d'une autre famille que la Princesse» (p.19)	«filho do Rei que reinava então, e que era d'outra família diferente da da Princeza» (p.43)	«filho do rei que reinava, e que era de outra família diferente da princeza» (p.7)	«filho do rei, que reinava então e que não da mesma família da princeza» (p.16)	«filho do rei que então reinava e que era de uma família diferente da da princesa» (p.86)	«filho do rei, que ora ocupava o trono e que era de diferente família da princesa» (p.25)	«filho do rei que então reinava e que era de outra família q não a da princesa» (p.81)
«estant allé à la chasse de ce costé-là, demanda ce que c'estoit que des Tours» (p.19)	«tendo ido á caça d'aquelle lado, perguntou que torres erão aquellas» (p.43)	«tendo ido á caça por aquelle lado, perguntou que torres eram aquelas» (p.7)	«indo á caça para aquellas bandas, perguntou o que eram aquellas torres» (p.16)	«foi à caça para aqueles lados e perguntou que torres eram aquelas» (p.86)	«tendo ido à caça para aqueles sítios, perguntou que torres eram as que se viam» (p.25)	«tendo ido à caça para aquelas bandas, perguntou que torres eram aquelas» (p.81)
«se sentit tout de feu » (p.21)	«sentiu-se todo em fogo » (p.45)	«sentiu-se todo em fogo » (p.7)	«sentiu-se entusiasmado » (p.17)	«ficou todo inflamado » (p.86)	«sentiu em seu coração um fogo ardente » (p.25)	«ficou todo inflamado » (p.81)
«poussé par l'amour & par la glorie, il resolut de voir sur le champ ce qui en estoit» (pp.21-22)	«impellido pelo amor e pela gloria, decidiu que veria logo o que era» (p.45)	«impellido pelo amor e pela gloria, decidiu-se a ir ver o que era» (p.7)	«impellido pelo amor e pela gloria, resolveu ver imediatamente o que havia no castello» (p.18)	«impelido pelo amor e pela glória, resolveu ir imediatamente ver do que se tratava» (p.86)	«Levado pelo amor e pela glória, resolveu ir saber imediatamente do que se tratava» (p.26)	«impelido pelo amor e pela glória, decidiu ver imediatamente de que se tratava» (p.81)

Tabela 9: Príncipe, Caracterização, Continuação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Prince jeune & amoureux est toujours vaillant » (p.23)	«príncipe moço e amoroso he sempre valente » (p.46)	«príncipe moço e amoroso é sempre valente » (p.7)	«príncipe novo e apaixonado é sempre corajoso » (p.18)	«príncipe jovem e enamorado é sempre valente » (p.86)	«príncipe jovem e enamorado não conhece medo nem o desfalecimento » (p.26)	«príncipe jovem e apaixonado é sempre corajoso » (p.81)
«en tremblant & en admirant, & se mit à genoux auprès d'elle» (p.25)	« tremulo e admirado , e pôz-se de joelhos diante d'ella» (p.47)	« tremulo e admirado , e pôz-se de joelhos diante d'ella» (p.7)	« tremendo ; e, admirando-a , de joelhos junto d'ella» (p.22)	« tremulo e admirado , e pôz-se de joelhos junto dela» (p.88)	«de joelhos, _____ ficou a admirar a formosa princesinha» (p.26)	« tremendo e admirando , e ajoelhou-se ao pé dela» (p.82)
«ne sçavoit comment luy témoigner sa joye & sa reconnaissance (...) Ses discours furent mal rangez (...) peu d'eloquence, beaucoup d'amour» (pp.26-27)	«não sabia de que maneira testemunhar-lhe a sua alegria e gratidão (...) Os seus discursos desordenados (...) pouca eloquencia, muito amor» (p.48)	«não sabia de que modo testemunhar-lhe a sua alegria e gratidão (...) Os seus discursos desordenados (...) pouca eloquencia, muito amor» (p.7)	«não sabia como testemunhar a sua alegria e o seu reconhecimento» (p.22)	«nem sabia como havia de lhe testemunhar o seu amor e reconhecimento (...) Os seus discursos eram um tanto desordenados (...) pouca eloquência, muito amor» (p.88)	«não sabia o príncipe como demonstrar-lhe a sua alegria e o seu reconhecimento (...) Disseram coisas sem importância (...) pouca eloquência, muito amor» (pp.26-28)	«não sabia como manifestar a sua alegria e reconhecimento (...) As suas palavras foram mal alinhadas (...) pouca eloquência, muito amor» (p.82);
« il estoit plus embarrassé qu'elle » (p.27)	«Elle estava mais embaraçado que ela» (p.48)	«Elle estava mais embaraçado do que ela» (p.7)	«estava mais perturbado do que ella» (p.22)	«Estava muito mais embaraçado do que ela» (p.88)	«Era ele, dos dois, o mais intimidado » (p.28)	«Ele estava mais embaraçado do que ela» (p.82)

Embora não tenhamos conhecimento do aspeto físico do príncipe, Perrault, bem como as traduções, dão-nos a conhecer as suas qualidades psicológicas. Assim, ficamos a saber que o príncipe é aventureiro, curioso, corajoso, não hesitando no momento de entrar num denso bosque. Além disso, ele demonstra ser um cavaleiro, seguidor das normas da sociedade (por ir à caça), que não é da família da princesa. Porém, após o acordar da princesa, revela o seu embaraço, nervosismo e pouca eloquência.

As tabelas 8 e 9, referentes ao príncipe na primeira parte do conto, evidenciam algumas diferenças quanto às opções tradutivas de cada um dos textos portugueses.

O príncipe « se sentit tout de feu » (Perrault, 1697:21), após saber da história da princesa adormecida que havia de dormir cem anos no castelo. No entanto, a carga erótica perde-se na tradução de 1898 e, particularmente, na de 2007: «sentiu em seu coração um fogo ardente» (Perrault, 2007:25). Esta última, provavelmente ao tentar esclarecer o sentido do texto francês, interpreta o original da forma mais inocente, talvez por causa dos seus leitores infantis. Logo, o texto de 2007, parece seguir o primeiro princípio de Zohar Shavit: acerto do texto para o tornar apropriado e útil à criança.³⁰⁷

Novamente, a versão de 2007, destaca-se devido ao uso da clarificação, explicitando a valentia do príncipe e, conseqüentemente, surge o alongamento, pois a tradução é mais longa do que o original.³⁰⁸ A partir de « [p]rince jeune & amoureux est toujours vaillant » (Perrault, 1697:23) opta por «príncipe jovem e enamorado não conhece medo nem o desfalecimento» (Perrault, 2007:26), e o humor presente em Perrault fica intacto. Este texto omite « en tremblant » (Perrault, 1697:21), talvez por considerar que um indício de nervosismo não será digno de um príncipe.

O conto da edição de 1898, elimina uma parte presente no texto original: « [s]es discours furent (...) beaucoup d'amour » (Perrault, 1697:26-27). Esta versão parece julgar que esta passagem pode prejudicar a imagem que o príncipe passa, mantendo apenas «estava mais perturbado do que ella» (Perrault, 1898:22). Contudo, este “perturbado” pode querer referir-se a outro sentido, que não o do texto original (“embaraçado”). A tradução de 2007 suaviza « [s]es discours furent mal rangez » (Perrault, 1697:26): «[d]isseram coisas sem importância» (Perrault, 2007:28), notando-se o empobrecimento qualitativo³⁰⁹, dado que as palavras substituídas não possuem a mesma riqueza significante. Observemos a caracterização desta personagem, na segunda parte do conto:

³⁰⁷ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

³⁰⁸ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-56.

³⁰⁹ Cf. *idem*, pp.58-59.

Tabela 10: Príncipe, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«mais il n’osa jamais se fier à elle de son secret [à sa mère]; il la craignoit quoy qu’il l’aimast» (p.32)	«mas elle nunca ousou confiar-lhe o seu segredo [à sua mãe]; temia posto que a amava» (pp. 51-52)	«mas elle nunca ousou confiar-lhe o seu segredo [à sua mãe], porque temia, posto que a amava» (p.8)	«mas elle nunca ousou confiar-lhe o seu segredo [à sua mãe]: temia-a, apesar de a amar» (p.25)	«mas ele nunca ousou confiar-lhe o seu segredo [à sua mãe]: pois, embora gostasse dela, temia-a» (p.89)	«ele nunca ousou confiar-lhe o seu segredo [à sua mãe]. Embora a amasse, temia-a» (p.29)	«ele nunca ousou confiar-lhe o seu segredo [à sua mãe]: embora a amasse, tinha receio dela» (p.83)
«le Roi alla faire la guerre à l’Empereur Cantalabutte son voisin » (p.34)	«o Rei foi fazer a guerra ao imperador Cantalabuto seu vizinho» (p.53)	«O novo rei foi fazer a guerra ao imperador Cantalabuto , seu vizinho» (p. 8)	«o rei declarou guerra ao imperador Cantalabutte , seu vizinho» (p.26)	«o rei declarou guerra ao seu vizinho, o imperador Cantalabuta » (p.90)	«o rei foi obrigado a declarar guerra ao imperador vizinho » (p.29)	«o rei foi fazer guerra ao imperador Cantalabuta , seu vizinho» (p.84)

Na segunda parte do conto, demonstra-se o medo e falta de confiança que o príncipe sente por parte da mãe, em virtude da sua condição. A faceta de cavaleiro, do príncipe, volta a ser notada, sendo estes traços conservados nas traduções analisadas (cf. tabela 10). Contudo, na tradução de 2007, manipula-se a tradução: «foi obrigado a declarar guerra» (Perrault, 2007:29), dando a entender que só forçado é que este príncipe faria guerra.

Neste contexto, no original, surge o imperador contra quem o príncipe faz guerra, o « Empereur Cantalabutte » (Perrault, 1697:34). A versão de 1898 opta por uma tradução «foreignizing or exoticizing» que deixa «the source-culture setting of the story unchanged» (Nord, 1997: 49). O texto de 2007 omite o nome do imperador, apagando qualquer impressão de «exotic strangeness» (*idem*:49-50). Outras versões (1836, 1875, 1997 e 2010) tentam neutralizar a presença do estrangeiro com opções como: «imperador Cantalabuta» (Perrault, 2010:84).

Notamos que, analisando a tabela 8, 9 e 10, os textos de 1898 e de 2007 se destacam pelas suas alterações em relação ao original. Por sua vez, as restantes optam por respeitar o texto de Perrault. De seguida, vejamos o que surge em relação à velha fada:

Tabela 11: Velha Fada, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«vieille Fée qu'on n'avoit point priée, parce qu'il y avoit plus de cinquante ans qu'elle n'estoit sortie d'une Tour , & qu'on la croyoit morte, ou enchantée» (p.4)	« fada velha , que se não tinha convidado, porque havia mais de cinquenta annos que ella não tinha sahido de huma torre , e que se pensava que ella tinha morrido ou estava encantada» (p.35)	« Fada velha , que se não tinha convidado, porque havia mais de cinquenta annos que ella não tinha saído de uma torre , onde todos pensavam que ella tinha morrido ou estava encantada» (p.6)	« velha Fada , que se não tinha sido convidada, porque havia mais de cinquenta annos que não sahia de uma torre , e toda a gente a julgava morta ou encantada» (p.8)	« velha fada que se não havia sido convidada, pela simples razão de há mais de cinquenta annos não sair de uma torre e de por isso a julgarem morta ou encantada» (pp.81-83)	« fada muito velha a quem não tinham convidado, porque havia mais de cinquenta annos não saía da torre que habitava » (p.21)	« fada velha , que se não tinha sido convidada, porque havia mais de cinquenta annos que ella não saía de uma torre , e a julgavam morta ou encantada» (p.77)
«La vieille crut qu'on la méprisoit, & grommela quelques menaces entre ses dents» (p.5)	«A velha pensou que a desprezavam, e rosnou algumas ameaças entre dentes» (p.36)	«A velha pensou que a desprezavam e resmungou algumas ameaças por entre dentes» (p.6)	«A velha julgou que a desprezavam e resmungou algumas ameaças por entre os dentes» (p.9)	«a velha ficou a julgar que a menosprezavam e pôs-se a resmungar ameaças entre dentes» (p.83)	«A velha, julgando-se desprezada, resmungou por entredentes surdas ameaças» (p.21)	«A velha julgou que a desprezavam, e resmungou algumas ameaças entre dentes» (p.78)
«le mal que la vieille auroit fait» (pp.5-6)	«o mal que a velha tivesse feito» (p.36)	«o mal que a velha tivesse feito» (p.6)	«o mal que a velha porventura fizesse» (p.9)	«o mal que a velha tivesse feito» (p.83)	«o mal que a rancorosa velha projectava fazer» (p.21)	«o mal que a velha tivesse feito» (p.78)
«la Princesse se perceroit la main d'un fuseau, & qu'elle en mourroit» (p.7)	«a Princesa furaria a mão com hum fuso, e que morreria d'isso» (p.37)	«a princezinha furaria a mão com um fuso, e que morreria d'isso» (p.6)	«a princeza furaria a mão com um fuso e que d'isso morreria» (p.10)	«a princesa havia de picar a mão num fuso» (p.83)	«A princesa picar-se-á num fuso e morrerá» (p.22)	«a princesa havia de se ferir na mão um fuso, e que disso morreria» (p.78)

A caracterização da velha fada é nos dada a conhecer, no texto francês, na maior parte das vezes, através das suas ações, como se observa nas frases transcritas a respeito desta personagem. De resto, sabemos apenas que é velha e que não saía de uma torre há cinquenta anos.

A fada má de Perrault é a oitava que surge no conto e que não é convidada para os festejos do batizado da princesa, diferentemente das outras sete fadas madrinhas que recebem convite. Esta fada, sentindo-se menosprezada e ofendida, por não ter sido convidada e por não ter recebido um talher de ouro como as outras, vinga-se, mostrando a sua crueldade e poder ao fadar ao fadar a princesa com a morte por picar-se num fuso.

Relativamente à descrição da velha fada nos textos nacionais, podemos verificar, na tabela 11, que estes seguem o texto francês, mas preferem salientar a sua velhice e maldade. Como acontece na tradução de 2007, quando traduz « *vieille Fée* » (Perrault, 1697:4) e « *vieille* » (*idem*: 6) por «fada muito velha» e «rancorosa velha» (Perrault, 2007:21), respetivamente. Deste modo, o texto português de 2007 acrescenta informação que não está presente no texto de Perrault.

Além disso, as tradutoras da publicação de 2007 esclarecem que a velha fada vivia na torre em que estava há mais de cinquenta anos, isto através da força deformadora da clarificação, descrita por Antoine Berman.³¹⁰

A edição *Contos das Fadas* (1836) acentua “animalescamente” o lado ameaçador da velha fada escolhendo «rosnou» (Perrault, 1836:36) para traduzir « *grommela* » (Perrault, 1697:5).

No que concerne à tradução de aspetos relativos à caracterização da velha fada, podemos constatar que as versões portuguesas de 1836 e, particularmente, a de 2007, tendem a desviar-se do texto original. As restantes versões portuguesas não apresentam as mesmas variações que estas duas.

As personagens da jovem fada e da velha fada parecem surgir, na primeira parte do conto, para representar a presença e posição entre o bem e o mal. Os traços característicos da velha fada sublinham a sua crueldade e a caracterização da jovem fada, realça-lhe a bondade, que aprofundamos de imediato.

Analisemos a jovem fada:

³¹⁰ Cf. *idem*, pp.54-55.

Tabela 12: Jovem Fada, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«Maraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pust trouver dans le País, (il s'en trouva sept)» (p.2)	«madrinhas da Princesinha todas as fadas que se poderão encontrar no paiz (erão sete)» (p.34)	«madrinhas da princezinha todas as Fadas que se poderam encontrar no paiz (eram sete)» (p.6)	«madrinhas todas as Fadas que havia no paiz (encontraram-se sete)» (pp.7-8)	«madrinhas todas as fadas que puderam ser descobertas naquele país (foram descobertas sete)» (p.81)	«madrinhas da princezinha todas as fadas que se encontravam no país – diz a história que se reuniam sete» (p.21)	«madrinhas à pequena princesa todas as fadas que foi possível encontrar no país (encontraram-se sete)» (p.77)
«se cacher derriere la tapisserie, afin de parler la derniere, & de pouvoir reparer autant qu'il lui seroit possible le mal que la vieille auroit fait» (pp.5-6)	«esconder-se atrás da tapeçaria, para fallar a última, e poder reparar, quanto possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.36)	«esconder-se atrás da tapeçaria, para ser a ultima a fallar e poder reparar, quando fosse possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.6)	«esconder-se atrás d'um reposteiro, a fim de ser a ultima a falar, e de reparar, tanto quanto possível, o mal que a velha porventura fizesse» (p.9)	«esconder atrás das tapeçarias, de modo a ser a última a falar, podendo assim reparar, tanto quanto possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.83)	«escondendo-se atrás de uma tapeçaria para ser a última fada, e poder conjurar assim, tanto quanto possível, o mal que a rancorosa velha projectava fazer» (p.21)	«esconder-se atrás de um reposteiro, a fim de ser a última a falar, e poder reparar, tanto quanto lhe fosse possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.78)

Tabela 13: Jovem Fada, Caracterização, Continuação I (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«il est vrai que je n'ay pas assez de puissance pour défaire (...) ce que mon ancienne a fait (...) au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil» (p.8)	«fada moça (...) não tenho poder bastante para desmanchar o que está feito (...) em lugar de morrer, cairá somente n'hum profundo somno» (pp.37-38)	«a Fada (...) não tenho poder bastante para desmanchar o que está feito (...) em lugar de morrer, cairá sómente em um profundo somno» (p.6)	«joven Fada (...) não tenho poder bastante para desfazer o que esta minha irmã mais velha fez (...) em vez de morrer, cairá n'um somno profundo» (p.10)	«a fada nova (...) não tenho poderes para desfazer (...) o que a outra mais velha fez (...) em vez de morrer, há-de tão-somente cair em profundo sono» (p.83)	«a fada boa (...) É certo que não tenho poder para conjurar (...) a predição da velha fada (...) em vez de morrer, cairá num sono profundo» (p.22)	«jovem fada (...) não tenho poder suficiente para desfazer (...) o que a fada velha fez (...) em vez de morrer, cairá apenas num sono profundo» (p.78)
«comme elle estoit grandement prévoyante, elle pensa que quando la Princesse viendroit à se réveiller, elle seroit bien embarrassée toute seule dans ce vieux Château» (p.15)	«como era previdente, pensou bem que quando a Princesa acordasse, ficaria bem embaraçada por se achar só» (p.41)	«como era previdente, notou que quando a princeza acordasse, ficaria aterrada por se achar só» (p.6)	«como era muito previdente, pensou que a princeza, quando acordasse, ficaria muito embaraçada por se ver sózinha» (p.14)	«como era muito previdente, achou que, quando a princesa despertasse, ia ficar atrapalhada ao ver-se sozinha naquele velho castelo» (p.85)	«mas previdente como era, pensou que a princesa ao acordar se sentiria muito triste por se ver sozinha no castelo» (p.23)	«como era muito previdente, pensou que, quando a princesa viesse a acordar, ficaria muito perturbada sozinha naquele velho castelo» (p.80)

Tabela 14: Jovem Fada, Caracterização, Continuação II (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«toucha de sa baguette tout ce qui estoit dans ce Chasteau (...) ils s’endormirent tous, pour ne se réveiller qu’en même temps que leur Maistresse» (pp.15-17)	«tocou com sua vara tudo o que estava no Castello (...) todos adorme-cerão, para só acordarem ao mesmo tempo que a menina» (pp.41-42)	«tocou com a vara tudo o que estava no castello (...) todos adorme-ceram, para só acordarem ao mesmo tempo que a menina» (p.6)	«Tocou com a sua varinha em tudo o que havia no castello (...) adormeceram para só acordarem quando á princeza» (pp.14-15)	«Tocou com a varinha em tudo o que havia no castelo (...) todos começaram a dormir, para só virem a despertar ao mesmo tempo que a dona» (p.85)	«tocou com a varinha em tudo quanto estava no palácio (...) tudo adormeceu para acordarem só quando a filha do rei despertasse» (pp.23-24)	«Tocou com a sua varinha em tudo aquilo que havia no castelo (...) adormeceram todos, para que só acordassem ao mesmo tempo que a sua senhora» (p.80)
«crut dans un quart-d’heure (...) une si grande quantité de grands arbres (...) On ne doute point que la Fée n’eust encore fait là un tour de son métier , afin que la Princesse pendant qu’elle dormiroit, n’eust rien à craindre des Curieux » (pp.18-19)	«dentro de hum quarto de hora cresceu (...) huma tão grande quantidade de arvores» (p.43)	«dentro de um quarto de hora cresceu (...) uma tão grande quantidade de arvores» (p.7)	«em menos d’um quarto d’hora, cresceu (...) uma tão grande quantidade (...) arvores (...) Toda a gente viu logo que á Fada se devia aquelle prodígio para que a princeza, enquanto dormisse, não tivesse a receiar dos curiosos» (pp.15-16)	«no espaço de um quarto de hora começaram a crescer (...) tantas árvores (...) Todos se convenceram de que a fada tinha feito aquela habilidade para que a princesa, enquanto dormia, não tivesse que receiar os curiosos» (p.85)	«em menos de um quarto de hora cresceram (...) uma infinidade de árvores (...) aparecera por encanto da fada que assim protegia o sono da princesinha, para que esta nada tivesse a temer enquanto dormia» (p.25)	«num quarto de hora cresceu (...) uma tão grande quantidade de árvores (...) a fada tinha praticado mais um rasgo da sua arte , a fim de que a princesa, enquanto dormia, nada tivesse a temer dos curiosos» (p.80)

Nas traduções em análise, o número total de fadas do conto é constante e respeitado de acordo com o texto de Perrault: oito, tendo em consideração a velha fada (cf. tabela 12).

A jovem fada de Perrault, uma das sete fadas madrinhas da princesa, mostra que é atenta quando se esconde para ser a última a falar. Também demonstra ser bondosa por salvar a vida da princesa, condenando-a a um sono de cem anos, detendo assim um poder reparador.

Esta fada, apenas presente na primeira parte da história, demonstra que é previdente, que se preocupa com o bem-estar da princesa e que a protege. Adormece todo o castelo para aquela não acordar sozinha e faz crescer um denso bosque para a monarca não ter de temer os curiosos, durante o seu sono. Assim, Perrault também nos informa da magnitude dos poderes maravilhosos desta fada, mesmo que estes não sejam suficientes para desfazer, na totalidade, o que a velha fada predissera.

Neste contexto, as tradutoras da versão de 2007 intervêm nesta com: «diz a história que se reuniam sete» (Perrault, 2007:21).

No conto de 1997 e de 2010, « ce que mon ancienne a fait » (Perrault, 1697:8), é traduzido de forma literal (cf. tabela 13), segundo o conceito de Christiane Nord³¹¹: «desfazer (...) o que a fada velha fez» (Perrault, 2010:78), enquanto a tradução de Marques Júnior (1898), da mesma passagem, adiciona uma ligação, inexistente no texto original, entre a fada mais nova e mais velha: «o que esta minha irmã mais velha fez» (Perrault, 1898:10).

Quanto à tradução do objeto mágico que acompanha a boa fada (cf. tabela 14), « baguete » (Perrault, 1697:15), a maioria das traduções analisadas (1898, 1997, 2007 e 2010) preferem «varinha» (Perrault, 1997:85). As primeiras versões em português (1836 e 1875) escolhem «vara» (Perrault, 1875:6). Acreditamos que esta escolha se prenda com a ligação mais imediata de «varinha» ao simbolismo da magia e do maravilhoso.

As versões portuguesas de 1836 e 1875 omitem um trecho do texto de partida, como se vê na tabela 14: « [o]n ne douta point (...) des [c]urieux » (Perrault, 1697:18-19). Não aludem à habilidade da fada nem ao papel protetor do bosque que ela faz crescer. As traduções a partir de 1898 seguem o texto de partida, referindo o talento da boa fada, mas os textos de 2007 e 2010 tornam a tradução mais elegante, através do enobrecimento, referido por Berman³¹²: «rasgo da sua arte» (Perrault, 2010:80).

As atitudes caracterizadoras da jovem fada mantêm-se na generalidade das traduções. Ainda assim, os textos de 1997 e de 2010 são os que seguem mais de perto o texto original.

Observemos os trechos respeitantes ao pai da princesa:

³¹¹ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

³¹² Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.57-58.

Tabela 15: Rei, Pai da Princesa, Caracterização (Primeira Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«Il estoit une fois un Roi & une Reine, qui estoient si faschez de n’avoit point d’enfans, si faschez qu’on ne sçauroit dire. Ils allerent à toutes les eaux du monde, vœux, pèlerinages, menuës devotions; tout fut mis en oeuvre, & rien n’y faisoit» (pp.1-2)</p>	<p>«Era huma vez hum Rei e huma Rainha que tinham tanta pena de não ter filhos, tanta pena que se não póde exprimir. Foram a todas as caldas do mundo; votos, romarias, tudo foi empregado» (p.34)</p>	<p>«Era uma vez um rei e uma rainha, que tinham tanta pena de não ter filhos, que se não póde pode exprimir. Foram a todas as caldas do mundo, votos, romarias, tudo foi empregado» (p.5)</p>	<p>«Era uma vez um rei e uma rainha que estavam tao desgostosos, por não terem filhos, que nem os meninos imaginam. Iam a todas as estações d’aguas do mundo: votos, peregrinações, de tudo lançavam mão sem resultado algum» (p.7)</p>	<p>«Era uma vez um rei e uma rainha que viviam tão aborrecidos por não terem filho nem filha, tão aborrecidos que quase é impossível descrevê-lo. Foram a todos os banhos do mundo; votos, peregrinações, pequenas devoções» (p.81)</p>	<p>«Havia um rei e uma rainha que viviam muito tristes por não terem filhos. Tinham bebido água de todas as fontes, feito peregrinações, votos, promessas e nunca viram os seus desejos cumpridos» (p.21)</p>	<p>«Era uma vez um rei e uma rainha, tão tristes que nem é possível dizer. Foram a todas as termas do mundo: promessas, peregrinações, pequenas devoções, a tudo se recorreu e nada ajudava» (p.77)</p>
<p>«Le Roi pour tâcher d’éviter le malheur annoncé par la vieille, fit publier aussi tost un Edit, par lequel il deffendoit à toutes personnes de filer au fuseau, ny d’avoit des fuseaux chez soy sur peine de la vie» (pp.8-9)</p>	<p>«O Rei para evitar a desgraça anunciada pela velha, fez logo publicar hum decreto pelo qual prohibia o uso do fuso, sub pena de morte» (p.38)</p>	<p>«O Rei, para evitar a desgraça anunciada pela velha, fez logo publicar um decreto pelo qual prohibia o uso do fuso, sob pena de morte» (p.6)</p>	<p>«O rei, querendo evitar a desgraça annunciada pela velha, fez publicar logo um edital em que se prohibia a todas as pessoas que fiassem com fuso e que tivessem fusos em casa, sob pena de morte» (p.11)</p>	<p>«Tentando evitar a desgraça anunciada pela velha, o rei mandou logo publicar um édito segundo o qual se proibiu a toda a gente ficar com fuso, ou ter fusos em casa, sob pena de morte» (p.83)</p>	<p>«A fim de evitar tamanha desgraça, o rei mandou publicar um édito, pelo qual proibiu o uso do fuso, sob pena de morte, o uso do fuso em todo o reino» (p.22)</p>	<p>«O rei, para tentar evitar a desgraça anunciada pela velha, mandou publicar imediatamente uma lei pela qual proibiu a toda a gente, sob pena de morte, que fiasse com um fuso, ou tivesse fusos em casa». (p.78)</p>

Tabela 16: Rei, Pai da Princesa, Caracterização, Continuação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Le Roi luy alla presenter la main [bonne fée] à la descente du chariot» (pp.14-15)			«O rei foi dar-lhe a mão [à jovem fada] para descer do carro» (p.14)		«O rei foi esperá-la, oferecendo-lhe a mão [à jovem fada] para a ajudar a descer do carro» (p.23)	O rei foi dar-lhe a mão [à jovem fada] ao descer do carro» (p.80)
«Alors le Roi & la Reine après avoir baisé leur cher enfant sans qu'elle s'éveillast, sortirent du Chasteau, & firent publier des deffenses à qui que ce soit d'en approcher» ³¹³ (pp.17-18)	«Então o Rei e a Rainha, tendo beijado a sua cara filha, sahirão do palacio, e mandarão publicar rigorosas proibições de chegar a este palacio» (pp.42-43)	«Então o rei e a rainha, tendo beijado a sua cara filha, saíram do palacio, e mandaram publicar rigorosas proibições de chegar a este palacio» (pp.6-7)	«Então o rei e a rainha, depois de terem beijado a sua querida filha sem que esta acordasse, sahiram do castelo, mandando publicar editaes em que proibiam, a quem quer que fosse, que se aproximasse d'alli» (p.15)	«E o rei mai-la rainha, depois de terem beijado a filha que continuou a dormir, saíram do castelo e mandaram publicar a proibição de se aproximar quem quer fosse» (p.85)	«Então o rei e a rainha beijaram a filha adormecida, abandonaram o palácio e publicaram editais para que ninguém se aproximasse do castelo» (p.25)	«Então o rei e a rainha, depois de beijarem a sua querida filha sem que ela acordasse, saíram do castelo, e fizeram publicar leis que proibiam toda a gente de se aproximar dele» (p.80)

³¹³ A história da Bela Adormecida de Alice Vieira, neste contexto, disse o seguinte: «Os reis despediram-se da filha adormecida e partiram para o palácio que tinham nos confins do reino, onde, a partir daquele momento, viveriam» (Vieira, 2011:36). Em Perrault, não temos conhecimento para onde vão os pais da princesa após deixaram a sua filha.

Verificamos, na tabela 15, que o pai da princesa aparece, no texto de Perrault, como um homem desgostoso antes de ter a sua filha, mas também devoto, que tenta tudo para conseguir ser abençoado com uma criança.

Com o desenrolar do conto, salienta-se como um pai extremoso e protetor, que tenta quase o impossível para evitar o cumprimento da profecia, e também cortês, quando oferece a mão à boa fada. A mãe da princesa parece partilhar destas mesmas características, mas fica relegada para segundo plano.

Neste contexto, as traduções de 1875, 1898, 2007 e 2010 simplificam o texto e eliminam a repetição que Perrault usa no seu texto: « si faschez de n'avoit point d'enfans, si faschez qu'on ne sçauroit dire » (Perrault, 1697:1-2). Deste modo, estamos face uma racionalização, segundo Berman.³¹⁴ Por outro lado, as obras de 1836 e 1997 mantêm a repetição de Perrault. O texto de 1898 vai mais longe e insere uma clara intervenção do tradutor, que comunica com os pequenos leitores: «que nem os meninos imaginam» (Perrault, 1898:7).

A tradução de 2010 é a única a referir-se ao « [e]dit » (Perrault, 1697:9) com «lei» (Perrault, 2010:80). Também se destacam as traduções de 1836, e 1875, como mostra o exemplo: «decreto» (Perrault, 1875:6) e as de 1898, 1997 e de 2007 com uma tradução literal, de acordo com Nord³¹⁵: «édito» (Perrault, 1997:83).

Em relação, a um trecho que demonstra a cordialidade do rei (cf. tabela 16): «[l]e [r]oi luy alla presenter la main [bonne fée] à la descente du chariot» (Perrault, 1697:14-15). Verificamos que esta informação é eliminada dos dois primeiros textos portugueses e do de 1997. Sobre a mesma passagem, a versão portuguesa de 2007, opta por clarificar³¹⁶ a razão pela qual o rei deu a mão à fada: «para a ajudar a descer do carro» (Perrault, 2007:23).

As duas traduções mais antigas (1836, 1875), preferem sublinhar a implacabilidade das proibições que o rei ordena colocar em ação, como se confirma a partir do texto de 1836: «mandarão publicar rigorosas proibições de chegar a este palacio» (Perrault, 1697:42-43).

No respeito à tradução da caracterização do pai da princesa, detetamos várias deformações do original, no entanto destaca-se a de 2010 com um número menor.

A seguir, prossigamos com as personagens da segunda parte, iniciando com a ogre:

³¹⁴ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

³¹⁵ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

³¹⁶ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

Tabela 17: Ogre, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Principal).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«sa Mere n'en fut pas bien persuade (...) elle ne douta plus qu'il n'y eut quelque amourette» (p.31)	«sua mãe não ficou muito persuadida (...) não duvidou que elle tinha alguns amores» (p.51)	«rainha sua mãe, que era desconfiada , não ficou muito persuadida (...) não duvidou que elle tivesse alguns amores» (pp. 7-8)	«sua mãe é que não ficou tão convencida (...) não suspeitou de que aquillo fosse uma paixoneta com a princeza (...)» (pp.24-25)	«a mãe é que não ficou lá muito convencida (...) chegou à conclusão de que ele andava com alguma paixoneta» (p.89)	«a mãe não ficou muito convencida (...) logo teve a certeza de que os enganara» (p.28)	«a mãe não ficou muito convencida (...) não teve dúvidas de que havia algum namorico» (p.83)
«car elle estoit de race Ogresse » (p.32)	«ella era de raça de lobishomem » (p.52)	«por ela ser de raça lobishomem » (p.8)	«ella era da raça Ogre » (p. 25)	«ela era da raça dos ogres » (p.90)	«ela pertencia à raça dos Ogres » (p.29)	«ela era de raça ogresa » (p.83)
«le Roi ne l'avoit épousée qu'à cause de ses grands biens » (p.32)	«o Rei só tinha casado com ella por amor das suas immensas riquezas » (p.52)	«o rei só tinha casado com ella por amor de suas immensas riquezas » (p. 8)	«o rei apenas a tinha desposado por causa dos seus grandes bens » (p. 25)	«o se o rei a desposara, fora apenas pelos seus bens » (p. 90)	«o rei desposara, apenas, por causa das suas immensas riquezas » (p.29)	«o rei só a desposara por causa da sua grande fortuna » (pp.83-84)

Tabela 18: Ogre, Caracterização, Continuação I (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«on disoit même tout bas à la Cour qu'elle avoit les inclinations des Ogres, & qu'en voyant passer de petits enfans, elle avoit toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux» (pp.32-33)	«Dizia-se mesmo na corte que ella tinha as inclinações dos lobishomens, e quando via passar meninos, custava-lhe muito o se deitar a eles» (p.52)	«Dizia-se mesmo côrte que ella tinha as inclinações dos lobishomens, e que quando via passar meninos, lhe custava muito o não se deitar a elles» (p. 8)	«Dizia-se mesmo, em voz baixa, na côrte que ella tinha as inclinações dos Ogres, e que, vendo passar creanças, todo o seu desejo era atirar-se a ellas» (p. 25)	«Corria mesmo o boato, na corte, que ela tinha inclinações de ogre, e que ao ver as crianças passar, grande esforço fazia para não se atirar a elas» (p. 90)	«murmurava-se na corte que a rainha possuía as mesmas inclinações que todos os da sua raça, e que, ao ver passar uma criança, tinha que usar toda a força de vontade para não se lançar sobre ela» (p.29)	«Dizia-se mesmo em voz baixa na corte que ela tinha inclinações dos ogres, e que ao ver passar crianças pequenas, tinha grandes dificuldades em conter-se e não se lançar sobre elas» (p.84)
«Il laissa la Regence du Royaume à la Reine sa mere» (p.34)	«Deixou a regencia do reino á Rainha sua mãe» (p.53)	«Deixou a regencia do reino á rainha sua mãe» (p.8)	«Deixou a regencia do reino á rainha mãe» (p.26)	«Entregou a regência do reino à rainha sua mãe» (p.90)	«Entregou a regência do reino à rainha-mãe» (p.29)	«Deixou a regência do reino à rainha sua mãe» (p.84)
«ton d'Ogresse, qui a envie de manger de la chaire fraîche» (p.35)	«tom de lobishomem que tem vontade de comer carne fresca» (p.54)	«modos de lobishomem que tem vontade de comer carne fresca» (p.8)	«tom de Ogre que tem desejo de comer carne fresca» (p.27)	«tom de um ogre que tem appetite de carne tenra» (p.90)	«tom de ogre esfomeado desejoso de carne fresca» (p.29)	«tom de ogresa que tem vontade de comer carne fresca» (p.84)
«[maître d'hôtel] ne falloit pas se jouer à une Ogresse» (p.35)	«[cozinheiro] não devia gracejar com huma mulher tal» (p.54)	«[cozinheiro] não devia gracejar com uma tal mulher» (p.8)	«[cozinheiro] não se podia brincar com uma Ogre» (p.27)	«[cozinheiro] que não podia contradizer um ogre daqueles» (p.90)	«[cozinheiro] que seria inútil e perigoso anfadar um ogre» (p.29)	«[cozinheiro] que não devia fazer frente a uma ogresa» (p.84)

Tabela 19: Ogre, Caracterização, Continuação II (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Elle estoit bien contente de sa cruauté» (p.41)	«Ella estava bem contente da sua crueldade» (p.58)	«A rainha-mãe estava muito contente da sua crueldade» (p.8)	«Estava muito contente pela sua maldade» (p.27)	«Estava radiante com a sua crueldade» (p. 92)	«Estava muito satisfeita com a sua crueldade» (p.32)	«estava muito contente com a sua crueldade» (p.84)
«elle comande (...) avec une voix épouvantable, qui faisoit trembler tout le monde, qu'on apportast au milieu de la cour une grande cuve, qu'elle fit remplir de crapaux, de viperes, de couleuvres & de serpens, pour y faire jetter la Reine, & les enfans, le Maistre-d'Hostel, sa femme & sa servante» (p.43)	«mandou (...) com huma voz espantosa que fez tremer toda a gente, que se trouxesse ao meio do pátio huma grande tina, que mandou encher de sapos, de viboras, de cobras e de serpentes, para n'ella fazer lançar a Rainha, seus filhos, o cozinheiro, sua mulher, e a sua criada» (p.59)	«mandou (...) com uma voz espantosa que fez tremer toda a gente, que pözessem no meio do pateo uma grande tina, que mandou encher de sapos, de viboras, cobras e de serpentes, para n'ella fazer lançar a rainha, seus filhos, o cozinheiro, sua mulher e a criada» (pp.8-9)	«mandou (...) com voz tão terrível que fez tremer toda a gente, que trouxessem uma grande tina para o pateo e fêl-a encher de lagartos, de viboras, de cobras e de serpentes para mandar alli lançar a rainha, e os filhos, cosinheiro, mulher e a creada» (p.31)	«ordenou, com uma voz de meter medo, que fez tremer toda a gente, que (...) lhe pusessem no meio do pátio uma grande tina, a qual mandou encher de sapos, víboras, cobras e serpentes, para lá deitar dentro a rainha e seus filhos, o mestre cozinheiro, sua mulher e sua criada» (p. 92)	«ordenou, com uma voz terrível que fez tremer toda a gente, que (...) colocassem uma enorme cuba cheia de sapos, víboras, cobras e serpentes para aí lançar a rainha, os filhos, o chefe de cozinha, mulher e criada» (p.32)	«mandou (...) com uma voz terrível que fazia tremer toda a gente, que colocassem no meio do pátio uma grande cuba, que mandou encher de sapos, de víboras, de cobras e serpentes, para aí lançar a rainha e os filhos, o mordomo, a mulher deste e a criada» (p.86)
«enragée de voir ce qu'elle voyoit, se jetta elle-mesme la teste la première dans la cuve» (p.44)	«furiosa, lançou-se ella mesma na tina» (p.60)	«furiosa, se atirou dentro da tina» (p.9)	«enraivecida por se ver interrompida, se lançou na tina» (p.32)	«raivosa por ver no que paravam as coisas, se atirou ela própria de cabeça para dentro da tina» (p. 92)	«raivosa por ver os seus planos frustrados, deitou-se, de cabeça, para dentro da cuba» (p.32)	«enraivecida por ver o que via, se atirou de cabeça para dentro da cuba» (p.86)

As traduções que analisamos não escondem a violência da segunda sequência do texto e tratam o texto de Perrault na sua totalidade.

Assim, surge a figura da rainha mãe, a ogre: personagem perversa. Embora não nos sejam ditas as suas características físicas, adivinha-se-lhe o seu aspeto assustador, por ser da família dos ogres. Apesar desta sua condição, o seu filho confia-lhe a regência do reino, apesar de ter medo dela. Além do mais, a ogre revela-se desconfiada, rica, terrível, sedenta de carne fresca e cruel, mas, apesar de tudo, covarde, como se vê no final.

A tradução de 1875 (cf. tabela 17) reforça a desconfiança da ogre ao adjectivá-la: «que era desconfiada» (Perrault, 1875:7), sem que essa referência direta seja feita no texto de Perrault, verificando-se então a clarificação descrita em Berman.³¹⁷

Os tradutores das duas primeiras versões portuguesas (1836, 1875) atenuam-lhe o sentido, evitando a tradução de « [o]gresse » (Perrault, 1697:32), deliberadamente, como referido acima, e não apenas devido à dificuldade tradutiva da palavra. Deste modo, a vilã da segunda metade da história passa a ser uma lobisomem, em vez de uma ogre.

O casamento por dinheiro, entre os pais do príncipe, manifesta-se como um momento de sátira e humor que Perrault insere no seu conto. Esta questão aparece reproduzida nas traduções analisadas, não se perdendo a crítica social de Perrault. Além do mais, os textos de 1836 evidencia a ironia de Perrault ao referir que o casamento apenas aconteceu «por amor das suas immensas riquezas» (Perrault, 1836:52). O mesmo é verificado no texto de 1875.

Charles Perrault explora imensamente a maldade da ogre, sublinhando por diversas vezes a sua vontade de sangue e presença intimidante, como se vê pelos mexericos que corriam pela corte, o tom que usa ou o medo que provoca ao cozinheiro (cf. tabelas 18 e 19). O seu lado sanguinário é intensificado na publicação de 2007 com: «tom de ogre esfomeado desejoso de carne fresca» (Perrault, 2007:29) e «satisfeita com a sua crueldade» (*idem*:32), remetendo para a saciação da rainha. O mesmo sucede quando a tradução de 1997 escolhe «radiante com a sua crueldade» (Perrault, 1997:92).

Nas obras portuguesas, a caracterização da ogre, segue as linhas orientadoras do texto francês. Porém, por vezes, as edições portuguesas tendem a dar-se a algumas liberdades em relação ao conto original, salientando-se, assim, a tradução de 2010, que acompanha fielmente o texto de Perrault.

Veja-se agora como a personagem do cozinheiro é encarada, na segunda parte do conto:

³¹⁷ Cf. *idem*, pp.54-55.

Tabela 20: Cozinheiro, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Il se mit à pleurer, le couteau luy tomba des mains» (p.36)	«Elle pôz-se a chorar; a faca cahiu-lhe da mão» (p.54)	«Elle pôz-se a chorar, porque era muito bom homem , e a faca caiu-lhe das mãos» (p.8)	«Elle poz-se a chorar; a faca cahiu-lhe das mãos» (p.27)	«Desatou ele a chorar: caiu-lhe a faca das mãos» (p.90)	«O desgraçado cozinheiro deixou cair das mãos a grande faca que levava (...) não podendo (...) conter as lágrimas» (p.30)	«Ele começou a chorar: a faca caiu-lhe das mãos» (p.84)
«luy fit une si bonne sausse, que sa Maîtresse l'assura qu'elle n'avoit jamais rien mangé de si bon» (p.36)	«fez-lhe hum molho tão bonito, que a sua ama disse-lhe que nunca tinha comido tão bom guisado» (p.54)	«fez-lhe um molho tão saboroso, que sua ama disse-lhe que nunca tinha comido tão bom guisado» (p.8)	«fel-o com um molho tão saboroso que a rainha lhe disse que nunca tinha comido coisa tão boa» (p.27)	«serviu com um molho tão bom que a patroa lhe jurou que nunca comera nada tão gostoso» (p.90)	«cozinhou-o tão bem, com um molho tão saboroso e apuradinho, que a rainha felicitou-o assegurando que nunca nenhum petisco lhe soubera melhor» (p.30)	«fez-lhe um molho tão excelente que a patroa lhe assegurou que nunca tinha comido nada tão bom» (pp.84-85)
«Il avoit emporté en même temps la petite Aurore, & l'avoit donnée à sa femme pour la cacher» (p.36)	« Elle tinha dado a pequena Aurora á sua mulher para a esconderem em casa» (p.54)	« Elle tinha dado a pequena Aurora a sua mulher para a esconder em casa» (p.8)	« Tinha levado ao mesmo tempo a menina Aurora e tinha-a entregue á mulher, para a esconder» (p.28)	« Levara , ao mesmo tempo, a Aurorinha consigo, e entregara-a a sua mulher, que a escondesse» (p.90)	«o bom homem levou-a [Aurora] a sua mulher para a esconder» (p.30)	« Ele tinha levado ao mesmo tempo a pequena Aurora, e tinha-a dado à mulher para a esconder» (p.85)

Tabela 21: Cozinheiro, Caracterização, Continuação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«il ne repliqua pas, resolu de la tromper comme l'autre fois» (p.37)	«Elle não replicou, resolvido a enganala como a primeira vez» (p.55)	«Elle não replicou, resolvido a enganar-a como da primeira vez» (p.8)	«Elle não replicou, resolvido a enganar-a como da primeira vez» (p.28)	«Este não replicou, decidido como estava a enganá-la como da outra vez» (p.91)	«Sem replicar, pois estava decidido a enganá-la como da primeira vez» (p.30)	«Ele não respondeu, decidido a enganá-la como da outra vez» (p.85)
«entra le poignard à la main dans le chambre de la jeune Reine: il ne voulut pourtant point la surprendre, & il lui dit avec beaucoup de respect , l'ordre qu'il avoit reçu de la Reine-Mere» (pp.39-40)	«entrou com o punhal na mão, no quarto da joven Rainha; entretanto não quiz surprehendela, disse-lhe, com muito respeito , a ordem que tinha recebido da Rainha Rainha» (pp.56-57)	«entrou com o punhal na mão no quarto da joven Rainha; e como não quiz surprendel-a, disse-lhe, com muito respeito , a ordem que tinha recebido da rainha regente» (p.8)	«entrou de punhal na mão no quarto da joven soberana; não quis surprehendel-a e disse com muito respeito a ordem que recebeu da rainha mãe» (p.29)	«entrou, de punhal na mão, no quarto da jovem rainha: não quis, porém, colhê-la de surpresa e, como todo o respeito, comunicou-lhe a ordem que recebera da rainha-mãe» (p.91)	«Entrou no quarto da jovem rainha com a enorme faca na mão. Repugnando-lhe, no entanto, matá-la à traição, comunicou-lhe com todo o respeito , as ordens que tinha recebido» (p.30)	«entrou de punhal na mão no quarto da jovem rainha; não quis no entanto surprendê-la, e disse-lhe, com muito respeito , a ordem que tinha recebido da rainha mãe» (p.85)
«répondit le pauvre Maistre-d'Hostel tout attendri» (p.40)	«respondêu o pobre cozinheiro enternecido» (p.57)	«respondeu o pobre cozinheiro enternecido» (p.8)	«respondeu o pobre cosinheiro todo enternecido» (p.30)	«respondeu-lhe o pobre mestre cozinheiro, enternecido» (p.91)	«respondeu o chefe de cozinha enternecido» (p.30)	«respondeu o pobre mordomo, muito enternecido» (p.85)

Na segunda parte de *La Belle au Bois Dormant* é nos apresentada uma personagem bondosa, que contrasta com a maldade da ogre, encerrando-se nestas duas personagens a representação dos princípios do bem e do mal. A caracterização do cozinheiro, por meio das suas atitudes, é mantida nas traduções analisadas. Assim, este aparece como um bom homem, inteligente, misericordioso e compassivo, incapaz de matar seres humanos, como a ogre lhe ordena.

Através dos seus cozinhados, e o molho que lhes junta, revela-se um excelente cozinheiro. Os seus dotes satisfazem os desejos da ogre, mesmo que a engane e cozinhe animais, em vez de Dia, Aurora e a mãe destes, escondendo-os em lugar de os preparar. Além disso, a mesma personagem ainda se manifesta bastante cuidadosa e delicada ao não querer surpreender a princesa quando foi obrigado a quase cumprir a ordem da rainha.

Como se observa, na tabela 20, embora a caracterização do cozinheiro de Perrault seja respeitada, surgem momentos em que os tradutores escolhem salientar o seu bom caráter.

Isto verifica-se na tradução de 1875 e na de 2007 quando acrescentam: «porque era muito bom homem» (Perrault, 1875:8), «[o] desgraçado cozinheiro» (Perrault, 2007:30) e «o bom homem» (*ibidem*). Assim, nestes exemplos dos dois textos, é possível identificar a tendência deformadora da clarificação, abordada por Berman, pois, através de uma tradução explicativa³¹⁸, tornam claro por que razão (bondade) o cozinheiro desata a chorar e lhe cai a faca das mãos.

A tradução portuguesa de 2007 intensifica o sentido do texto de partida (cf. tabela 21), dado que opta por traduzir « il ne voulut pourtant point la surprendre, & il lui dit avec beaucoup de respect, l'ordre qu'il avoit receu de la [r]eine-Mere » (Perrault, 1697:39-40) por «[r]epugnando-lhe, no entanto, matá-la à traição, comunicou-lhe com todo o respeito, as ordens que tinha recebido» (Perrault, 2007:30). Assim, este texto adiciona «matá-la à traição» (*ibidem*) e usa «[r]epugnando-lhe» para redobrar as características do cozinheiro.

As versões portuguesas de 1875 e de 2007 são as que mais optam por intensificar certos aspetos do texto original.

Atente-se de seguida no rei, pai do príncipe:

³¹⁸ Cf. *idem*, pp.54-55.

Tabela 22: Rei, Pai do Príncipe, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagem Secundária).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«le Prince la quitta (...) pour retourner à la Ville , où son Pere devoit estre en peine de luy (...) Roi son pere qui estoit bon-homme» (pp.30-31)	«O Principe deixou-a (...) para tornar para a cidade , onde seu pai devia estar inquieto (...) Rei seu pai que era bom homem » (pp.50-51)	«O principe deixou-a (...) para tornar para a cidade , onde seu pae devia estar inquieto (...) rei se pae, que era bom homem » (p.7)	«o principe deixou-a (...) para voltar á cidade , onde o pae devia já estar em cuidado pela sua ausencia (...) rei, seu pae, que era bom homem » (p.24)	«o príncipe deixou-a (...) regressando à cidade , onde o pai devia estar em cuidados por sua causa (...) rei seu pai, que era boa pessoa » (p.89)	«o príncipe (...) partiu para tranquilizar o rei , seu pai, que devia estar em cuidado por tão grande ausência » (p.28)	«o príncipe deixou-a (...) para voltar à cidade , onde o seu pai devia estar em cuidados por ele (...) rei, que era bondoso » (p.83)
«quand le Roy fut mort» (p.33)	«quando o rei morreu» (p.52)	«quando o rei morreu» (p.8)	«quando o rei morreu» (p.26)	«quando o rei morreu» (p.90)	«Quando (..) o rei (...) morreu» (p.29)	«quando o rei morreu» (p.84)

O rei, pai do príncipe, é descrito por Perrault, como um bom homem, embora não tenha participação direta na narrativa, como vemos na tabela 22. De resto, apenas somos informados do seu casamento por interesse com a ogre e da sua morte.

A caracterização original do rei é respeitada na maioria das traduções em estudo, à exceção de uma. O texto de 2007 omite o traço de bondade do rei, « [ro]i son pere qui estoit bon-homme » (Perrault, 1697:30-31), relegando ainda mais a personagem para segundo plano.

Na tradução de 2007, neste contexto, identificamos a tendência da clarificação³¹⁹, ao traduzir « le Prince la quitta (...) pour retourner à la Ville, où son Pere devoit estre en peine de luy » (Perrault, 1697:30), por «o príncipe (...) partiu para tranquilizar o rei, seu pai, que devia estar em cuidado por tão grande ausência» (Perrault, 2007:28), tornando mais clara a razão pela qual o príncipe parte, mas omitindo o local.

Observe-se a tabela 23 sobre Dia e Aurora:

³¹⁹ Cf. *idem*, pp.54-55.

Tabela 23: Dia e Aurora, Caracterização (Segunda Parte do Conto, Personagens Secundárias).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Jour parce qu'il paroissoit encore plus beau que sa soeur » (p.32)	« <i>Dia</i> , porque parecia ainda mais bello que sua mana » (p.51)	« <i>Dia</i> , porque parecia ainda mais parecia ainda mais bello que sua irmã » (p.8)	« <i>Dia</i> , porque parecia muito mais lindo que a irmã » (p.25)	« <i>Dia</i> , pois parecia ainda mais formoso que a irmã » (p.89)	«Sol, porque parecia ainda mais lindo do que a sua irmã » (p.29)	« <i>Dia</i> , porque parecia ainda mais belo que a irmã » (p.83)
«[Aurore] elle avoit pour lors quatre ans» (p.36)	«[Aurora] ella tinha então quatro annos» (p.54)	«[Aurora] ella tinha então quatro annos» (p.8)	«[Aurora] ella, que tinha então quatro annos» (p.27)	«[Aurora] a qual tinha então quatro anos» (p.90)	«Aurora contava então quatro annos» (p.30)	«[Aurora] ela tinha então quatro annos» (p.84)
«[Jour] il n'avoit pourtant que trois ans» (p.37)	«[Dia] elle só tinha tres annos» (p.55)	«[Dia] elle só tinha tres annos» (p.8)	«[Dia] tinha so três annos» (p.28)	«[Dia] não tinha, contudo, mais que três annos» (p.91)	«[Dia] ele contava apenas três aos de idade» (p.30)	«[Dia] tinha só três annos» (p.85)
«Jour qui pleuroit, parce que la Reine sa mere le vouloit faire fouëtter, à cause qu'il avoit esté méchant» (p.42)	« <i>Dia</i> que chorava, porque a Rainha sua mãe o queria castigar, por causa de que elle tinha feito alguma cousa» (p.58)	« <i>Dia</i> que chorava, porque a rainha sua mãe o queria castigar, por causa de algumas travessuras que elle tinha feito» (p.8)	« <i>Dia</i> que chorava porque a rainha, sua mãe, lhe queria bater por ter feito uma maldade» (p.31)	« <i>Diazinho</i> chorar, por a rainha sua mãe o querer açoitar, devido a ele ter feito uma maldade» (p.92)	«Sol chorar, pois a mãe queria castigá-lo por qualquer travessura que fizera» (p.32)	« <i>Dia</i> , que chorava porque a rainha sua mãe o queria mandar açoitar, porque ele tinha sido mau» (p.86)
«Aurore qui demandoit pardon pour son frere » (p.42)	«Aurora que pedia perdão por seu mano » (p.59)	«Aurora, que pedia perdão por seu irmão » (p.8)	«Aurora que pedia perdão para seu irmão » (p.31)	«Aurorinha a pedir perdão para o irmão » (p.92)	«Aurora que implorava o perdão de seu irmão » (p.32)	«Aurora, que pedia perdão para o irmão » (p.86)

Por sua vez, os príncipes Dia e Aurora são distinguidos pela sua beleza e meninice, como mostra a tabela 23. Dia aparece como uma criança traquina, ao passo que Aurora surge como uma irmã afável quando pede perdão pelo irmão.

Estes traços podem ser encontrados em todas as traduções analisadas. Ainda assim, constatamos que a tradução de 1836, a única que se destaca neste caso, se torna mais familiar com «mana» e «mano» (Perrault, 1836:51-59).

Face ao exposto, concluímos que as escolhas de tradução em análise, referentes às personagens, geralmente, apresentam os elementos encontrados no original. Contudo, não deixam de recorrer às seguintes práticas: traduções explicativas, facilitando a leitura do texto (1875, 2007); reforço de características das personagens (1836, 1875, 1997, 2007); omissões (1836, 1875, 1997, 2007); generalizações e reordenação das estruturas sintáticas (1875, 1898, 2007 e 2010); perda da carga erótica (1898, 2007); tradução mais elegante na sua forma (2007, 2010); resistência ao estrangeiro (1836, 1875, 1997, 2007, 2010); substituições sem a mesma riqueza significativa (1836, 1875, 1898, 2007) e introdução de intervenções (1898, 2007). O texto de 2010 é o que segue, mais fielmente, o original.

4.2.2. Espaço

Em *La Belle au Bois Dormant*, identificamos o espaço físico (incluindo espaços interiores e exteriores) e o psicológico.³²⁰ Apesar dos espaços do texto francês serem, na globalidade, respeitados nas traduções analisadas, verificamos que as escolhas tradutivas relativas aos mesmos merecem a nossa reflexão.

No primeiro momento da história, deparámo-nos com os seguintes espaços físicos: o palácio real (espaço interior do salão), a casa de recreio dos reis, o reino de Mataquim, o bosque. A casa de recreio abrange o sótão, o quarto, a sua entrada e interior, o salão de espelhos e a capela. Quanto ao espaço psicológico, reconhecemos os sonhos da princesa.

No segundo momento da história, demos conta de espaços físicos como a cidade capital, a casa de campo (os seus pátios e quintais como espaço exterior) e a casa do cozinheiro. Vejamos os espaços da primeira parte do conto, iniciando com o palácio real:

³²⁰ Conforme Carlos Reis afirmou «A dimensão e feição do espaço físico variam em função do género narrativo (...) Desde logo, podemos falar em espaço exterior e em espaço interior (...) O espaço interior permite fixar a ação num ambiente físico mais restrito, mas eventualmente carregado de significado, sobretudo no tocante à condição e à vivência das personagens» (Reis, 2018:113). Ainda de acordo com Carlos Reis, é num espaço narrativo específico que as personagens se movimentam e protagonizam os eventos que nele acontecem. O espaço psicológico estabelece-se em relação com as personagens, como acontece, por exemplo, num monólogo interior. Cf. *idem*, pp.111-112. Como Reis disse «com o espaço psicológico assiste-se ao privilégio do interior das personagens» (Reis, 1984:48).

Tabela 24: Palácio Real, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«Après les ceremonies du Baptesme toute la compagnie revint au Palais du Roi, où il y avoit un grand festin pour les Fées. On mit devant chacune d’elles un couvert magnifique, avec un estui d’or massif, où il y avoit une cuillier, une fourchette, & un couteau de fin or, garni de diamants & de rubis (...) [jeune Fée] alla dés qu’on fut sorti de table, se cacher derriere la tapisserie³²¹» (pp.3-5)</p>	<p>«Depois do baptismo, toda a companhia tornou para o palacio, onde havia hum grande banquete. Pôz-se diante de cada fada hum _____ estojo d’ouro maciço; em que havia huma colher, hum garfo e huma faca de ouro fino, cravejados de diamantes e de rubins (...) [jovem fada] foi logo que a gente se levantou da meza, esconder-se atraz da tapeçaria» (pp-35-36)</p>	<p>«Depois do baptismo, toda a companhia tornou para o palacio, onde havia um grande banquete. Pôz-se diante de cada Fada um _____ talher de ouro maciço, em que havia uma colher, um garfo e uma faca de ouro fino, cravejados de diamantes e de rubins (...) [jovem fada] foi, logo que a gente se levantou da mesa, esconder-se atraz da tapeçaria» (p.6)</p>	<p>«Depois da cerimonia do baptisado, toda a côrte voltou para o palacio do rei, onde havia um grande festim dado pelas fadas. Pozeram a cada uma d’ellas um talher magnifico d’ouro massiço onde estava uma colher, um garfo e uma faca de fino ouro guarnecido de diamantes e rubis (...) [jovem fada] foi, logo que se ergueram da meza, esconder atraz d’um reposteiro» (pp.8-9)</p>	<p>«Terminadas as cerimónias do baptismo, toda a gente se encaminhou para o palácio real, onde ia ser oferecido às fadas um grande festim. Foi posto em frente de cada uma delas um magnífico serviço, com um talher de ouro maciço, composto por uma colher, um garfo e uma faca de ouro fino, cravejados de diamantes e rubis (...) [jovem fada] mal saiu da mesa foi-se esconder atrás das tapeçarias» (pp.81-82)</p>	<p>«Depois das cerimónias do baptizado, o cortejo voltou ao palácio do rei onde estava presente um grande festim para as fadas. Diante de cada uma delas colocaram um prato de ouro maciço e um estojo do mesmo metal com um talher de fino ouro _____ guarnecido de diamantes e rubis (...) [jovem fada] levantou-se da mesa, escondendo-se atrás de uma tapeçaria» (p.21)</p>	<p>«Depois das cerimónias do baptismo, toda a gente regressou ao palácio do rei, onde havia um grande festim para as fadas. Colocaram diante de cada uma delas um talher magnífico, com um estojo de ouro maciço onde havia uma colher, um garfo e uma faca de ouro fino, guarne-cidos de diamantes e rubis (...) [jovem fada] foi, assim que se levantaram da mesa, esconder-se atrás de um reposteiro» (pp.77-78)</p>

³²¹ Gilbert Rouger, a partir de um outro testemunho, explicou que a tapeçaria deve evocar: « belles tentures de tapisserie de verdure ou à personnages » (Sganarelle, *apud* Charles Perrault, 1967:297).

No início da primeira parte do conto, no palácio do rei, « [p]alais du [r]oi » (Perrault, 1697:3), após o batismo (em local não referido), decorre um festim oferecido às fadas, as madrinhas da princesa. Perrault não descreve o aspeto exterior deste palácio, e sobre o seu interior, apenas sabemos que tem um espaço, possivelmente um salão, onde decorre o festim. Através dos objetos existentes no salão, pressupomos que o palácio real, em si, seja luxuoso: uma mesa, na qual as fadas se sentam e onde é colocado um estojo com um talher de ouro, mas também é referida uma tapeçaria, atrás da qual a fada nova se esconde.

Os aspetos referentes ao palácio real, e mais concretamente aos materiais presentes no seu salão, surgem na globalidade das traduções analisadas, embora encontremos variantes.

A tabela 24 mostra que as primeiras traduções (1836, 1875) elegem referir-se ao palácio real apenas por «palacio» (Perrault, 1836:35). A partir da tradução de 1898, é mais recorrente a opção por «palacio do rei» (Perrault, 1898:8), reproduzindo as palavras do texto de partida através de uma tradução literal, de acordo com Nord.³²² Deste modo, a tradução Manuel Gomes e Luiza Neto Jorge (1997) salienta-se pela diferença: «palácio real» (Perrault, 1997:81).

Quanto à tradução de um dos símbolos, no texto de Perrault, da riqueza e ostentação dos reis: o talher de ouro com diamantes e rubis, bem como o seu estojo de ouro maciço, averiguamos que algumas versões portuguesas seguem a tendência deformadora exposta por Berman (a racionalização), ao optar por generalizar, eliminando redundâncias ou repetições.³²³ Deste modo, os textos de 1836 e de 1875 omitem « couvert magnifique » (Perrault, 1697:3), relatando apenas: «estajo d'ouro maciço» (Perrault, 1836:35) e «talher de ouro maciço» (Perrault, 1875:6), mas não eliminam as peças que compõem o talher: «em que havia uma colher, um garfo e uma faca» (*ibidem*). Todavia, o texto de 1875 não refere « estui d'or massif » (Perrault, 1697:3). Por seu turno, o texto de 2007, omite o que compõe o talher, « une cuillier, une fourchette, & un couteau » (Perrault, 1697:3): «prato de ouro maciço e um estojo do mesmo metal com um talher de fino ouro» (Perrault, 2007:21), acentuando, ao adicionar um outro item, a magnificência da oferta dada às fadas.

Diferentemente, as traduções de 1898, 1997 e de 2010 reproduzem o texto francês, « couvert magnifique, avec un estui d'or massif » (Perrault, 1697:3), como mostra a tradução de António Pescada: «talher magnífico, com um estojo de ouro maciço» (Perrault, 2010:77).

Face ao exposto podemos constatar que se destacam as primeiras traduções (1836, 1875) e a de 2007, devido às variações que apresentam. Sigamos, agora, para a casa de recreio:

³²² Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

³²³ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

Tabela 25: Casa de Recreio, Sótão, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Au bout de quinze ou seize ans, le Roi & la Reine estant allez à une de leurs Maisons de plaisance , il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le Château, & montant de chambre en chambre, alla jusq'au haut d'un Donjon dans un petit galletas, où une bonne Vieille estoit seule à filer sa quenouille» ³²⁴ (pp.9-10)	«D'alli a quinze anos ou dezeseis annos o Rei e a Rainha forão a huma quinta , e aconteceu que a Princeza, correndo hum dia todos os quartos, subiu a huma agua furtada onde huma velha estava sosinha a fiar n'huma roca» (pp.38-39)	«D'alli a quinze ou dezeseis annos o rei e a rainha foram a uma quinta , e aconteceu que a princeza, correndo um dia todos os quartos, subiu a uma agua furtada onde uma velha estava sósinha a fiar n'uma roca» (p.6)	«Passados quinze ou dezeseis annos; tendo o rei e a rainha ido a uma das suas casas de campo , aconteceu que a princeza, correndo um dia pelo castello, andando de sala em sala, foi ter ao alto d'um torreão , a uma pequena agua furtada, onde uma boa velha estava sósinha a fiar na sua roca» (p.11)	«Passados quinze ou dezasseis anos, estando o rei e a rainha numa casa de Verão , sucedeu que a princesa, correndo pelo castelo e subindo de sala em sala, foi até ao cimo de um torreão , até a umas águas-furtadas onde estava uma velhinha a fiar na sua roca» (p.84)	«Passaram-se quinze ou dezasseis anos. Um dia, o rei e a rainha foram para uma das suas casas de campo . A princesa percorreu as dependências do palácio e, andando de uma para outra, chegou a um sótão no alto de uma torre , onde uma velhinha fiava na sua roca» (p.22)	«Ao fim de quinze ou dezasseis anos, tendo o rei e a rainha ido para uma das suas casas de recreio , aconteceu que a jovem princesa, andando de quarto em quarto, foi até ao mais alto de um torreão , a uma pequena água-furtada onde uma velhinha estava a fiar na sua roca» (p.79)

³²⁴ Em *A Bela Adormecida de Contos de Perrault para Crianças Aventureiras* acompanhamos o percurso explorador da princesa e entendemos a ausência dos seus pais: «Quando, no dia dos seus quinze anos, nada de estranho aconteceu, os pais suspiraram de alívio e convenceram-se de que tudo não tinha passado de uma ameaça de uma velha fada já sem poderes. No dia seguinte, como precisavam de tratar de assuntos de Estados com um rei seu vizinho, partiram em viagem e deixaram-na sozinha. A princesa passeou pelos jardins, pelos pomares, pelo palácio inteiro. E de repente descobriu uma escada de pedra que nunca se lembrara de ter visto antes. Foi subindo, subindo, até que, mesmo lá no alto, encontrou uma velhinha a fiar» (Vieira, 2011:34).

A casa de recreio de Perrault é um espaço central durante a primeira parte da narrativa. No conto original, somos informados que quando a princesa tem quinze ou dezasseis anos ela e os seus pais deslocam-se até a uma das suas casas de recreio.

Nos textos comparados, como se observa na tabela 25, a tradução de « une de leurs [m]aisons de plaisance » (Perrault, 1697:3) apresenta variações.

As traduções de 1836 e 1875 preferem escolher uma designação mais familiar ao leitor de chegada: «huma quinta» (Perrault, 1836:38). Além disso, e de acordo com os estudos de Berman, esta opção passa o concreto do texto original ao abstrato, através de uma tradução etnocêntrica, onde identificamos a racionalização.³²⁵

De modo contrário, os contos de 1898, 1997, 2007 e 2010 seguem o original. No entanto, a tradução de 1997, embora seja fiel ao texto de partida, não especifica a quem pertence o edifício: «numa casa de [v]erão» (Perrault, 1997:84). Os restantes textos comprovam que a casa, para onde se deslocam, pertence aos reis, mas deixam de lado a hipótese da tradução do local como algo mais reconhecível do leitor, conforme mostram os exemplos: «uma das suas casas de recreio» (Perrault, 2010:79) e «uma das suas casas de campo» (Perrault, 2007:22).

No texto de Perrault, a princesa percorre todas as divisões da casa de recreio, alcança o mais alto torreão e, então, depara-se com a velha a fiar no sótão. Este espaço é onde a maldição se concretiza. Nos textos portugueses analisados, as questões referentes à chegada da princesa ao sótão nem sempre são respeitadas.

Nas traduções de 1836 e 1875, « au haut d'un [d]onjon » (Perrault, 1697:9-10) é omitido. Esta escolha, que apenas refere «subiu a uma água furtada» (Perrault, 1875:6), é influenciada pela tendência da racionalização, de que nos fala Berman, pois os tradutores preferem generalizar.³²⁶ Pelo contrário, as versões portuguesas a partir da de 1898 seguem o texto de partida, como se comprova na tradução de Pescada: «foi até ao mais alto de um torreão, a uma pequena água-furtada» (Perrault, 2010:79).

Deste modo, no que concerne aos aspetos referidos, as duas primeiras versões portuguesas (1836 e 1875) são os textos de chegada que se desviam mais vezes do texto original.

Note-se que a casa de recreio também é mencionada de outras formas, em todos os textos, como mostram os exemplos: «castelo» (Perrault, 1997:84), « [c]hâteau »; e «palácio» (Perrault, 2007:22), « [p]alais » (Perrault, 1697:9-12).

Passemos à observação da tabela 26, relativa ao quarto da princesa, na casa de recreio:

³²⁵ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.49-54.

³²⁶ Cf. *idem*, pp.53-54.

Tabela 26: Casa de Recreio, Quarto, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«[roi] fit mettre la Princesse dans le plus bel appartement du Palais, sur un lit en broderie d’or & d’argent (...) [prince] il entre dans une chambre toute dorée» (pp.12-25)	«[rei] mandou pôr a princeza no mais bello quarto do palacio, sobre hum leito bordado a ouro e prata (...) [príncipe] Entrou n’hum quarto todo dourado» (pp.40-47)	«[rei] mandou pôr a princeza no mais bello quarto do palacio , sobre um leito bordado a ouro e prata (...) [príncipe] Entrou em um quarto todo dourado» (pp.6-7)	«[rei] mandou encerrar a princeza n’um bello quarto do palacio e deital a n’um leito todo cravejado de ouro e prata (...) [príncipe] Entrou n’um quarto todo doirado» (pp.12-21)	«[rei] mandou levar a princesa para o mais belo dos quartos, para uma cama com bordados de ouro e prata (...) [príncipe] Entra num quarto dourado» (pp.84-88)	«[rei] mandou transportar a princesa para o mais belo aposento do palácio, onde a deitaram numa sumptuosa cama de ouro e prata (...) [príncipe] entrou, finalmente, numa alcova toda dourada» (pp.23-26)	«[rei] mandou pôr a princesa no mais belo compartimento do palácio, sobre uma cama bordada a ouro e prata (...) [príncipe] entra num quarto todo dourado» (pp.79-82)

O mais belo quarto do palácio, ou da casa de recreio, é o espaço interior onde a princesa dorme durante cem anos, numa cama bordada a ouro e prata, como a fada boa predisse e, também, onde o príncipe mais tarde entra, nesse «quarto todo dourado» (Perrault, 2010:82), e o encantamento termina (cf. tabela 26). Estes aspetos do texto de Perrault figuram nas traduções em estudo com algumas variações.

Na tradução de 1898, por meio de uma racionalização, transforma-se algo que é concreto no texto original, «le plus bel appartement du [p]alais» (Perrault, 1697:12), em algo abstrato no texto de chegada³²⁷, «n’um bello quarto do palacio» (Perrault, 1898:12-13). A opulência, que caracteriza o espaço interior do quarto, é reforçada pelo adjetivo adicionado no conto de 2007: «onde a deitaram numa sumptuosa cama» (Perrault, 2007:23). Para além do mais, explica que deitam a princesa, por meio da tendência de clarificação, exposta por Berman.³²⁸ O mesmo acontece no texto de 1898, onde se lê: «deital a n’um leito» (Perrault, 1898:13).

Passemos ao reino, onde a boa fada se encontrava quando a princesa se feriu na mão:

³²⁷ Cf. *ibidem*.

³²⁸ Cf. *idem*, pp.54-55.

Tabela 27: Reino de Mataquim, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«La bonne Fée (...) estoit dans le Royaume de Mataquin , à doze mille lieuës de là lors que l'accident arriva à la Princesse» (pp.13-14)	«A boa Fada (...) estava no Reino de Mataquim , a doze mil léguas de distancia, quando a Princeza adormeceu» (pp.40-41)	«A boa Fada (...) estava no reino de Mataquim , a doze mil léguas de distancia, quando a princeza adormeceu» (p.6)	«A boa Fada (...) estava no reino de Mataquin , a doze mil léguas d'alli, quando a princeza cahiu no lethargo» (p.13)	«A fada boa (...) encontrava-se no reino de reino de Matakã , a doze mil léguas dali, quando se deu o acidente com a princesa» (pp.84-85)	«Ora, quando se deu este incidente , a fada (...) estava no reino do Mataquin , a umas duzentas mil léguas daquele sítio » (p.23)	«A boa fada (...) estava no reino de Mataquim , a doze mil léguas de distância, quando o acidente aconteceu à princesa» (p.79)

No texto de Perrault, a jovem fada encontra-se no reino de Mataquim, a doze mil léguas de distância da casa de recreio, quando a princesa se fere no fuso e adormece (cf. tabela 27). Esta referência é respeitada na totalidade das traduções analisadas, mas com algumas variações.

Os textos portugueses (à exceção do de 1997) relativamente à tradução de « [r]oyaume de [m]ataquin » (Perrault, 1697:13-14), optam por preservar o estrangeiro do original, através de uma tradução «foreignizing or exoticizing» (Nord, 1997: 49).

Assim, as versões de 1836, 1875 e 2010 preferem: «[r]eino de [m]ataquim» (Perrault, 1875:6). As de 1898 e 2007 escolham transferir o nome do reino tal como está em Perrault: «reino de [m]ataquin» (Perrault, 1898:13).

Pelo contrário, o texto de 1997 enverga por uma tradução que resiste à presença do estrangeiro: «reino de Matakã» (Perrault, 1997:84).

Quanto à distância do reino, a tradução de 2007 é a única que opta por a aumentar para: «duzentas mil léguas» (Perrault, 2007:23), intensificando o caminho que a fada percorre até ir em auxílio da princesa. Ainda este texto, através da adição de «daquele sítio» (*ibidem*), escolhe a clarificação, tendência estudada por Berman³²⁹, já que explicita o que não é claro no original.

Neste leque de traduções, salientam-se os textos de 1997 e de 2007, pelas suas opções tradutivas que se afastam do texto de partida.

Vejamos as tabelas 28 e 29, referentes ao bosque atravessado pelo príncipe:

³²⁹ Cf. *ibidem*.

Tabela 28: Bosque, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«tout au tour du parc une si grande quantité de grands arbres & de petits , de ronces & d'épines entrelassées les unes dans les autres, que beste ny homme n'y auroit pu passer : en sorte qu'on ne voyoit plus que le haut des Tours du Chateau, encore n'estoit ce que de bien loin (...) la Fée n'eust encore fait là un tour de son métier, afin que la Princesse pendant qu'elle dormiroit, n'eust rien à craindre des Curieux » (pp.18-19)	«cresceu á roda do palacio huma tão grande quantidade de arvores grande e pequenas , de sylvas e espinheiros entrelaçados huns nos outros, que nem homem nem animal lá podião entrar ; de sorte que só se via o alto das torres do Castelo, e isto de bem longe» (p.43)	«cresceu á roda d'este palacio uma tão grande quantidade de arvores grande e pequenas , de sylvas e espinheiros entrelaçados uns nos outros, que nem homem nem animal lá podiam entrar ; de sorte que só se via o alto das torres do castello, e isso de bem longe» (p.7)	«cresceu em toda a roda do parque uma tão grande quantidade de grande e pequenas arvores , sarças e espinheiros entrelaçados uns nos outros de tal maneira que nem homem nem animal podiam atravessal os ; não se via senão o cimo das torres do castello e isto mesmo de longe (...) á Fada se devia aquella prodígio para que a princeza, enquanto dormisse, não tivesse a receiar dos curiosos » (pp.15-16)	«começaram a crescer em redor do parque tantas árvores e arbustos , tantas silvas e espinheiros entrelaçados uns nos outros, que nem nenhum animal nem nenhum homem poderiam passar ; de tal maneira que só se via o cimo das torres do castelo lá muito ao longe (...) a fada tinha feito aquela habilidade para que a princesa, enquanto dormia, não tivesse que recear os curiosos » (p.85)	«cresceram no parque e à volta deste mato espesso e uma infinidade de árvores de todos os tamanhos e espinhos e silvas, tudo tão emaranhado que nem animal nem pessoa por ali poderia passar . Só se viam as torres do palácio e ainda assim mesmo só de muito longe se avistavam (...) este prodigioso bosque aparecera por encanto da fada que assim protegia o sono da princesinha , para que esta nada tivesse a temer enquanto dormia » (p.25)	«a toda a volta do parque, uma tão grande quantidade de árvores grandes e pequenas , de silvas e de espinhos entrelaçados uns nos outros, que nem animal nem homem ali conseguiria passar ; de modo que só se avistava o alto das torres do castelo, e mesmo assim de muito longe (...) a fada tinha praticado mais um rasgo da sua arte, a fim de que a princesa, enquanto dormia, nada tivesse a temer dos curiosos » (p.80)

Tabela 29: Bosque, Espaço Físico, Continuação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«[prince] demanda ce que c'estoit que des Tours qu'il voyoit au dessus d'un grand bois fort épais (...) A peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres , ces ronces, & ces épines s'écartèrent d'elles memes pour le laisser passer (...) & ce qui le surprit un peu, il vit que personne de ses gens ne l'avoient pu suivre» (pp.19-22)	«[príncipe] perguntou que torres erão aquellas que elle via por cima de hum grande bosque tão espêsso (...) Apenas elle caminhou para o bosque, que todas as arvores , todos os sylvados, e espinheiros se abrirão para o deixar passar (...) e o que o fez admirar, foi que nenhuma pessoa da sua companhia o tinha podido seguir» (pp.43-46)	«[príncipe] perguntou que torres eram aquellas que elle via por cima de um grande bosque tão espesso (...) Apenas elle caminhou para o bosque, logo todas as arvores , todos os silvados e espinheiros se abriram para o deixar passar (...) e o que o fez admirar, foi que nenhuma pessoa da sua companhia o tinha podia seguir» (p.7)	«[príncipe] perguntou o que eram aquellas torres que via acima d'aquelle grande e tão espesso bosque (...) Apenas chegou ao bosque, todas as arvores , sarças e espinheiros se afastaram uns dos outros para o deixar passar (...) e o que mais o surpreendeu foi não ver ninguém seguil o» (pp.16-18)	«[príncipe] perguntou que torres eram aquelas que se viam por cima das copas de tão denso bosque (...) Mal ele começou a caminhar pelo bosque, todas aquelas arvores , silvas e espinheiros se começaram por si a afastar, deixando-o passar (...) e, para sua surpresa, reparou que nenhum dos seus homens o pôde seguir» (p.86)	«[príncipe] perguntou que torres eram as que se viam por cima do espesso bosque (...) Avançou para o bosque e logo árvores gigantescas , silvas e espinhos se afastaram para o deixar passar (...) Surpreendeu-o um tanto verificar que nenhuma pessoa da sua comitiva o tinha podido acompanhar» (pp.25-26)	«[príncipe] perguntou que torres eram aquelas que avistava por cima de um grande bosque muito espesso (...) Mal ele avançou para o bosque, logo todas aquelas grandes árvores , as silvas e os espinhos se afastaram por si mesmo para o deixarem passar (...) e, um pouco surpreendido, viu que ninguém da sua gente pudera acompanhá-lo» (p.81)

No conto original, o grande e denso bosque, com silvas e espinheiros entrelaçados, à volta da casa de recreio (ou palácio) nasce devido aos poderes da jovem fada e com o propósito de proteger o sono da princesa contra os curiosos, fossem eles animal ou homem.

Cem anos mais tarde, surge o príncipe que quer saber que torres são as que avista por cima desse bosque, e quando decide ir ver do que se trata surpreende-o por só ele conseguir passar por entre as árvores, que se afastam para o deixar entrar.

A maior parte destes aspetos encontra-se reproduzida nos textos portugueses, porém encontramos exceções e variações.

Na tabela 28, podemos observar as escolhas de tradução para « grande quantité de grands arbres & de petits » (Perrault, 1697:18). Apenas duas das traduções observadas se distanciam do texto original: «tantas árvores e arbustos» (Perrault, 1997:85) e «árvores de todos os tamanhos» (Perrault, 2007:25). Assim, no primeiro caso observamos a ação da força deformadora da clarificação, em que a tradução do indefinido do original impõe algo definido³³⁰: «arbustos» (Perrault, 1997:85). No segundo caso, o texto português opta por generalizar, constatando-se a presença da racionalização³³¹: «de todos os tamanhos» (Perrault, 2007:25).

Diferentemente, as restantes traduções seguem fielmente o texto de partida, como atesta o seguinte exemplo: «árvores grandes e pequenas» (Perrault, 2010:80).

Seguidamente, na tradução da expressão « beste ny homme n'y auroit pu passer » (Perrault, 1697:18) apenas uma das traduções não segue o original: «nem animal nem pessoa por ali poderia passar» (Perrault, 2007:25). Na nossa leitura, este texto pode desviar-se do texto de partida por não especificar a identidade sexual do conjunto de indivíduos de quem o bosque pretende proteger a princesa, já que o original refere « homme » (Perrault, 1697:18). Deste modo, o texto original pode querer expressar o sentido mais lato da palavra (humanidade), ou especificar que o bosque é impenetrável para animais e indivíduos do sexo masculino.

Assim, o papel protetor do bosque parece não ser tão inocente e simples como aparenta ser. Se Tália, em *Sole, Luna e Talia* de Basile, tivesse tido uma fada madrinha que a protegesse de curiosos talvez ela não tivesse passado pela experiência da violação. O bosque de *La Belle au Bois Dormant* pode vir a assegurar que a princesa não é importunada por pretendentes indesejados ou perversos, pois o bosque apenas deixa passar aquele príncipe.

³³⁰ Cf. *idem*, pp.54-55.

³³¹ Cf. *idem*, pp.53-54.

No momento certo «[a]quilo que parecia impenetrável cede» (Bettelheim, 2018:355).³³² O referido por Bruno Bettelheim pode confirmar a nossa leitura: «[a] princesa cai num longo sono, protegida de todos os pretendentes - isto é, encontros sexuais prematuros - por um impenetrável muro erigido de espinhos» (*ibidem*). Assim sendo, a opção de tradução do texto de 2007 não permite aos leitores terem acesso a esta característica do bosque, tornando-se adequado e útil à criança, de acordo com o primeiro princípio que Shavit mencionou: arranjo do texto para o tornar apropriado e útil à criança.³³³

Ainda sobre o propósito do bosque, notamos que as duas primeiras versões portuguesas (1836 e 1875) omitem « afin que la Princesse pendant qu'elle dormiroit, n'eust rien à craindre des Curieux » (Perrault, 1697:19), por consequência estes textos não dão a entender, ao seu leitor, o objetivo do bosque.

Sobre a tradução deste excerto, os textos de 1898, 1997, 2007 e de 2010 seguem o original, conforme o exemplo: «a fim de que a princesa, enquanto dormia, nada tivesse a temer dos curiosos» (Perrault, 2010:80). No entanto, a tradução de 2007 volta a clarificar o sentido do texto original, explicando e sublinhando o papel protetor do bosque: «protegia o sono da princesinha» (Perrault, 2007:25), registando-se o uso da clarificação e a presença consequente do alongamento, segundo Berman.³³⁴

Também a versão de 2007 (cf. tabela 29) escolhe «árvores gigantescas» (*idem*: 26) para traduzir « tous ces grands arbres » (Perrault, 1697:22), para propositadamente amplificar o tamanho das árvores.

No leque destes textos, e relativamente à tradução de assuntos relacionados com o bosque, destacamos as versões de 1836, 1875 e de 2007, devido às suas omissões e acrescentos, respetivamente.

Entremos então na casa de recreio, ou palácio ou castelo, espaço percorrido pelo príncipe, até chegar à alcova da princesa:

³³² Bruno Bettelheim referiu que quando a Bela Adormecida alcança a maturidade física, emocional e se encontra pronta para o amor, e, portanto, para o ato sexual e o casamento, o que parecia impenetrável cede. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p.355.

³³³ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

³³⁴ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-56.

Tabela 30: Casa de Recreio, Entrada e Interior, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«[prince] il marche vers le Chasteau qu’il voyoit au bout d’une grande avenue (...) Il entra dans une grande avancour où tout ce qu’il vit d’abord estoit capable de le glacer de crainte: c’estoit un silence affreux, l’image de la mort s’y presentoit par tout, & ce n’estoit que des corps étendus d’hommes & d’animaux, qui paroissoient morts» (pp.22-23)</p>	<p>«[príncipe] Caminhou para o palacio que via no fim de huma alameda (...) Entrou n’hum grande pátio onde tudo o que viu ao principio era capaz de gelar de medo. Era um silencio terrivel; por toda a parte se vião corpos estendendidos de homens e de animaes que parecião mortos» (pp.45-46)</p>	<p>«[príncipe] Caminhou para o palacio que via no fim de uma alameda (...) entrou n’um grande pateo, onde tudo o que viu ao principio era incapaz de gelar de mêdo. Era um silencio terrivel; por toda a parte se viam corpos de homens e de animaes estendidos, que pareciam mortos» (p.7)</p>	<p>«[príncipe] Caminhou para o castello que se via ao fim d’uma grande avenida (...) Entrou n’um grande pateo, onde tudo o que se via era capaz de o fazer gelar de medo. Reinava alli um silencio medonho; a imagem da morte apresentava-se por toda a parte e não se viam senão corpos d’animaes e homens que pareciam mortos» (pp.18-21)</p>	<p>«[príncipe] Encaminhou-se pois para o castelo que via aparecer ao fundo de uma grande avenida (...) Entrou num enorme pátio, onde tudo quanto a princípio viu podia tê-lo feito arrepiar de pavor. Reinava um silêncio de meter medo: por toda a parte deparava com a imagem da morte, apenas via corpos de homens e animais que se lhe afiguravam mortos» (p.86)</p>	<p>«[príncipe] Dirigiu-se para o palácio, que avistou ao fundo de uma grande alameda (...) Entrou num grande pátio, e o espectáculo que se lhe ofereceu gelaria o sangue do mais valente: reinava por toda a parte um silêncio sepulcral, e, a imagem da morte parecia estar impressa em todos aqueles corpos de homens e de animais que jaziam por terra» (p.26)</p>	<p>«[príncipe] Caminhou para o castelo que via ao fim de uma grande avenida (...) Entrou num grande pátio, onde tudo o que viu de início era capaz de o gelar de medo: havia um silêncio medonho, por toda a parte se apresentava ali a imagem da morte, e tudo eram corpos estendidos de homens e de animais, que pareciam mortos» (pp.81-82)</p>

Tabela 31: Casa de Recreio, Entrada e Interior, Espaço Físico, Continuação I (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«[prince] Il reconnut pourtant bien au nez bourgeonnez ³³⁵ , & à la face vermeille des Suisses ³³⁶ , qu'ils n'estoient qu'endormis, & leurs tasses où il y avoit enconre quelques gouttes de vin, montroient assez qu'ils s'estoient endormis en beuvant» (pp.23-24)	«[príncipe] mas logo viu que dormião pelas suas caras rubicundas » (p.46)	«[príncipe] mas logo viu que dormiam pelas suas faces rosadas » (p.7)	«[príncipe] No entanto, percebeu bem, pelo nariz avermelhado e a face córada dos porteiros , que estes estavam apenas adormecidos; e as suas taças, onde havia algumas gottas de vinho, mostravam que tinham adormecido quando bebiam» (p.21)	«[príncipe] Mas logo reconheceu, também, pelo nariz borbulhento e pelas faces rubicundas dos guardas , que todos eles estavam apenas adormecidos; e as taças, onde se podiam ainda ver algumas gotas de vinho, mostravam que se tinham deixado dormir a beber» (p.88)	«[príncipe] Reconheceu, no entanto, pelo nariz vermelho e pelas bochechas rubicundas dos guardas , que estavam apenas adormecidos; nas taças, que havia a seu lado, viam-se ainda algumas gotas de vinho a indicar que o sono os surpreendera enquanto bebiam» (p.26)	«[príncipe] No entanto ele reconheceu bem, pelo nariz cheio de borbulhas e pelo rosto vermelho dos suíços , que eles estavam apenas a dormir; e as suas taças, onde havia ainda algumas gotas de vinho, mostravam que tinham adormecido enquanto bebiam» (p.82)

³³⁵ Segundo o *Dictionnaire de l'Académie Française* (1932-1935) o participio passado *bourgeonné*, de *bourgeonner* (*pousser des bourgeons*), é usado como adjetivo quando referente à face, nariz e testa, como acontece neste caso, ligando-se assim às espinhas do nariz de bêbedos: « [I]es vieux ivrognes ont communément le nez bourgeonné ». Cf. « Bourgeonner » in *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1932-1935, disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8B1214>.

³³⁶ O *Dictionnaire de l'Académie Française* (1932-1935) esclarece-nos sobre o significado e contexto destes porteiros: « [i]l se disait du [d]omestique à qui était confiée la garde de la porte d'une maison, parce qu'autrefois ce domestique était pris ordinairement parmi les Suisses (...) On dit maintenant "[c]oncierge" ». Cf. « Suisse » in *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1932-1935, disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S1837>.

Tabela 32: Casa de Recreio, Entrada e Interior, Espaço Físico, Continuação II (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«[prince] Il passe une grande cour pavée de marbre, il monte l'escalier, il entre dans la salle des Gardes qui estoient rangez en haye, la carabine sur l'épaule, & ronflans de leur mieux. Il traverse plusieurs chambres pleines de Gentils-hommes & de Dames, dormans tous (...) il entre dans une chambre toute dorée» (pp.24-25) ³³⁷	«[príncipe] Passou hum grande patio, lageado de mármore; subiu a escada; entrou na salla dos guardas que estavam em ala, armas ao hombro, e dormindo a qual melhor. Atravessou muitos quartos chêos de gentishomens e de damas, dormindo todos (...) Entrou n'hum quarto todo dourado» (pp.46-47)	«[príncipe] Passou um grande pateo, lageado de mármore; subiu a escada; entrou na sala dos guardas que estavam em alas, armas ao hombro, dormindo a qual melhor. Atravessou muitos quartos cheios de gentishomens e de damas, dormindo todos (...) Entrou em um quarto todo dourado» (p.7)	«[príncipe] Passou por um grande pateo lageado de mármore, subiu a escadaria, e entrou na sala dos guardas que estavam perfilados e de arma ao hombro. _____ Atravessou muitos quartos cheios de gentishomens e damas dormindo (...) Entrou n'um quarto todo doirado» (p.21)	«[príncipe] Passa por um enorme pátio latejado a mármore; sobe a escada; entra na sala dos guardas, todos perfilados, de carabina ao ombro, ressonando o mais que possível. Atravessa várias salas, cheias de fidalgos e de damas, todos a dormir (...) Entra num quarto dourado» (p.88)	«[príncipe] Dali, passou o príncipe a outro grande pátio, pavimentado de mármore, subiu uma escada e entrou na sala dos guardas, que, alinhados em filas, com a carabina ao ombro, ressonavam com toda a força. Atravessou, assim, vários aposentos, onde, damas e cavalheiros, dormiam (...) e entrou, finalmente, numa alcova toda dourada» (p.26)	«[príncipe] Atravessa um grande pátio pavimentado de mármore, sobe a escada, entra na sala dos guardas, que estavam alinhados, de espingarda ao ombro, ressonando a bom ressonar. Atravessa várias salas, cheias de gentishomens e de damas, todos a dormir (...) entra num quarto todo dourado» (p.82)

³³⁷ O conto de Alice Vieira exprimiu o humor de Perrault com o que o príncipe encontra dentro do palácio: «Os cem anos não tinham passado por ali. Só as pessoas pareciam vestidas como se fossem para um baile de máscaras» (Vieira, 2011:36).

No conto original, Perrault, não costuma prender-se com descrições, no entanto faz uma pausa³³⁸ para acompanhar o caminho do príncipe, até chegar ao quarto da princesa, e também para descrever o panorama cômico com que este se depara no palácio.

Como vemos na tabela 30, em primeiro lugar, Perrault debruça-se sobre o percurso do príncipe até ao edifício do palácio, que se encontra no fim de uma avenida, e ao entrar num grande pátio é confrontado com algo medonho: corpos que pareciam mortos.

Quanto a estes aspetos, notamos que as traduções de 1836 e de 1875 optam por não referir a dimensão da avenida, omitindo «grande» (Perrault, 1697:22): «no fim de huma alameda» (Perrault, 1836:45), afastando-se da adjetivação que Perrault lhe confere. Ainda sobre as duas primeiras versões portuguesas (1836, 1875), estas preferem não indicar «image de la mort» (Perrault, 1697:23), recorrendo à racionalização ao tornarem a tradução o mais linear possível³³⁹, dado que só referem: «corpos estendendidos de homens e de animaes que parecião mortos» (Perrault, 1836:46).

Por sua vez, os textos a partir de 1898 seguem o texto francês, optando por opções semelhantes, veja-se o exemplo: «ao fim d'uma grande avenida» (Perrault, 1898:18) e «a imagem da morte apresentava-se por toda a parte» (*ibidem*).

Como constatamos na tabela 30, « tout ce qu'il vit d'abord estoit capable de le glacer de crainte » (Perrault, 1697:23) aparece reproduzido em todas as traduções. Contudo, as opções de tradução dos textos de 1997 e de 2007 sobressaem: «tudo quanto a princípio viu podia tê-lo feito arrepiar de pavor» (Perrault, 1997:86) e «o espectáculo que se lhe ofereceu gelaria o sangue do mais valente» (Perrault, 2007:26). Deste modo, verifica-se que, particularmente, a versão de 2007 torna a forma, desta passagem, mais elegante, em comparação com a do original, reconhecendo-se a tendência deformadora do enobrecimento, problematizada por Berman.³⁴⁰

Assim, face ao exposto, consideramos que as versões de 1836, 1875, 1997 e de 2007 se salientam por não respeitarem, por vezes, o original, expondo tendências deformadoras.

O príncipe de Perrault, acaba por perceber que os trabalhadores da casa de recreio estão apenas a dormir. Depara-se, em primeiro lugar, com os porteiros adormecidos, acompanhados pelas suas taças de vinho.

³³⁸ Carlos Reis definiu o conceito de pausa como o entendemos neste contexto: «uma suspensão artificial do tempo da história, em benefício do tempo do discurso. Ao operar uma pausa, o narrador interrompe o desenrolar da história e alagar-se em descrições ou em reflexões que, logo que concluídas, dão lugar, de novo, ao desenvolvimento das ações narradas» (Reis, 2018: 388).

³³⁹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

³⁴⁰ Cf. *idem*, pp.57-58.

As versões portuguesas demonstram algumas dificuldades ao traduzir o respeitante a estes porteiros, ao seu aspeto e vício (cf. tabela 31).

Constituindo este um momento de humor e sátira, direcionada aos porteiros, na escrita de Perrault, este propósito do texto francês não é alcançado nos textos portugueses.

Como se pode verificar a partir da tabela 31, a tradução de 1836 desvia-se do texto original, « reconnut pourtant bien au nez bourgeonnez, & à la face vermeille des [s]uisses, qu'ils n'estoient qu'endormis » (Perrault, 1697:23-24) e opta por manipular o texto de chegada, omitindo todos os elementos relativos à crítica: «logo viu que dormião pelas suas caras rubicundas» (Perrault, 1836:46). Assim, este momento, no texto de 1836, perde o sentido humorístico que Perrault pretendia passar e o leitor apenas sabe, pela referência dos rostos rosados, que os homens que permaneciam no palácio estavam a dormir, dado que o texto também não apresenta nenhuma tradução para « [s]uisses » (Perrault, 1697:23). As mesmas escolhas e respetivas consequências dessas, pautam o texto de 1875.

Pelo contrário, a tradução de 1898, não omite informação: «percebeu bem, pelo nariz avermelhado e a face córada dos porteiros, que estes estavam apenas adormecidos» (Perrault, 1898:21). No entanto, para o leitor não é imediato que o «nariz avermelhado e a face córada» (*ibidem*) seja relativo às características físicas, do nariz e da cara, de indivíduos que bebem álcool regularmente. Assim, é apenas perceptível que os porteiros estão vivos e que adormeceram enquanto bebiam vinho, sem sabermos se de forma casual ou não, e mais uma vez, o humor e crítica de Perrault é subtil, não se encontrando claramente expressa na tradução.

O mesmo acontece na tradução de 2007: «[r]econheceu, no entanto, pelo nariz vermelho e pelas bochechas rubicundas dos guardas, que estavam apenas adormecidos» (Perrault, 2007:26). Contudo, tanto a tradução de 1898 como a de 2007 em «nariz avermelhado» (Perrault, 1898:21) e em «nariz vermelho» (Perrault, 2007:26) recorrem a um empobrecimento qualitativo³⁴¹, pois substituem a palavra do original « bourgeonnez » (Perrault, 1697:23), por outras que não possuem o mesmo significado.

Também os textos portugueses de 1997 e de 2010, embora sigam o original, reproduzem uma tradução que não cumpre a sátira de Perrault, passando esta praticamente despercebida aos seus leitores.

Ainda relativamente aos porteiros, a tradução de 2010, neste conjunto, destaca-se por seguir muito fielmente o texto francês, dado que escolhe traduzir « nez bourgeonnez (...)

³⁴¹ Cf. *idem*, pp.58-59.

[s]uisses » (Perrault, 1697:23) por «nariz cheio de borbulhas (...) suíços» (Perrault, 2010:82), fazendo com que o leitor de chegada não relacione esta opção com um nariz característico de alguém que bebe vinho regularmente e que ligue «suíços» (*ibidem*) a pessoas naturais da Suíça. Desta maneira, neste trecho, o texto de chegada de 2010 torna-se confuso para o seu leitor, seguindo uma tradução literal, ou gramatical, descrita por Christiane Nord.³⁴²

Na versão de 1997 traduz-se « nez bourgeonnez » (Perrault, 1697:23) a partir da mesma estratégia que a observada na tradução de 2010: «nariz borbulhento» (Perrault, 1997:88) e, à semelhança dos outros textos portugueses, não se exprime a sátira de Perrault.

Seguidamente, Perrault (cf. tabela 32), continua com a descrição do que o príncipe vê, durante o seu trajeto até ao quarto da princesa: o pátio de mármore, uma escadaria, a sala dos guardas, e outras repletas de elementos da corte adormecidos. Quando o príncipe entra na sala dos guardas, Perrault presenteia o seu leitor com mais uma situação cômica: « ronflans de leur mieux » (Perrault, 1697:24). Neste ponto, todos os textos portugueses respeitam o humor de Perrault, reproduzindo-o, exceto a versão de 1898, impedindo que os leitores tenham acesso a este passo divertido.

Assim, constata-se que, relativamente aos porteiros, nenhuma das traduções observadas expressa a crítica e humor que Perrault imprimiu neste momento do seu texto. Todavia, quanto aos guardas apenas a tradução de 1898 resolve não reproduzir o humor de Perrault.

Vejamos os espaços que surgem após o príncipe encontrar a princesa:

³⁴² Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

Tabela 33: Casa de Recreio, Salão de Espelhos e Capela, Espaço Físico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
Salão de Espelhos						
«Ils passerent dans un Salon de miroirs, & y souperent (...) les Violons & les Hautbois jouèrent de vieilles pieces, mais excellentes, quoy qu'il y eut prés de cent ans qu'on ne les joiüst plus» (p.29)	«[príncipes] Passarão a hum salão chêo de espelhos, onde cearão (...) Os musicos tocarão sonatas antigas, mas excellentes, posto que havia cem annos que já ninguem as tocava» (pp.49-50)	«[príncipes] Passaram a um salão cheio de espelhos, onde ceíaram (...) Os músicos tocaram minuets antigos, mas excellentes, posto haver cem annos que já ninguem os tocava» (p.7)	«[príncipes] Passaram ao salão dos espelhos e cearam alli (...) Os violinos e os oboés entoaram velhas peças de musica, mas excellentes apesar de haver quasi cem annos que ninguém as tocava» (pp.23-24)	«[príncipes] Passaram a um salão de espelhos e ali cearam (...) Violinos e oboés tocaram velhas partituras, todas elas excelentes apesar de não serem tocadas havia mais de cem anos» (p.89)	«[príncipes] Desceram ao salão dos espelhos e cearam (...) Os músicos tocavam nos violinos e oboés velhas melodias de há cem anos» (p.28)	«[príncipes] Passaram para um salão de espelhos, e ali cearam (...) Os violinos e os oboés tocaram peças antigas, mas excelentes, embora houvesse perto de cem anos que ninguém as tocava» (p.83)
Capela						
«le grand Aumosnier les maria dans la Chapelle du Chasteau, & la Dame d'honneur leur tira le rideau » ³⁴³ (p.29-30)	«o esmoler mór os casou na capella do palacio, e a dama de honra fechou-lhes as cortinas » (p.50)	«o esmoler-mór os casou na capella do palacio, e a dama de honor fechou-lhes as cortinas » (p.7)	«o capelão mór casou-os na capella do castello e a dama de honor correu-lhes os cortinados da cama » (p.24)	«o capelão-mor casou-os na capela do castelo e foi a dama de honor quem correu as cortinas » (p.89)	«o capelão-mor casou-os na capela do palácio» (p.28)	«o grande capelão casou-os na capela do castelo, e a dama de honor correu-lhes a cortina » (p.83)

³⁴³ A *Bela Adormecida* de Vieira, disse o seguinte sobre o local onde acontece o casamento dos príncipes: «Toda a corte, subitamente acordada, se alegrou com a chegada do príncipe, e o casamento celebrou-se imediatamente, no salão mais sumptuoso do castelo» (Vieira, 2011:37).

No texto de Perrault, a casa de recreio revela o seu esplendor e riqueza: o quarto da princesa, a descrição do palácio através percurso tomado pelo príncipe até ao mesmo, o salão de espelhos e, por fim, a existência de uma capela no castelo.

O salão de espelhos, onde cearam depois da princesa e todo o castelo acordar, e a capela, onde decorre o casamento dos príncipes logo após a refeição, figuram em todas as traduções analisadas, como se pode verificar a partir da tabela 33.

Durante a ceia, no texto francês, ouve-se música antiga, tocada por violinos e oboés. Esta referência é reproduzida nos textos de 1898, 1997, 2007 e 2010. As primeiras traduções (1836, 1875) resolvem omitir os instrumentos musicais, que também contribuem para a caracterização do ambiente do salão: « [v]iolons & les [h]autbois jouèrent de vieilles pieces » (Perrault, 1697:29), substituindo-os pela adição de «músicos» (Perrault, 1875:7), palavra que não tem a mesma riqueza significativa das omitidas. Constatando-se, assim a presença do empobrecimento qualitativo, força deformadora exposta por Berman.³⁴⁴

Por seu turno, o texto de 2007 refere os instrumentos, mas adiciona os músicos para explicitar quem toca as melodias, recorrendo à tendência deformadora da clarificação³⁴⁵: «[o]s músicos tocavam nos violinos e oboés velhas melodias de há cem anos» (Perrault, 2007:28). Este é o único texto que opta por omitir: «mais excelentes» (Perrault, 1697:29).

Após o casamento terminar, percebemos através do texto francês, que o casal real retorna ao quarto onde se viram pela primeira vez e que a dama de honor lhes corre as cortinas da cama: « la [d]ame d'honneur leur tira le rideau » (Perrault, 1697:30).

Apenas uma tradução das comparadas decide omitir esta questão, a de 2007, possivelmente por acreditar que as o leitor mais jovem não iria entender esta referência às «cortinas», por este adorno da cama estar bastante longe da realidade do leitor, ou porque não considerarem esta indicação inocente e livre de erotismo. De qualquer dos modos, a tradução de 2007 demonstra que segue, pelo menos, um dos dois princípios que para Zohar Shavit regem a tradução para crianças: ajustamento do texto para o tornar apropriado e útil à criança; ajustamento da intriga relativamente ao que a sociedade considera estar ao nível das capacidades de leitura e compreensão da criança.³⁴⁶

Tendo em conta a tradução dos aspetos relacionados com o salão de espelhos e a capela do castelo, concluímos que o texto de 2007 se destaca por se desviar do original.

Passemos, agora, ao espaço psicológico dos sonhos da princesa:

³⁴⁴ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.58-59.

³⁴⁵ Cf. *idem*, pp.54-55.

³⁴⁶ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

Tabela 34: Sonhos da Princesa, Espaço Psicológico (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1836	1875	1898	1997	2007	2010
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«[prince] il estoit plus embarrassé qu'elle, & l'on ne doit pas s'en estonner; elle avoit eu le temps de songer à ce qu'elle auroit à luy dire; car il y a apparence, (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée pendant un si long sommeil, luy avoit procure le plaisir des songes agréables » ³⁴⁷ (p.27)	«[príncipe] Elle estava mais embaraçado do que ella; e não he de admirar; pois que a Princeza tinha tido o tempo de pensar no que devia dizer; porque he provável que a boa fada, durante hum somno tão longo, lhe tinha procurado o prazer dos sonhos agradáveis » (pp.48-49)	«[príncipe] Elle estava mais embaraçado do que ella, e não é de admirar; pois que a princeza tinha tido tempo de pensar no que devia dizer; porque a boa Fada, durante um somno tão longo, lhe tinha procurado o prazer dos sonhos agradáveis » (p.7)	«[príncipe] estava mais perturbado do que ella, do que ninguém deve admirar-se; ella tivera tempo de pensar o que queria dizer, porque (a historia não diz nada a este respeito) a Fada, durante o seu longo somno, tinha-lhe prodigalizado o prazer dos sonhos agradáveis » (pp.22-23)	«[príncipe] Estava muito mais embaraçado do que ela, o que a ninguém deve causa espanto: ela tivera muito tempo para pensar no que lhe havia de dizer, pois parece (mas a história não no-lo diz) que a fada boa, enquanto durou aquele longo sono, lhe proporcionara sonhos muito agradáveis » (p.88)	«[príncipe] Era ele, dos dois, o mais intimidado, o que não pode causar estranheza: a princezinha tivera tempo de sonhar com o que lhe diria; pois é natural - embora a história nada diga a este respeito - que a boa fada, durante o sono tão longo, lhe proporcionasse o prazer dos sonhos agradáveis » (p.28)	«[príncipe] Ele estava mais embaraçado do que ela, e não nos devemos espantar: ela tivera tempo de pensar naquilo que lhe havia de dizer; porque parece (embora a história nada diga sobre isso) que a boa fada, durante um tão longo sono, lhe tinha proporcionado o prazer dos sonhos agradáveis » (p.82)

³⁴⁷ A história da Bela Adormecida, de Alice Vieira, acrescentou do que se ocupavam os sonhos da princesa: «(Há quem jure que a fada, nos cem anos de adormecimento da princesa, se encarregara de lhe povoar o sono de sonhos agradáveis e que a iam pondo ao corrente do que se passava à sua volta. Daí que o príncipe estivesse mais espantando do que ela...)» (Vieira, 2011:37).

No conto original de Perrault, a referência aos sonhos da princesa ocorre após o despertar da princesa e surge para justificar o embaraço expectável do príncipe, já que a princesa teve tempo para pensar no que lhe diria, através dos sonhos agradáveis oferecidos pela jovem fada. Pelo contrário, o príncipe, em “desvantagem”, vivencia aquela situação sem se ter preparado para o que lhe havia de dizer.

As versões portuguesas, presentes na nossa análise, respeitam a maioria dos aspetos do original, em relação ao espaço psicológico dos sonhos da princesa, como demonstra a tabela 34.

A propósito dos sonhos, o narrador adiciona uma nota: « (l’[h]istoire n’en dit pourtant rien) » (Perrault, 1697:27). Este aparte, à primeira vista, parece avisar/relembrar o leitor que a história, anteriormente, nada diz sobre como e porque surgem os sonhos. Consideramos que esta referência não é ingénua, pois demonstra o tom humorista de Perrault, que, como figura relevante da corte francesa, não lhe convinha evidenciar que tipos de sonhos foram proporcionados. Mais à frente, surge uma passagem, com carga erótica, que expõe, tacitamente, a razão pela qual não os referiu antes: « plaisir des songes agréables » (*ibidem*).

Relativamente à tradução de « avoit eu le temps de songer à ce qu’elle auroit à lui dire » (Perrault, 1697:27) apenas um texto português se destaca pela sua escolha de tradução: «tivera tempo de sonhar com o que lhe diria» (Perrault, 2007:28). Constata-se que « songer » (Perrault, 1697:27) pode significar “pensar” ou “sonhar”³⁴⁸, no entanto o texto de 2007 opta pelo segundo valor do verbo. Desta forma, optando por “sonhar”, o texto estabelece uma relação explícita entre os sonhos agradáveis da princesa e o que esta tinha preparado para dizer ao príncipe durante os mesmos. Assim, o pequeno leitor associa mais facilmente e de imediato como a princesa tinha pensado no que dizer.

Sobre a mesma passagem, os contos de 1836, 1875, 1898, 1997 e 2010 optam pelo primeiro sentido do verbo « songer » (Perrault, 1697:27), à semelhança do seguinte exemplo: «tivera tempo de pensar naquilo que lhe havia de dizer» (Perrault, 2010:82). Contudo, a tradução de 1997 salienta-se por intensificar o tempo que a princesa teve para planear o que diria: «tivera muito tempo para pensar no que lhe havia de dizer» (Perrault, 1997:88).

Quanto à tradução da expressão « car il y a apparence (...) que la bonne [f]ée pendant un si long sommeil » (Perrault, 1697:27), alguns textos (1836, 1997, 2007 e 2010) preferem

³⁴⁸ De acordo com o *Dictionnaire de l’Académie Française* (1932-1935) o verbo *songer* usa-se nos seguintes casos: « comme verbe intransitif et signifie Faire un songe, rever (...) dans le langage courant, on dit plutôt maintenant [r]êver (...) Il signifie aussi [p]enser, faire attention, prendre garde (...) signifie aussi [a]voir quelque vue, quelque dessein, quelque intention ». Cf. « Songer » in *Dictionnaire de l’Académie Française*, 1932-1935, disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S1195>.

assumir o sentido de “provável”³⁴⁹ de « *apparence* » (*ibidem*), como mostram os exemplos: «porque he provável que a boa fada, durante hum somno tão longo» (Perrault, 1836:48) e «pois é natural (...) que a boa fada, durante o sono tão longo» (Perrault, 2007:28). Por outro lado, duas das primeiras traduções (1875 e 1898) preferem a conjunção “porque” para estabelecer a razão pela qual ele era o mais embaraçado, como mostra o exemplo: «porque a boa Fada durante um somno tão longo» (Perrault, 1875:7).

A indicação do narrador: « (l’[h]istoire n’en dit pourtant rien) » (Perrault, 1697:27) é apagada de duas versões portuguesas (1836, 1875), e, naturalmente, o humor que Perrault imprime no texto original não é reproduzido. As restantes traduções mantêm esta referência, como demonstra o seguinte exemplo: «(embora a história nada diga sobre isso)» (Perrault, 2010:82).

Quanto à tradução de « *plaisir des songes agreables* » (Perrault, 1697:27) apenas uma tradução das estudadas (1997) mitiga a conotação erótica presente neste excerto, constatando-se a presença de um dos princípios de Shavit (ajuste do texto para o tornar apropriado e útil à criança)³⁵⁰: «sonhos muito agradáveis» (Perrault, 1997:88). Desta forma, corta-se o « *plaisir* » (Perrault, 1697:27) do texto de chegada, de forma a colocar de lado uma possível ligação, por parte do público infantil, entre o «prazer» e este tipo de sonhos (Perrault, 2010:28) e o erótico. A versão de 1997, aqui, confirma o que Riitta Oittinen referiu sobre os livros infantis serem alvo de censura por parte de adultos, neste caso, durante a tradução.³⁵¹ A maior parte das traduções segue o original: «prazer dos sonhos agradáveis» (Perrault, 2010:28).

Tendo em conta o referido, sobre o espaço dos sonhos da princesa, verificamos que se destacam as traduções de 1836, 1875, 1997 por tenderem a afastar-se do texto original.

Sigamos, de seguida, para os espaços da segunda parte do conto.

Antes de seguirmos, recordamos que, no segundo momento da história, reconhecemos os seguintes espaços físicos: a cidade capital, a casa de campo (os seus pátios e quintais como espaço exterior) e a casa do cozinheiro.

Começemos pela cidade capital:

³⁴⁹ O *Dictionnaire de l’Académie Française* (1932-1935) comprova que *apparence* pode ter o valor de: « [v]raisemblance, probabilité ». Cf. « *Apparence* » in *Dictionnaire de l’Académie Française*, 1932-1935, disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2180>.

³⁵⁰ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

³⁵¹ Cf. Riitta Oittinen, *op.cit.*, pp.52-53.

Tabela 35: Cidade Capital, Espaço Físico (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«le Prince la quitta dés le matin pour retourner à la Ville (...) Mais quand le Roy fut mort, ce qui arriva au bout de deux ans (...) [prince] il declara publiquement son Mariage, & alla en grande ceremonie querir la Reine sa femme dans son Chateau. On luy fit une enrée³⁵² magnifique dans la Ville Capitale, où elle entra au mileu de ses deux enfans» (pp.30-34)</p>	<p>«o principe deixou-a pela manhã, para tornar para a cidade (...) Mas quando o rei morreu, o que a aconteceu d'alli a dous annos (...) elle [príncipe] declarou publicamente o seu casamento, e foi com grande cerimonia buscar a Rainha sua esposa ao seu palacio. Fez-se-lhe huma recepção magnifica na capital onde ella entrou com os seus dous filhos» (pp.50-53)</p>	<p>«o principe deixou-a pela manhã, para tornar para a cidade (...) Mas quando o rei morreu, o que aconteceu d'alli a dois annos (...) elle [príncipe] declarou publicamente o seu casamento, e foi com grande cerimonia buscar a rainha sua esposa ao seu palacio. Fez-se-lhe uma recepção magnifica na capital, onde ella entrou com os seus dois filhos» (pp.7-8)</p>	<p>«o principe deixou-a logo de manhã para voltar á cidade (...) Mas quando o rei morreu, o que aconteceu ao fim de dois annos (...) [príncipe] declarou publicamente o seu casamento, e foi em grande pompa buscar a rainha, sua mulher, para o seu castello. Fizeram-lhe uma recepção magnifica na capital onde entrou no meio dos seus dois filhos» (pp.24-26)</p>	<p>«o príncipe deixou-a logo pela manhã, regressando à cidade (...) Mas quando o rei morreu, o que aconteceu passados dois anos (...) [príncipe] anunciou publicamente o seu casamento, e foi, com grande pompa, buscar a rainha sua mulher ao castelo onde ela estava. Esperava-a uma magnífica recepção à entrada da capital, onde chegou acompanhada de seus dois filhos» (pp.89-90)</p>	<p>«o príncipe, logo de madrugada, partiu (...) Quando, porém, passados dois anos, o rei, seu pai, morreu (...) [príncipe] anunciou publicamente o seu casamento e, seguido por deslumbrante comitiva, foi buscar para o castelo a rainha, sua mulher. A nova soberana, acompanhada de seus dois filhos, foi recebida na capital do reino entre festas e aclamações» (pp.28-29)</p>	<p>«o príncipe deixou-a, logo de manhã, para voltar à cidade (...) Mas quando o rei morreu, o que aconteceu ao fim de dois anos (...) [príncipe] declarou publicamente o seu casamento, e foi com grande cerimónia buscar a rainha sua mulher para o castelo. Prepararam-lhe uma entrada magnífica na cidade capital, onde ela entrou no meio dos seus dois filhos» (pp.83-84)</p>

³⁵² No conto, da publicação editada por Gilbert Rouger, em vez de « enrée » (Perrault, 1697:33) aparece « entrée » (Perrault, 1967:104).

Em Perrault, a cidade capital não é objeto de descrição, mas percebemos que tem um castelo. Após o casamento, assistimos ao regresso do príncipe à cidade capital, onde se encontram os seus pais. Quando o rei morre, passado dois anos, o príncipe anuncia publicamente o seu casamento, que até então permanecia em segredo, e vai buscar a sua mulher. Em geral, todos os textos portugueses mencionam estes factos.

Como vemos na tabela 35, apenas a tradução de 2007 não menciona para onde o príncipe volta, já que o original diz: « le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la Ville » (Perrault, 1697:30), mas o texto de chegada opta por: «o príncipe, logo de madrugada, partiu» (Perrault, 2007:28). As restantes versões portuguesas respeitam o original, como mostra o exemplo: «o príncipe deixou-a, logo de manhã, para voltar a cidade» (Perrault, 2010:83).

De seguida, o texto português de 2007 volta a destacar-se pela sua opção «seguido por deslumbrante comitiva» (Perrault, 2007:29), dado que o texto de partida apenas refere « alla en grande ceremonie querir la Reine sa femme » (Perrault, 1697:33). Por conseguinte, a versão de 2017 recorre à clarificação, segundo as premissas de Berman³⁵³, pois explicita que o príncipe vai buscar a princesa acompanhado por um séquito.

Em relação à tradução de « querir la Reine sa femme dans son Chateau » (Perrault, 1697:33), os dois primeiros textos portugueses (1836, 1875) optam por: «buscar a Rainha sua esposa ao seu palacio» (Perrault, 1836:52), demonstrando que o príncipe foi buscar a princesa ao castelo dela. A tradução de 1997 também assim interpreta: «buscar a rainha sua mulher ao castelo onde ela estava» (Perrault, 1997:90), destacando-se por usar uma tradução explicativa, conforme a clarificação abordada por Berman.³⁵⁴ Por outro lado, os textos de 1898, 2007 e de 2010 interpretam que o príncipe foi buscar a princesa para o seu castelo, como exemplificamos: «buscar a rainha sua mulher para o castelo» (Perrault, 2010:84).

Relativamente à tradução do nome do local e da entrada da princesa no mesmo, a versão portuguesa de 2007 opta por um enobrecimento, segundo Berman³⁵⁵, visto que traduz « une enrée magnifique dans la Ville Capitale » (Perrault, 1697:33) por «na capital do reino entre festas e aclamações» (Perrault, 2007:29). Os outros textos seguem mais de perto o original, como se pode ver no exemplo: «uma entrada magnífica na cidade capital» (Perrault, 2010:84).

Face ao exposto, concluímos que, quanto à cidade capital, os textos de 1997 e 2007 destacam-se devido ao uso de tendências deformadoras. Vamos à casa de campo:

³⁵³ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

³⁵⁴ Cf. *ibidem.*

³⁵⁵ Cf. *idem.*, pp.57-58.

Tabela 36: Casa de Campo, Espaço Físico (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«dés qu’il fut parti [Prince], la Reine-Mere envoya sa Bru & ses enfans à une maison de campagne dans les bois (...) [ogresse] rodoit à son ordinaire dans les cours & basse cours du Chateau (...) commande (...) qu’on apportast au milieu de la cour une grande cuve (...) [prince] entra dans la cour à chavel» (pp.34-44)</p>	<p>«logo que elle [príncipe] partiu a regente mandou sua nora e seus netos para huma casa de campo</p> <hr/> <p>(...) [ogre] rondava segundo o seu costume, nos patios do palacio</p> <hr/> <p>(...) mandou (...) que se trouxesse ao meio do patio huma grande tina (...) [príncipe] entrou no patio a cavallo» (pp.53-60)</p>	<p>«logo que elle [príncipe] partiu, a regente mandou sua nora e seus netos para uma casa de campo</p> <hr/> <p>(...) [ogre] rondava, segundo o seu costume, nos pateos do palacio</p> <hr/> <p>(...) mandou (...) que pozessem no meio do pateo uma grande tina (...) [príncipe] entrou no pateo a cavallo» (pp.8-9)</p>	<p>«logo que elle [príncipe] partiu, a rainha mãe mandou a nôra e os netos para uma casa de campo no bosque (...) [ogre] andava, como de costume, nos pateos do castello</p> <hr/> <p>(...) mandou (...) que trouxessem uma grande tina para o pateo (...) [príncipe] entrou a cavallo no pateo» (pp.26-32)</p>	<p>«mal ele [príncipe] partiu, a rainha-mãe mandou a nora e os seus filhos para uma casa de campo no meio da mata (...) [ogre] rondava pelos pátios e capoeiras do castelo (...) ordenou (...) lhe pusessem no meio do pátio uma grande tina (...) [príncipe] entrou no pátio a cavallo» (pp.90-92)</p>	<p>«Logo que ele [príncipe] partiu a soberana enviou a nora e os netos para uma casa de campo, no meio dos bosques (...) [ogre] rondava nos currais e capoeiras do castelo (...) ordenou (...) colocassem uma enorme cuba</p> <hr/> <p>(...) [príncipe] entrou no pátio a cavallo» (pp.28-32)</p>	<p>«assim que ele partiu, a rainha mãe enviou a mora e os filhos para uma casa de campo nos bosques (...) [ogre] vagueava, como era seu costume, pelos pátios e quintais do castelo (...) mandou (...) que colocassem no meio do pátio uma grande cuba (...) [príncipe] entrou no pátio, a cavallo» (pp.84-86)</p>

A casa de campo, nos bosques, é o espaço mais frequentado durante a segunda parte do conto de Perrault e onde se materializa o incumprimento das ordens da ogre, por parte do cozinheiro. A ogre aproveita a ausência do príncipe e manda os seus netos e nora para este local, para saciar os seus apetites canibais. Este é um local que não é descrito, porém damos conta da sua localização (bosque), que tem pátios e quintais onde a ogre costuma vaguear e onde o conto tem o seu desfecho, com a morte da vilã. Além disto, pressupõe-se que a casa tem uma cozinha e um salão, onde o cozinheiro preparava os seus pratos e onde a ogre se deliciava com os mesmos.

No que diz respeito ao nome do local em questão (cf. tabela 36), verificamos que as duas primeiras versões portuguesas (1836, 1875) optam por se afastar do original e não referir « dans les bois » (Perrault, 1697:34). As restantes traduções seguem o texto de partida, como se pode ver pelos exemplos: «casa de campo no meio da mata» (Perrault, 1997:90) e «casa de campo nos bosques» (Perrault, 2010:84).

Quanto à tradução de « cours & basse cours » (Perrault, 1697:43) registamos algumas variantes. As traduções de 1836, 1875 e 1898 preferem traduzir somente o substantivo mais geral, observando-se assim a racionalização, estudada por Berman³⁵⁶: «patios do palacio» (Perrault, 1836:58). Os outros três textos portugueses observados reproduzem os dois substantivos, no texto de chegada, mas de formas diferentes: «pátios e capoeiras do castelo» (Perrault, 1997: 92), «currais e capoeiras do castelo» (Perrault, 2007: 32), «pátios e quintais do castelo» (Perrault, 2010: 86).

O texto português de 2007 destaca-se por, à semelhança do que aconteceu com a cidade capital, como referido acima, omite um local, « au milieu de la cour » (Perrault, 1697:43). As restantes versões portuguesas seguem o original, como demonstram os exemplos: «para o pateo» (Perrault, 1898:31) e «no meio do pátio» (Perrault, 1997:92).

A partir dos dados apresentados, observamos que as traduções de 1836, 1875, 1898 e 2007 se salientam quanto às escolhas de tradução referentes à casa de campo, dado que optam por omissões e tendências deformadoras.

Visitemos agora a casa do cozinheiro, na tabela 37:

³⁵⁶ Cf. *idem*, pp.53-54.

Tabela 37: Casa do Cozinheiro, Espaço Físico (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«[maître d’hôtel] l’avoit donnée à sa femme pour la cacher [Aurore] dans le logement qu’elle avoit au fond de la bassecour (...) Il la mena [princesse] aussitost à sa chambre, où la laissant embrasser ses enfans (...) [ogresse] elle entendit dans une sale basse³⁵⁷ le petit Jour» (pp.36-42)</p>	<p>«[cozinheiro] Elle tinha dado a pequena Aurora á sua mulher para a esconderem em casa</p> <hr/> <p>(...) Levou-a [princesa] logo para o seu quarto, onde, deixando-a abraçar os seus filhos (...) [ogre] ouviu n’uma salla baixa o pequeno Dia» (pp.54-58)</p>	<p>«[cozinheiro] Elle tinha dado a pequena Aurora a sua mulher para a esconder em casa</p> <hr/> <p>(...) Levou-a [princesa] logo para o seu quarto, onde, deixando-a abraçar os filhos (...) [ogre] ouviu n’uma sala baixa o pequeno Dia» (p.8)</p>	<p>«[cozinheiro] tinha-a [Aurora] entregue á mulher, para a esconder n’um nicho que havia ao pé das capoeiras (...) Conduziu-a [princesa] logo ao quarto, onde a deixou abraçada aos filhos (...) [ogre] ouviu n’uma sala baixa o menino Dia» (pp.27-31)</p>	<p>«[cozinheiro] entregara-a [Aurora] a sua mulher, que a escondesse no casinhoto que havia no fundo do pátio (...) Logo a levou [princesa] para o seu quarto, e deixando-a aos beijos aos filhos (...) [ogre] ouviu numa sala baixa, o Diazinho» (pp.90-92)</p>	<p>«[cozinheiro] levou-a [Aurora] a sua mulher para a esconder na casita que ocupavam, no fundo do pátio (...) levou-a [princesa] para</p> <hr/> <p>junto dos filhos e enquanto a rainha os abraçava (...) [ogre] ouviu</p> <hr/> <p>o príncipe Sol chorar» (pp.30-32)</p>	<p>«[cozinheiro] tinha-a [Aurora] dado à mulher para a esconder na habitação que ocupava ao fundo do pátio (...) Levou-a [princesa] imediatamente para o seu quarto, onde, deixando-a abraçar os filhos (...) [ogre] ouviu numa sala baixa o pequeno Dia» (pp.85-86)</p>

³⁵⁷ Na edição, dos contos em prosa e em verso, de Perrault, editada por Gilbert Rouger, em vez de « sale basse » (Perrault, 1697:42) localizamos « salle basse » (Perrault, 1967:106).

Em Perrault, o cozinheiro entrega Aurora e Dia à sua mulher para ela os esconder na casa deles, já que a ogre pede-lhe para os cozinhar. A casa do cozinheiro não nos é descrita, mas compreendemos que se trata de um anexo, ao fundo do pátio da casa de campo, com um quarto, onde a princesa, agora rainha, reencontra os seus filhos, que julgava mortos por terem desaparecido. Além disso, o espaço também tem uma sala, a partir da qual a ogre ouve o choro de Dia porque estava prestes a ser castigado pela sua mãe, o que denuncia o plano de salvação do cozinheiro.

No que toca à tradução do nome deste espaço (cf. tabela 37) salientamos as primeiras traduções portuguesas (1836, 1875), pois estas traduzem « le logement qu'elle avoit au fond de la bassecour » (Perrault, 1697:36-37) por «casa» (Perrault, 1836:54), omitindo parte da informação indicada no texto fonte.

Pelo contrário, os textos a partir de 1898 seguem o original. Todavia, as traduções de 1898, 1997 e de 2007 optam por sublinhar a pequena dimensão da casa: «n'um nicho que havia ao pé das capoeiras» (Perrault, 1898:28), «no casinhoto que havia no fundo do pátio» (Perrault, 1997:90) e «na casita que ocupavam, no fundo do pátio» (Perrault, 2007:30). Por sua vez, a versão de 2010 é fiel ao texto fonte: «na habitação que ocupava ao fundo do pátio» (Perrault, 2010:85).

Faltando apenas constatar que a tradução de 2007 em « la mena [princesse] aussi-tost à sa chambre (...) [ogresse] elle entendit dans une sale basse le petit Jour » (Perrault, 1697:41-42) deixa de mencionar os locais, à semelhança do observado nos dois espaços anteriores.

Assim, salientamos as traduções de 1836, 1875, 2007 por se desviarem do texto original e as de 1898, 1997 e, de novo, a de 2007 por sublinharem o tamanho da casa.

Tendo em consideração a análise das opções tradutivas, dos assuntos relativos aos espaços, podemos verificar que, normalmente, os aspetos do texto francês são reproduzidos nos portugueses. Ainda assim, averiguamos as seguintes ocorrências: existência de cortes (1836, 1875, 1898, 2007); atenuação de referências eróticas (1997, 2007); traduções enobrecidas (2007); permuta de palavras sem a mesma riqueza significativa (1836, 1875, 1898, 2007); traduções que clarificam a compreensão do texto (1898, 1997, 2007); acentuação das características dos espaços (1898, 2007, 1997); traduções generalizantes (1836, 1875, 1898, 2007); perda do humor de Perrault (salienta-se o caso dos porteiros, pois nenhuma tradução transmite a comicidade do original) e traduções mais familiares (1836, 1875, 1997).

Analiseemos a ação.

4.2.3. Ação

Destacamos vários momentos que contribuem para o avanço da ação³⁵⁸ das duas partes do conto, estando, nas traduções em análise, todos os eventos presentes no original. No entanto, as opções tradutivas variam.

Assim, na primeira parte do conto, identificamos os seguintes momentos: o batismo da princesa e o festim oferecido às fadas; a chegada da velha fada; os indícios³⁵⁹ da maldição que a velha fada lança e a declaração da mesma; a salvação da vida da princesa, por parte da jovem fada³⁶⁰; a concretização da maldição quando a princesa fere a mão e a tentativa de reanimação da princesa, que cai desmaiada. De seguida, a partida da jovem fada do reino de Mataquim e a sua chegada à casa de recreio, onde a princesa se encontrava. Posteriormente, a jovem fada adormece tudo aquilo que está no palácio (exceto os pais da princesa); o príncipe confronta-se com o mistério do palácio³⁶¹ onde está a princesa adormecida; o despertar desta do seu sono de cem anos e o fim da maldição, seguindo-se o casamento dos príncipes³⁶².

Na segunda parte do conto, detetamos: o regresso do príncipe à cidade capital e a omissão do seu casamento com a princesa; a ausência do príncipe e a partida da princesa, filhos e ogre para a casa de campo; o incumprimento das ordens da ogre, por parte do cozinheiro³⁶³, quando em vez de cozinhar a Aurora, o Dia e a princesa decide escondê-los; e, finalmente, o desfecho do conto com a morte da furiosa ogre³⁶⁴.

Começemos por observar o batismo e o festim:

³⁵⁸ Carlos Reis definiu ação do seguinte modo: «a ação designa o conjunto de acontecimentos que, num certo quadro temporal, são vividos pelas personagens em espaços determinados (...) é entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um desenlace» (Reis, 2018:15).

³⁵⁹ Compreendemos este conceito nos termos em que Carlos Reis o estabeleceu «unidades que sugerem uma atmosfera, um caráter, um sentimento, uma filosofia. Os seus significados são implícitos e frequentemente só se decifram a nível da deteção dos valores conotativos de certos lexemas ou expressões (...) [n]outros casos, o indício remete premonitoriamente para um certo desenvolvimento da intriga, ao nível das funções cardinais» (Reis, 2018:208).

³⁶⁰ Na nossa perspetiva, a jovem fada, em relação à princesa, cumpre o papel actancial de adjuvante, já que salva a vida da princesa, adormece todo o castelo para só acordarem com ela e protege-a com o bosque. Carlos Reis, a partir do modelo concetual greimasiano, referiu que «adjuvante é o papel actancial ocupado pelo ator ou pelos atores que ajudam o sujeito a realizar o seu programa narrativo» (Greimas, *apud* Reis, 2018:25).

³⁶¹ Consideramos que o velho camponês exerce, no que diz respeito ao príncipe, o papel actancial de adjuvante, dado que lhe conta a história da princesa que seria acordada pelo filho de um rei, para quem estava reservada, o que impeliu o príncipe a avançar para ver do que se tratava.

³⁶² Os príncipes também são os heróis da narrativa em estudo. Segundo Reis, o herói é: «é a figura central de um relato, implicando-se nele uma valoração positiva da personagem, em termos axiológicos, sociais ou morais. Trata-se, então, de um protagonista qualificado, que se salienta do conjunto das restantes personagens por ações excepcionais, muitas vezes difíceis de entender ou de igualar» (Reis, 2018:193).

³⁶³ Julgamos que o cozinheiro executa o papel actancial de adjuvante, em relação à princesa, pois salva-a a ela e aos seus filhos do canibalismo da ogre. Além disso, o cozinheiro também ocupa o papel actancial de oponente, relativamente à ogre. Carlos Reis disse que «o ator ou os atores que desempenham o papel actancial de oponente dificultam ou impede a realização do programa narrativo do sujeito» (Reis & Lopes, 2011:22-23, *apud* Carlos Reis, 2018:25).

³⁶⁴ Tendo em conta os conceitos supracitados, consideramos, também, como oponentes a velha fada e a ogre, em relação à princesa, uma vez que ambas, em dois momentos diferentes, desejam a sua morte.

Tabela 38: Batismo e Festim, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«on fit un beau Baptesme [à la princesse]; on donna pour Maraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pust trouver dans le País (...) afin que chacune d'elles luy faisant un don (...) la Princesse eust par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les ceremonies du Baptesme toute la compagnie revint au Palais du Roi, où il y avoit un grand festin pour les Fées» (pp.2-3)</p>	<p>«Fez-se hum [à princesa] bonito baptismo; forão madrinhas da Princesinha todas as fadas que se poderão encontrar no paiz (...), para que, cada huma fazendo-lhe hum dom (...) a Princeza tivesse d'este modo, todas as perfeições. Depois do baptismo, toda a companhia tornou para o palacio, onde havia hum grande banquete» <hr/>(pp.34-35)</p>	<p>«Fez-se um bonito baptisado [à princesa]; foram madrinhas da princezinha todas as Fadas que se poderam encontrar no paiz (...) para que, cada uma, fazendo-lhe um dom (...) a princeza tivesse d'este modo todas as perfeições. Depois do baptismo, toda a companhia tornou para o palacio, onde havia um grande banquete» <hr/>(pp.5-6)</p>	<p>«Fizeram-lhe [à princesa] um luxuoso baptisado, deram-lhe por madrinhas todas as Fadas que havia no paiz (...), afim de que cada uma lhe dêsse um condão (...) assim a princeza teve todas as perfeições imagináveis. Depois da cerimonia do baptisado, toda a côrte voltou para o palacio do rei, onde havia um grande festim dado pelas fadas» (pp.7-8)</p>	<p>«Fizeram-lhe [à princesa] um belo baptizado: a princesa teve como madrinhas todas as fadas que puderam ser descobertas naquele país (...), para que, oferecendo-lhe cada uma delas determinado dom, (...), pudesse a princesa auferir todas as perfeições possíveis. Terminadas as cerimónias do baptismo, toda a gente se encaminhou para o palácio real, onde ia ser oferecido às fadas um grande festim» (p.81)</p>	<p>«Fizeram-se grandes festas pelo baptizado [da princesa] e chamaram-se para madrinhas da princezinha todas as fadas que se encontravam no país (...) a fim de cada uma delas lhe conceder um dom (...), a princesa possuir todas as perfeições imagináveis. Depois das cerimónias do baptizado, o cortejo voltou ao palácio do rei onde estava presente um grande festim para as fadas» (p.21)</p>	<p>«Fizeram um belo baptismo [à princesa]; deram por madrinhas a pequena princesa todas as fadas que foi possível encontrar no país (...) para que, dando-lhe cada uma delas um dom (...), a princesa tivesse, por esse meio, todas as perfeições imagináveis. Depois das cerimónias do baptismo, toda a gente regressou ao palácio do rei, onde havia um grande festim para as fadas» (p.77)</p>

No texto original, logo após o nascimento da princesa, dá-se o seu batismo e o festim para as fadas.

Embora não saibamos o local da cerimónia do batismo, Perrault diz que foi um « beau Baptesme » (Perrault, 1697:2). Esta qualificação está presente nas traduções analisadas, como vemos na tabela 38, porém os textos nacionais de 1898 e de 2007 reforçam esta característica: «luxuoso baptisado» (Perrault, 1898:7) e «grandes festas pelo baptizado» (Perrault, 2007:21). Por sua vez, os textos de 1836, 1875, 1997 e 2010 apresentam escolhas de tradução semelhantes, tais como: «bonito baptismo» (Perrault, 1836:34) e «belo baptismo» (Perrault, 2010:77), seguindo o original.

Posteriormente, cada uma das sete fadas convidadas dá à princesa um dom. Quanto à tradução de « don » (Perrault, 1697:3) podemos destacar a tradução de 1875 e a de 1898. A primeira destaca a palavra com itálico «*dom*» (Perrault, 1875:6) e a segunda opta por um enobrecimento, de acordo com Berman: a tradução torna-se formalmente mais elegante³⁶⁵: «condão» (Perrault, 1898:8). Os outros textos preferem «dom» (Perrault, 2010:77).

Seguidamente, todos os presentes nas cerimónias do batismo deslocam-se até ao palácio real, onde acontece o festim. Os tradutores das primeiras versões (1836, 1875) optam por não identificar a quem o festim é oferecido, como mostra o exemplo: «grande banquete» (Perrault, 1836:35), passando o concreto do texto de partida ao abstrato, por meio de uma racionalização, segundo Berman.³⁶⁶ Por sua vez, o texto de 1898 destaca-se por ser o único que interpreta « grand festin pour les [f]ées » (Perrault, 1697:3) por «grande festim dado pelas fadas» (Perrault, 1898:8). A versão portuguesa de 1997 também se salienta pela sua opção «oferecido às fadas um grande festim» (Perrault, 1997:81). Esta escolha, com a inclusão de «oferecido» (*ibidem*), evidencia por causa de quem é que o festim acontece, identificando-se com a clarificação, abordada por Berman.³⁶⁷ Pelo contrário, as duas traduções mais recentes (2007, 2010) optam por «grande festim para as fadas» (Perrault, 2010:77).

Deste modo, podemos assinalar as traduções de 1898 e de 2007 por reforçarem a qualificação do batismo; a de 2010 por ser a que segue fielmente o original; a de 1875 e a de 1898 por tratarem de forma diferente das outras o «dom»; a de 1836, 1875 por cortarem informação presente no texto francês e por último, a de 1898 pela sua interpretação contrária sobre a causa do festim. Assistamos agora à chegada da velha fada:

³⁶⁵ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.57-58.

³⁶⁶ Cf. *idem*, pp.53-54.

³⁶⁷ Cf. *idem*, pp.54-55.

Tabela 39: Chegada da Velha Fada, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Mais comme chacun prenoit sa place à table, on vit entre une vieille Fée qu'on n'avoit point priée» (p.4)	«Mas quando todos se tinhão sentado, <hr/> viu-se entrar huma fada velha, que se não tinha convidado» (p.35)	«Mas quando todos se tinham sentado, <hr/> viu-se entrar uma Fada velha, que se não tinha convidado» (p.6)	«Mas quando iam sentar-se á meza, viu-se entrar uma velha Fada, que não tinha sido convidada» (p.8)	«Quando todos tomavam o seu lugar à mesa, veem entrar uma velha fada que não havia sido convidada» (p.81)	«Cada uma tomou o seu lugar. <hr/> Nisto entrou uma fada muito velha a quem não tinham convidado» (p.21)	«Mas, quando toda a gente se sentava à mesa, viram entrar uma fada velha, que não tinha sido convidada» (p.77)

No texto francês, a velha fada entra em cena durante o festim, acontecendo o mesmo nas traduções.

A partir das passagens da tabela 39, podemos verificar uma prática recorrente da tradução de 2007, que com este confronto é facilmente observável: a reorganização das frases e sequências de uma forma ordenada, a partir da racionalização, exposta por Berman.³⁶⁸

Por outro lado, também notamos que alguns textos (1836, 1875 e 2007) optam por omitir « à table » (Perrault, 1697:4), seguindo, também, a racionalização, para transformarem algo concreto do original em abstrato.³⁶⁹ Assim, os textos de 1898, 1997 e de 2010 destacam-se por reproduzir nos seus textos o correspondente a esta referência presente no original.

Desta forma, a partir deste confronto salientamos a versão de 2007 pela reordenação sintática e os textos que omitem indicações do original (1836, 1875 e 2007).

Sigamos para os indícios da maldição e a própria profecia:

³⁶⁸ Cf. *idem*, pp.53-54.

³⁶⁹ Cf. *ibidem*.

Tabela 40: Indícios da Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«Le Roi lui fit donner un couvert, mais il n’y eut pas moyen de lui donner un estuy d’or massif (...) La vieille crut qu’on la méprisoit, & grommela quelques menaces entre ses dents: Une des jeunes Fées qui se trouva auprès d’elle, l’entendit, & jugeant qu’elle pourroit donner quelque fâcheux don à la petite Princesse alla dés (...) se cacher derriere la tapisserie, afin de parler la dernière, & de pouvoir reparer autant qu’il lui seroit possible le mal que la vieille auroit fait» (pp.4-6)</p>	<p>«O Rei mandou-lhe dar hum talher; mas não houve meio de lhe dar hum estojo d’ouro (...) A velha pensou que a despresavão, e rosnou algumas amiaças entre dentes. Huma das fadas moças que estava ao pé d’ella ouviu-a, e pensando que ella poderia dar algum máu dom á Princeza foi logo (...) esconder-se atrás da tapeçaria, para fallar a última, e poder reparar, quanto possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.36)</p>	<p>«O rei mandou-lhe dar um talher; mas não houve meio de lhe dar um talher de ouro (...) A velha pensou que a despezavam e resmungou algumas ameaças por entre dentes. Uma das Fadas que estava ao pé d’ella ouviu-a, e pensado que ella poderia dar algum mau dom à princeza, foi, logo (...) esconder-se atrás da tapeçaria, para ser a ultima a fallar e poder reparar, quando fosse possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.6)</p>	<p>«O rei mandou-lhe dar um talher, mas não pôde offerecer-lhe um estojo d’ouro massiço (...) A velha julgou que a desconsideravam e resmungou algumas ameaças por entre os dentes. Uma das Fadas novas, que se achava perto d’ella, ouviu-a, e, julgando que podesse dar algum máu condão á princeza, foi, logo (...) esconder-se atrás d’um reposteiro, a fim de ser a ultima a falar, e de reparar, tanto quanto possível, o mal que a velha porventura fizesse» (p.8-9)</p>	<p>«Logo o rei lhe mandou dar um talher; mas não foi possível dar-lho de ouro maciço (...) a velha ficou a julgar que a menosprezavam e pôs-se a resmungar ameaças entre dentes. Uma das fadas novas, que estava sentada ao seu lado, ouviu-a e, julgando que ela poderia vir a dar à princesinha algum dom ruim, (...) foi-se esconder atrás das tapeçarias, de modo a ser a última a falar, podendo assim reparar, tanto quanto possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.83)</p>	<p>«O rei mandou pôr imediatamente na mesa um talher para ela, mas que não podia ser de ouro (...) A velha, julgando-se despezada, resmungou por entredentes surdas ameaças. Uma das fadas que se encontrava a seu lado ouviu-a, e pensando que ella podia dar a princezinha algum dom maléfico (...) escondendo-se atrás de uma tapeçaria para ser a última fada, e poder conjurar assim, tanto quanto possível, o mal que a rancorosa velha projectava fazer» (p.21)</p>	<p>«O rei mandou dar-lhe um talher; mas não foi possível dar-lhe um estojo de ouro maciço (...) A velha julgou que a despezavam, e resmungou algumas ameaças entre dentes. Uma das jovens fadas que estava ao pé dela, ouviu-a, e, achando que ella poderia dar algum dom desagradável à princesinha, foi (...) esconder-se atrás de um reposteiro, a fim de ser a última a falar, e poder reparar, tanto quanto lhe fosse possível, o mal que a velha tivesse feito» (p.78)</p>

Tabela 41: Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«[vieille Fée] dit en branlant la teste, encontre plus de dépit que de vieillesse , que la Princesse se perceroit la main d'un fuseau, & qu'elle en mourroit» ³⁷⁰ (p.7)	«[velha fada] disse, abanando a cabeça , _____ que a Princeza furaria a mão com hum fuso, e que morreria d'isso» (p.37)	«[velha fada] disse, abanando a cabeça , _____ que a princezinha furaria a mão com um fuso, e que morreria d'isso» (p.6)	«[velha fada] disse, abanando a cabeça mais de despeito do que de velhice , que a princeza furaria a mão com um fuso e que d'isso morreria» (p.10)	«[velha fada] disse, abanando a cabeça mais por despeito que por velhice , que a princesa havia de picar a mão num fuso, vindo depois a morrer» (p.83)	«[velha fada] tremendo a cabeça, mais por despeito que por velhice , disse: -A princesa picar-se-á num fuso e morrerá» (p.22)	«[velha fada] disse, abanando a cabeça ainda mais de despeito que de velhice , que a princesa havia de se ferir na mão com um fuso, e que disse morreria» (p.78)

Na tabela 40, verificamos que os indícios do original estão presentes em todos os textos analisados, insinuando o mau caráter da fada ofendida e chamando à atenção para o terrível dom que ela está prestes a conceder à princesinha.

Relativamente à opção tradutiva para « fâcheux don » (Perrault, 1697:5), a tradução de 2010 destaca-se por ser a que mais segue de perto o texto francês: «dom desagradável» (Perrault, 2010:78). A escolha do texto de 2007 também se distingue por realçar a maldade do dom: «dom maléfico» (Perrault, 2007:78). Os outros textos atenuam a perversidade do dom: «dom ruim» (Perrault, 1997:83).

Todas as versões reproduzem a declaração da maldição (cf. tabela 41). As primeiras traduções (1836, 1875) voltam a distinguir-se das outras por omitirem uma indicação do original: « encontre plus de dépit que de vieillesse » (Perrault, 1697:7). As demais versões escolhem traduções semelhantes a: «abanando a cabeça ainda mais de despeito que de velhice» (Perrault, 2010:78).

Deste modo, podemos destacar o texto de 2007 por sublinhar um facto do original, e igualmente as versões de 1836 e 1875 pelos seus cortes. De seguida, a jovem fada salva a vida princesa, mas esta pica-se num fuso:

³⁷⁰ A narrativa sobre a Bela Adormecida, de Alice Vieira, especificou a idade com que a princesa se pica e por onde a velha fada desaparece após lançar a maldição: «-Tudo o que as minhas amigas antes de mim te deram, tudo terás. Mas por pouco tempo: no dia em que fizeres quinze anos, vais picar-te num fuso e morrerás. E a velha fada desapareceu pela janela» (Vieira, 2011:33).

Tabela 42: Jovem Fada Salva a Vida da Princesa, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«Dans ce moment la jeune Fée sortit de derriere la tapisserie, & dit (...) Rassurez-vous. Roi & Reine, vostre fille n'en mourra pas (...) La Princesse se percera la main d'un fuseau, mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller» (pp.7-8)</p>	<p>«N'este momento a fada moça saiu de detraz da tapeçaria, e disse (...) – Rei e Rainha; a Princeza não morrerá (...) a Princeza furará a mão com hum fuso; mas em logar de morrer, cairá somente n'hum profundo somno que durará cem annos; no fim d'este tempo o filho de hum Rei virá despertala» (pp.37-38)</p>	<p>«N'este momento a Fada escondida saiu detraz da tapeçaria, e disse (...) – Rei e rainha, a princeza não morrerá (...) a princeza furará a mão com um fuso; mas em logar de morrer, cairá somente em um profundo somno, que durará cem annos; no fim d'este tempo o filho de um rei virá despertala-a» (p.6)</p>	<p>«N'este momento a joven Fada sahiu detraz do reposteiro e disse (...) – Tranquillisae-vos, rei e rainha; vossa filha não morrerá (...) a princeza furará a mão com um fuso; mas, em vez de morrer, cairá n'um somno profundo que durará cem annos, ao fim dos quaes virá o filho d'um rei acordal-a» (p.10)</p>	<p>«Nesse momento, sai de trás das tapeçarias a fada nova e diz (...) -Sossegai, rei e rainha, que a vossa filha não há-de morrer (...) a princesa há-de picar-se num fuso, mas, em vez de morrer, há-de tão-somente cair em profundo sono, o qual durara cem annos, findos os quais vira o filho de um rei despertá-la» (p.83)</p>	<p>«nesse momento, a fada boa saiu do seu esconde-rijo e disse (...) - Tranquilizai-vos, Majestades. A vossa filha não morrerá (...) A princesa há-de picar a mão num fuso, porém, em vez de morrer, cairá num sono profundo que durará cem annos, no fim dos quais o filho de um rei virá acordá-la» (p.22)</p>	<p>«Nesse momento, a jovem fada saiu de trás do reposteiro, e disse (...) -Tranquilizai-vos, rei e rainha, a vossa filha não morrerá disso (...) a princesa picará a mão com um fuso; mas, em vez de morrer, cairá apenas num sono profundo, que durará cem annos, ao fim dos quais o filho de um rei virá acordá-la» (p.78)</p>

Tabela 43: Concretização da Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1836	1875	1898	1997	2007	2010
1697 «Elle n'eust pas plurost pris le fuseau, que comme elle estoit fort vive, un peu estourdie, & que d'ailleurs l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi, elle s'en perça la main, & tomba évanouie» ³⁷¹ (p.11)	«_____ Pegou no fuso, e como era mui viva, e demais porque a decisão da fada assim o ordenava, furou a mão , e cahiu desmaiada» (p.39)	«_____ Pegou no fuso, e como era muito viva, e demais porque a decisão da Fada assim ordenava, furou a mão e caiu desmaiada» (p.6)	« Não havia muito que pegára no fuso ; e como era muito viva e um pouco estouvada, e como, de resto, as Fadas lhes haviam prophetizado, furou a mão com o fuso e cahiu desmaiada» (p.12)	« Mal tinha pegado no fuso , fosse por ser muito viva e estouvada, fosse por a sentença das fadas assim o ordenar, espetou-o na mão e caiu desmaiada» (p.84)	«Como era muito viva e como a predição da fada tinha de se cumprir, assim que pegou na roca , o fuso atravessou-lhe a palma da mão e caiu desmaiada» (p.22)	« Mal tinha pegado no fuso quando, como era muito viva, um pouco estouvada, e como de resto a sentença das fadas assim o ordenava, feriu com ele a mão e caiu desmaiada» (p.79)

³⁷¹ O texto de Alice Vieira, em *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras*, sobre a concretização da maldição contou o seguinte: «logo o fuso se foi enterrar num dedo da princesa, que imediatamente caiu no chão, como se estivesse morta» (Vieira, 2011:34), sem referir a tentativa de reanimação do texto de Perrault.

No original, após a velha fada ditar a sua sentença, a jovem fada sai de trás da tapeçaria, onde se escondeu para falar em último lugar (cf. tabela 42).

Diferentemente das versões de 1836, 1898, 1997 e 2010, as traduções de 1875 e de 2007 fazem uma clarificação³⁷², pois a partir da frase « la jeune [f]ée sortit de derriere la tapisserie » (Perrault, 1697:7) traduz-se, como por exemplo: «a fada boa saiu do seu esconderijo» (Perrault, 2007:22), evidenciando que a boa fada estava efetivamente escondida.

A tradução de 1997 destaca-se por ser a única que opta por não especificar onde a princesa se fere com o fuso, pois a partir de «percera la main d'un fuseau» (Perrault, 1697:8) traduz «há-de picar-se num fuso» (Perrault, 1997:83). As outras traduções, à semelhança do original, indicam onde ela se pica: «picará a mão» (Perrault, 2010:78).

Relativamente ao momento em que a princesa se pica no fuso (cf. tabela 43), apenas as primeiras traduções (1836, 1875) omitem: « [e]lle n'eust pas plurost », alterando o ritmo do texto original. Sobre a tradução deste evento, a tradução de 2007 salienta-se, já que opta por uma clara racionalização (reorganização das frases e sequências destas), de acordo com Berman³⁷³ (cf. tabela 43). Também recorre a uma clarificação, «assim que pegou na roca, o fuso atravessou-lhe a palma da mão» (Perrault, 2007:22), explicitando o original, acrescentando «roca» e «palma» (*ibidem*).³⁷⁴ Estas escolhas mostram que o texto de 2007 se orienta por um dos princípios de Zohar Shavit: acerto, neste caso, da linguagem de acordo com o que se considera estar ao nível da capacidade de ler e compreender da criança.³⁷⁵

Ao colocarmos, em confronto, as tabelas 41, 42 e 43 notamos que a tradução para « perceroit », « percera » e « perca » (Perrault, 1697:7-11) corresponde sempre ao mesmo verbo nos textos de 1836 a 1898, conforme mostra o exemplo: «furaria», «furarà» e «furou» (Perrault, 1898: 10-12). No entanto, as traduções de 1997, 2007 e 2010 não mantêm a coerência, como podemos observar no exemplo: «picar», «há-de picar-se» e «espetou-o» (Perrault, 1997:83-84).

Destacamos as versões de 1875 e de 2007 por esclarecem o sentido do original; as de 1997 e de 2007 devido a recorrerem à racionalização; as de 1836 e 1875 por omitirem questões do original; mas também as de 1997, 2007 e 2010 devido às suas flutuações.

Vejamos a tentativa de reanimação da princesa:

³⁷² Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

³⁷³ Cf. *idem*, pp.53-54.

³⁷⁴ Cf. *idem*, pp.54-55.

³⁷⁵ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

Tabela 44: Tentativa de Reanimação, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«La bonne vieille bien embarrassée, crie au secours: on vient de tous costez, on jette de l'eau au visage de la Princesse, on la délasse, on luy frappe dans les mains, on luy frotte les temples avec de l'eau de la Reine de Hongrie ³⁷⁶ ; mais rien ne la faisoit revenir» (pp.11-12)	«A boa velha, bem embarçada, gritou que lhe acudissem: veio gente; aplicarão-se todos os remedios á Princeza, mas foi o mesmo que nada» (p.39)	«A boa da velha, toda consternada, gritou que lhe acudissem; veio gente; applicaram-se todos os remedios á princeza, mas foi o mesmo que nada» (p.6)	«A pobre velha, muito afflictiva, grita por socorro: de todos os lados acode gente; deitam agua na cara da princeza, desapertam-n'a, batem-lhe nas mãos, friccionam lhe as fontes com agua da rainha da Hungria , mas nada a faz voltar a si» (p.12)	«A velhinha, embarçada, pôs-se a chamar por socorro; deitam logo água na cara da princesa, desapertam-na, batem-lhe nas mãos, esfregam-lhe as temporãs com água da rainha da Hungria , nada porém a fez tornar a si» (p.84)	«Assustada, a mulherzinha gritou por socorro e de toda a parte acudiu muita gente. Borrifaram a cara da princesa com água, desapertaram-lhe os vestidos, friccionaram as mãos da rainha da Hungria , porém tudo foi inútil» (p.23)	«A boa velha, muito atrapalhada, grita por socorro: vem gente de todos os lados; deitam água no rosto da princesa, desapertam-na, dão-lhe palmadinhas nas mãos, friccionam-lhe as têmporas com água da rainha da Hungria ; mas nada a fazia voltar a si» (p.79)

³⁷⁶ Sabemos através de Gilbert Rouger que a receita para a água da rainha da Hungria era composta por alecrim e aguardente. A receita foi dada à rainha Isabella da Hungria por um eremita. Esta fragância, conhecida pelas suas capacidades terapêuticas, era bastante apreciada durante o século XVII. Isto pode ser demonstrado pelo testemunho de Madame Sévigné, em 1675: « Elle est divine... je m'en enivre tous les jours; c'est une folie comme le tabac: quand on y est accoutumée, on ne peut plus s'en passer. Je la trouve bonne contre la tristesse » (Sévigné, *apud* Charles Perrault, 1967:298). Também o próprio rei (Luís XIV) também fez uso desta água e testemunhou o seu sucesso, já que aliviou o seu reumatismo. Cf. Charles Perrault, *op.cit.*, 1967, pp.297-298.

No texto de Perrault, a velha, que se encontrava no sótão, pede socorro após ver a princesa desmaiada, vem gente socorrê-la e tentam trazer a princesa a si (cf. tabela 44). A tentativa gorada de reanimação da princesa encontra-se reproduzida em todas as versões portuguesas em análise. Contudo, e de acordo com Berman, nas traduções de 1836, 1875 e 2007 esta passagem constitui uma das suas principais “zonas textuais” problemáticas, isto é, áreas onde o texto, neste caso, está em desacordo com o original, perde o seu ritmo.³⁷⁷

Assim sendo, as traduções de 1836 e de 1875, optam por não reproduzir os meios que foram empenhados para tentar reanimar a princesa: « on jette de l'eau au visage de la [p]rincesse, on la délasse, on luy frappe dans les mains, on luy frotte les temples avec de l'eau de la [r]eine de Hongrie » (Perrault, 1697:11-12). Em vez disso optam por apenas indicar que houve uma tentativa de reanimação, como mostra o exemplo: «aplicarão-se todos os remedios á Princeza» (Perrault, 1875:39). As opções destas duas versões podem relacionar-se com a dificuldade tradutiva do trecho ou podem seguir um ponto de vista descrito por Riitta Oittinen. Esta autora considerou que se transmitirmos tudo do texto de partida esquecemos o propósito e função da tradução, mas se enfatizarmos a legibilidade da tradução, a criança, como leitor, é priorizada como participante ativo no ato da leitura.³⁷⁸

Por sua vez, a tradução de 2007 é a única que interpreta o mesmo trecho do seguinte modo: «desapertaram-lhe os vestidos, friccionaram as mãos da rainha da Hungria» (Perrault, 2007:23). Assim, este texto explicita o que desapertam à princesa, através de uma clarificação, exposta por Berman³⁷⁹, mas, além disso, esta versão dá-nos a entender um outro sentido que não o do original: «friccionaram as mãos da rainha da Hungria» (*ibidem*) e que poderá explicar-se como um possível lapso na tradução.

As traduções de 1898, 1997 e de 2010 reproduzem tudo o que foi usado para tentar reanimar a princesa, como demonstra o exemplo: «deitam água no rosto da princesa, desapertam-na, dão-lhe palmadinhas nas mãos, friccionam-lhe as têmporas com água da rainha da Hungria» (Perrault, 2010:79). Estes textos portugueses conservam o estrangeiro, referindo esta água perfumada e milagrosa, muito apreciada no século XVII, optando por uma tradução «foreignizing or exoticizing» (Nord, 1997: 49), que cria a impressão de «exotic strangeness» (*idem*:49-50), ou de distância cultural para o público de chegada.³⁸⁰

Podemos destacar os textos de 1898, 1997 e de 2010 por preservarem o estrangeiro e por estarem de acordo com o original. Vejamos a partida e chegada da jovem fada:

³⁷⁷ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1995, p.66.

³⁷⁸ Cf. Riitta Oittinen, *op.cit.*, pp.5-6, 34, 74-78, 84.

³⁷⁹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

³⁸⁰ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.49-50.

Tabela 45: Partida e Chegada da Jovem Fada, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«La bonne Fée (...) estoit dans le Royaume de Mataquin (...) que l'accident arriva à la Princesse; mais elle en fut avertie en un instant par un petit Nain , qui avoit des bottes de sept lieües, (c'estoit des botes avec lesquelles on faisoit sept lieües d'une seule enjambée). La Fée partit aussitost, & on la vit au bout d'une heure arriver dans un chariot tout de feu, traisné par des dragons» (pp.13-14)	«A boa fada (...) estava no Reino de Mataquim (...) quando a Princeza adormeceu; mas foi advertida no mesmo dia por hum pequeno anão que tinha botas de sete leguas (erão botas com as quaes se fazião sete léguas de cada passo). A fada partiu logo, e chegou ao palacio n'hum carro de fogo, puchado por dragões» (pp.40-41)	«A boa fada (...) estava no Reino de Mataquim (...) quando a Princeza adormeceu; mas foi advertida no mesmo dia por um pequeno anão que tinha botas de sete leguas (eram botas com as quaes se faziam sete leguas de cada passo). A Fada partiu logo e chegou ao palacio n'um carro de fogo puxado por dragões» (p.6)	«A boa fada (...) estava no reino de Mataquin (...) quando a princeza cahiu no lethargo; mas foi logo avisada por um _____ anão que tinha botas de sete leguas (eram botas com que se andavam sete leguas d'uma só passada). A Fada partiu logo e viram-n'a chegar ao cabo d'uma hora n'um carro de fogo, puxado por dragões» (pp.13-14)	«A fada boa (...) encontrava-se no reino de Matakã (...) quando se deu o acidente com a princesa; mas foi, no mesmo instante, advertida por um anãozinho que tinha botas de sete léguas (umas botas que, de uma só passada, andavam sete léguas). A fada pôs-se logo a caminho e ao cabo de uma hora viram-na chegar num carro de fogo, puxado por dragões» (pp.84-85)	«Ora, quando se deu este incidente, [fada boa] (...) estava no reino do Mataquin (...) contudo, foi imediatamente avisada por um _____ anão que tinha umas botas de sete léguas (assim chamadas, porque andam esta distância em cada passo que dão). Pôs-se a fada a caminho sem perda de um minuto e ao fim de uma hora chegava ao palácio num carro de fogo puxado a dragões» (p.23)	«A boa fada (...) estava no reino de Mataquim (...) mas foi informada, num instante, por um _____ anão que tinha umas botas de sete léguas (eram botas com as quais se andavam sete léguas numa só passada). A fada partiu imediatamente, e viram-na, ao fim de uma hora, chegar num carro todo de fogo, puxado por dragões» (pp.79-80)

No texto original, perante a incapacidade de reanimar a princesa, o rei, ciente do que se passava era devido à predição, coloca-a no mais belo quarto da casa de recreio, onde ela dorme o seu sono de cem anos. A jovem fada é logo avisada do sucedido por um anão (com botas de sete léguas) e parte do reino de Mataquim para ir até ao local onde a princesa se encontra. As traduções analisadas respeitam estes aspetos do texto francês.

A partir da tabela 45, verificamos que as versões de 1836 e de 1875 em «pequeno anão» (Perrault, 1836:41) seguem fielmente o original « petit Nain » (Perrault, 1697:14). Também o texto português de 1997 se destaca pela sua opção: «anãozinho» (Perrault, 1997:85), que além de seguir o sentido do original também consegue aproximar-se do pequeno leitor, adquirindo um tom acriançado. As restantes traduções (1898, 2007, 2010) optam por eliminar a redundância do original, recorrendo à racionalização, abordada por Berman,³⁸¹ como podemos confirmar neste exemplo: «anão» (Perrault, 2010:79).

Relativamente ao que o narrador nos diz sobre as botas do anão: « bottes de sept lieuës, (c'estoit des botes avec lesquelles on faisoit sept lieuës d'une seule enjambée) » (Perrault, 1697:14), a versão portuguesa de 2007 opta por explicar a razão de ser do nome das botas, com recurso à clarificação³⁸²: «botas de sete léguas (assim chamadas, porque andam esta distância em cada passo que dão)» (Perrault, 2007:23). Nesta opção tradutiva identificamos, igualmente, a racionalização, já que o texto de 2007 elimina a repetição de « sept lieuës » (Perrault, 1697:14).³⁸³

Deste modo, destacamos as traduções de 1898, 2007 e 2010 por eliminarem um traço presente no original, enquanto as de 1836 e 1875 o seguem fielmente. Também salientamos o texto de 2007 por esclarecer o sentido do original e não seguir a repetição do texto francês.

Nas tabelas 46 e 47, colocamos em confronto as traduções analisadas no que respeita ao momento em que tudo e todos presentes no castelo adormecem.³⁸⁴ Esta passagem constitui o segundo momento em que Perrault se demora em descrições e faz uma pausa (relembramos que o primeiro acontece quando o autor acompanha o caminho príncipe até ao quarto da princesa).

³⁸¹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

³⁸² Cf. *idem*, pp.54-55.

³⁸³ Cf. *idem*, pp.53-54.

³⁸⁴ Italo Calvino observou que embora Perrault raramente se detenha em descrições, por vezes os contos em prosa do intelectual abrem-se em quadros vivíssimos como acontece em *La Belle au Bois Dormant* quando a corte cai no sono de repente. Cf. Italo Calvino, *op.cit.*, p.131.

Tabela 46: Castelo Adormece, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«[jeune fée] elle pensa que quand la Princesse viendroit à se réveiller, elle seroit bien embarrassé toute seule dans ce vieux Château: voicy ce qu'elle fit. Elle toucha de sa baguette tout ce qui estoit dans ce Chasteau, (hors le Roi & la Reine) Gouvernantes, Filles-d'Honneur, Femmes-de-Chambre, Gentils-Hommes, Officiers, Maistres-d'Hostel, Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses, Pages, Vales-de-pied» (pp.15-16)</p>	<p>«[jovem fada] pensou bem que quando a Princeza acordasse, ficaria bem embaraçada por se achar só n'este grande palacio; eis-aqui o que ella fez, tocou com sua vara tudo o que estava no Castello (excepto o Rei e a Rainha) aias, damas de honra, criadas, gentis-homens, mordomos, cosinheiros, guardas, porteiros, pagens» (pp.41-42)</p>	<p>«[jovem fada] notou que quando a princeza acordasse, ficaria aterrada por se achar só n'este grande palacio; para obstar a isso, eis aqui o que ella fez: tocou com a vara tudo o que estava no castello (excepto o Rei e a Rainha), aias, damas de honor, criadas, gentis-homens, mordomos, cozinheiros, guardas, porteiros, pagens» (p.6)</p>	<p>«[jovem fada] pensou que a princeza, quando acordass, ficaria muito embaraçada por se ver sósinha n'aquelle castello. Eis o que ella fez: Tocou com a sua varinha em tudo o que havia no castello (excepto o Rei e a Rainha); governantes, damas de honor, camaristas, gentis-homens, officiaes, cozinheiros, guardas, porteiros, pagens, palafreneiros» (p.14)</p>	<p>«[jovem fada] achou que, quando a princesa despertasse, ia ficar atrapalhada ao ver-se sozinha naquele velho castelo; e fez então o que se vai ver. Tocou com a varinha em tudo o que havia no castelo (à exceção do rei e da rainha): governantas, damas de honor, camareiras, fidalgos, officiais, dispenseiros, cozinheiros, criados de cozinha, ajudantes, guardas, suíços, pajens, lacaios» (p.85)</p>	<p>«[jovem fada] pensou que a princesa ao acordar se sentiria muito triste por se ver sozinha no castelo. Então, para que tal não sucedesse, tocou com a varinha em tudo quanto estava no palácio (à exceção do rei e da rainha), amas, camaristas, officiais, mordomos, guardas, pajens, lacaios» (p.23)</p>	<p>«[jovem fada] pensou que, quando a princesa viesse a acordar, ficaria muito perturbada sozinha naquele velho castelo: eis o que ela fez. Tocou com a sua varinha em tudo aquilo que havia no castelo (excepto o rei e a rainha): governantas, damas de honor, camareiras, gentis-homens, officiais, mordomos, cozinheiros, moços de cozinha, mandarettes, guardas, porteiros, pagens, lacaios» (p.80)</p>

Tabela 47: Castelo Adormece, Ação, Continuação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«elle toucha aussi tous les chevaux qui estoient dans les Ecuries avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour, & la petite Pouffe , petite chienne de la Princesse (...) ils s’endormirent tous, pour ne se réveiller qu’en même temps que leur Maistresse (...) les broches mêmes qui estoient au feu toutes pleines de perdrix & de faizans s’endormirent, & le feu aussi» ³⁸⁵ (pp.16-17)	«tocou tambem os cavallos das cavallharias, cocheiros, lacaios, e mesmo Fineta , cadelinha da Princeza (...) todos adormecerão, para só acordarem ao mesmo tempo que a menina (...) Mesmo os espetos que estavam ao fogo, chãos de perdizes e de cordonizes, adormecerão, e o fogo tambem » (pp.41-42)	«e tocou tambem os cavallos das cavallhariças, cocheiros, lacaios, e mesmo Fineta , cadellinha (...) todos adormeceram, para só acordarem ao mesmo tempo que a menina (...) Mesmo os espetos que estavam ao fogo, cheios de perdizes e de codornizes, adormeceram, e o fogo tambem » (p.6)	«tocou tambem nos cavallos que estavam nas cavallariças com os palafreneiros, nos grandes gallos da capoeira e da cadelinha da princeza, Puffe (...) adormeceram para só acordarem quando á princeza (...) as proprias caçarolas, que estavam ao lume, cheias de perdizes e faisões, adormeceram e a lenha continuou a arder » (pp.14-15)	«tocou também em todos os cavalos que estavam nas estrebarias, com os respectivos palafreneiros, e também nos mastins das capoeiras, e na pequena Pufa , cadelinha da princesa (...) todos começaram a dormir, para só virem a despertar ao mesmo tempo que a dona (...) Até os espetos que estavam ao lume, cheios de perdizes e faisões, até o lume ficou a dormir » (p.85)	«e tocou também nos cavalos que estavam nas cavalarias com seus palafreneiros, escudeiros, nos mastins da quinta e até em Perrita , a cadelinha da princesa (...) tudo adormeceu para acordarem só quando a filha do rei despertasse (...) Até os faisões e as perdizes ficaram em meia assadura e o lume mortiço » (pp.23-25)	«tocou também todos os cavalos que estavam nas estrebarias, com os palafreneiros, os grandes mastins do quintal, e a pequena Pouffe , a cadelinha da princesa (...) adormeceram todos, para que só acordassem ao mesmo tempo que a sua senhora, (...) Até os espetos que estavam ao lume, todos cheios de perdizes e de faisões, adormeceram, e também o fogo » (p.80)

³⁸⁵ Em *A Bela Adormecida*, Alice Vieira, através da jovem fada, também demonstrou que será melhor a princesa não acordar sozinha, adormecendo assim todos os que estavam no castelo: «Quando, daqui a cem anos, a princesa acordar, quem estará aqui para a ajudar? Para cuidar do palácio? Para fazer a comida? (...) há muita gente e muita coisa que durante cem anos pode ficar a fazer companhia à princesa. E mandou chamar governantas, camareiras (...) e a todos tocou com a sua varinha de condão. E todos ficaram imediatamente adormecidos» (Vieira, 2011: 35-36). Alice Vieira destacou a enumeração dos trabalhadores, que ficam adormecidos, isolando as palavras e fazendo-as a surgir em escada. Supomos que este arranjo da mancha gráfica seja propositado, tornando a leitura mais apelativa para o provável público de chegada: as crianças.

A partir das tabelas 46 e 47, verificamos que os textos portugueses analisados apresentam o momento do original em que a jovem fada adormece todos os que estavam no castelo (exceto os pais da princesa), onde a princesa dorme cem anos: os que trabalham lá, a cadela da princesa e, também, o que estava ao lume e o próprio fogo.

Em relação a « voicy ce qu'elle fit » (Perrault, 1697:15) observamos que a tradução de 2007 recorre à clarificação, tratada por Berman, dado que ao traduzir esta passagem por «[e]ntão, para que tal não sucedesse» (Perrault, 2007:23) afasta-se do original para tornar claro que a jovem fada adormece o castelo para que a princesa não acorde perturbada por estar sozinha no castelo.³⁸⁶ As demais versões portuguesas preferem seguir o original, como mostra o exemplo: «eis o que ela fez» (Perrault, 2010:80).

A enumeração dos empregados que trabalham no castelo não é, na sua totalidade, respeitada em quatro traduções (1836, 1875, 1898, 2007), o que pode ser constatado na tabela 46. Por sua vez, os textos de chegada de 1997 e de 2010 são os que mais se aproximam da enumeração feita no original. Nesta passagem, notamos que a tradução de 1997 em relação a « [s]uisses » (Perrault, 1697:16) opta pela tradução literal, abordada por Christiane Nord³⁸⁷: «suíços» (Perrault, 1997:85). No entanto, algumas páginas depois (cf. tabela 31) opta por «guardas» (*idem*:88) para traduzir a mesma palavra. Algo semelhante acontece com o texto de 2010 que escolhe, mais adiante, «suíços» (Perrault, 2010:82) para traduzir esta mesma palavra, demonstrando que em ambos os textos decorrem flutuações.

Quanto à cadela da princesa, a « petite Pouffe » (Perrault, 1697:16), todas as traduções a referem, mas de formas variadas. Os textos de 1836 e de 1875 preferem chamá-la de «*Fineta*» (Perrault, 1875:6), atenuando o tom estrangeiro do nome. No mesmo sentido, as traduções de 1997 e de 2007 escolhem «*Pufa*» (Perrault, 1997:85) e «*Perrita*» (Perrault, 2007:23). Assim, realçamos as escolhas dos textos de 1898 e de 2010: «*Puffe*» (Perrault, 1898:14) e «*Pouffe*» (Perrault, 2010:80), que criam uma maior impressão de «exotic strangeness», segundo a tradução «foreignizing or exoticizing» de Nord.³⁸⁸ O texto de 1898 seja o único a não grafar o nome com itálico.

Em relação à tradução de « broches mêmes qui estoient au feu toutes pleines de perdrix & de faizans s'endormirent, & le feu aussi » (Perrault, 1697:17) o texto de 1898 escolhe referir-se a «caçarolas que estavam ao lume, cheias de perdizes e faisões,

³⁸⁶ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

³⁸⁷ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

³⁸⁸ Cf. *idem*, pp.49-50.

adormeceram e a lenha continuou a arder» (Perrault, 1898:15), interpretando o original noutra sentença.

Por sua vez, ainda sobre a mesma passagem, destacamos, principalmente, as escolhas tradutivas do texto de 2007: «[a]té os faisões e as perdizes ficaram em meia assadura e o lume mortiço» (Perrault, 2007:25). Este texto opta por omitir « les broches » (Perrault, 1697:17) e acrescentar ao texto de chegada «ficaram em meia assadura» e «mortiço» (Perrault, 2007:25). Estas opções podem estar relacionadas com o primeiro princípio referido por Zohar Shavit, já que espetos ao lume e o fogo não adormecem: ajustamento do texto para o tornar apropriado e útil à criança, tendo em conta o que a sociedade considera educativo e bom para a criança.³⁸⁹ Consequentemente, a versão de 2007 fica em desacordo com o texto de partida, por não transmitir o toque de fantasia que Perrault lhe dá.

Pelo contrário, os textos de 1836, 1875, 1997 e o de 2010 seguem o original, como por exemplo: «espetos que estavam ao lume, todos cheios de perdizes e de faisões, adormeceram, e também o fogo» (Perrault, 2010:80). Note-se também que apenas as primeiras traduções (1836, 1875) referem «codornizes» (Perrault, 1875:6), ao passo que as restantes falam em «faisões» (Perrault, 2010:80).

Face às escolhas observadas, salientamos as versões de 1997 e de 2010 devido às flutuações que decorrem nas suas traduções, bem como os textos de 1898 e de 2010 por conservarem o tom estrangeiro do original, através do nome da cadela da princesa. Também destacamos os textos de 1898 e de 2007 por estarem, respetivamente, em desacordo com o sentido e fantasia do original.

Cem anos depois, o príncipe, ao andar à caça avista, por cima do bosque espesso, as torres do castelo onde a princesa se encontra e quer descobrir o que é. Após ouvir algumas respostas, um camponês conta ao príncipe a história que ouviu do seu pai, sobre a princesa adormecida naquele castelo.

A partir da observação da tabela 48, sobre mistério do palácio e da princesa adormecida com que o príncipe se depara, notamos que todos estes aspetos se encontram presentes nas traduções em análise. De seguida, observemos a tabela 49, sobre o despertar da princesa.

³⁸⁹ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

Tabela 48: Mistério do Palácio e da Princesa Adormecida, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«[prince] demanda ce que c'estoit que des Tours qu'il voyoit (...) un vieux Paysan prit la parole, & luy dit: Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ay ouï dire à mon pere, qu'il y avoit dans ce Chasteau une Princesse, la plus belle qu'on eust sçu voir; qu'elle y devoit dormir cent ans, & qu'elle feroit réveillée par le fils d'un Roi, à qui elle estoit réservée» (pp.19-21)</p>	<p>«[príncipe] perguntou que torres erão aquellas que elle via (...) Hum aldeão fallou e disse: meu principe; ha mais de cincoenta annos que eu ouvi dizer a meu pai que havia n'aquelle palacio huma princeza, a mais linda mulher que se podia ver; que devia alli dormir cem annos, e que seria acordada pelo filho de hum Rei, para quem ella estava reservada» (pp.43-45)</p>	<p>«[príncipe] pergunto que torres eram aquellas que elle via (...) Um aldeão fallou e disse: Meu principe, ha mais de cincoenta annos que eu ouvi dizer a meu pae, que havia n'aquelle palacio um princeza, a mais linda mulher que então havia; que devia alli dormir cem annos, e que seria acordada pelo filho de um rei, para quem ella estava reservada» (p.7)</p>	<p>«[príncipe] perguntou o que eram aquellas torres que via (...) um velho aldeão pediu a palavra e disse: - Meu principe, ha mais de cincoenta annos que ouvi dizer a meu pae, que havia n'aquelle castello uma princeza, a mais formosa que até hoje se tem visto, que devia dormir alli cem annos, e que seria acordada por um filho de rei para quem estava reservada» (pp.16-17)</p>	<p>«[príncipe] perguntou que torres eram aquelas que se viam (...) um. velho camponês tomou a palavra para dizer: - Meu príncipe, há mais de cinquenta anos que ouvi dizer ao meu pai que naquele castelo estava a mais linda de todas as princesas; que ia ficar ali a dormir cem anos, vindo a ser acordada pelo filho de um rei, para quem estava reservada» (p.86)</p>	<p>«[príncipe] perguntou que torres eram as que se viam (...) um camponês, já velho, tomou a palavra e disse-lhe: - Alteza! Há mais de cinquenta anos ouvi contar a meu pai que nesse castelo habitava uma princesa, a mais bela do mundo, condenada a dormir um século e a ser acordada pelo filho de um rei, a quem estava destinada» (p.25)</p>	<p>«[príncipe] perguntou que torres eram aquelas que avistava (...) um velho camponês tomou a palavra e lhe disse: “Meu príncipe, há mais de cinquenta anos que ouvi o meu pai dizer que havia naquele castelo uma princesa, a mais bela do mundo; que ela tinha de dormir ali cem anos, e que seria acordada pelo filho de um rei, para quem estava guardada”» (p.81)</p>

Tabela 49: Despertar da Princesa e Fim da Maldição, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement estoit venue, la Princesse s'éveilla; & le regardant avec des yeux plus tendres qu'une premiere veuë ne sembloit le permetre; est ce vous, mon Prince, luy dit-elle, vous vous estes bien fait attendre (...) il y avoit quatre heures qu'ils se parloient, & ils ne s'estoient pas encore dit la moitié des choses qu'ils avoient à se dire» ³⁹⁰ (pp.25-28)	«pôz-se de joelhos diante d'ella. Então, como o fim do encanto tinha chegado, a Princeza acordou, e olhando para elle com olhos mais ternos do que huma primeira vista parecia permittilo: -Sois vós, meu príncipe? Tendes-nos feito esperar bastante tempo (...) havia quatro horas que fallavão e ainda se não tinham dito metade das cousas que tinham que se dizer» (pp.47-49)	«pôz-se de joelhos diante d'ella. Então, como o fim do encanto tinha chegado, a princeza acordou, e olhando para elle com olhos mais ternos do que uma primeira vista parecia permittir, disse: -Sois vós, meu príncipe? Tendes-nos feito esperar bastante tempo (...) havia quatro horas que fallavam, e ainda se não tinham dito metade das cousas que tinham que se dizer» (p.7)	«de joelhos junto d'ella. Então, como o fim do encantamento chegara, a princeza acordou, e olhando-o com olhos mais ternos do que deveria, visto ser a primeira vez que o via, perguntou-lhe: - Sois vós príncipe? Fizestes-me esperar muito tempo (...) havia quatro horas que se falavam e nem sequer tinham dito metade do que tinham a dizer» (pp.22-23)	«pôs-se de joelhos junto dela. Foi então que, findo que era o tempo do encantamento, a princesa despertou e lhe disse, com um olhar mais terno do que seria admissível num primeiro encontro: - Sois então vós, meu príncipe? Muito tempo vos fizestes esperar... (...) quatro horas que eles estavam a conversar e nem metade tinham dito do que tinham para dizer» (p.88)	«de joelhos (...) Como fora predito, nesse momento o encanto desfez-se e a princesa, abrindo os olhos, olhou-o ternamente _____: - Sois vós, meu príncipe? Porque tardastes tanto? (...) passadas quatro horas, não haviam ainda dito um ao outro, metade do que tinham para dizer» (pp.26-28)	«ajoelhou-se ao pé dela. Então, como tinha chegado o fim do encantamento, a princesa acordou, e, olhando-o com uns olhos mais ternos do que uma primeira visão parecia permitir: “Sois vós, meu príncipe?”, perguntou ela. “ Demorastes bastante a chegar ” (...) havia quatro horas que eles se falavam, sem terem dito ainda metade das coisas que tinham a dizer» (p.82)

³⁹⁰ Antes do despertar da princesa, no conto de Alice Vieira, o príncipe beija-a, demonstrando que a autora pode ter-se inspirado noutras versões do conto da Bela Adormecida, possivelmente na dos Grimm, posterior a Perrault: «Ajoelhou-se e beijou-a. E, de repente, tudo voltou à vida (...) a princesa sorriu: -Bem-vindo, príncipe! Finalmente! Deixai que vos diga que levaste algum tempo a encontrar o caminho...» (Vieira, 2011:37). Vejamos o que constou na versão dos Grimm: «Inclinou-se e deu-lhe um beijo. Mal os lábios a roçaram, Rosa Espinhosa abriu os olhos, acordou e fitou-o com doçura» (Grimm, 2017:265).

Tabela 50: Despertar da Princesa e Fim da Maldição, Ação, Continuação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«Cependant tout le Palais s'estoit réveillé avec la Princesse; chacun songeoit à faire sa charge (...) Le Prince aida à la Princesse à se lever; elle estoit tout habillée & fort magnifiquement; mais il se garda bien de luy dire qu'elle estoit habillée comme ma mere grand, & qu'elle avoit un collet monté ³⁹¹ » (pp.28-29)	«Todas as pessoas que estavam no palacio se tinham despertado com a Princeza <hr/> (...) O Principe ajudou a Princeza a levantar-se, ella estava vestida magnificamente; mas o Principe teve bastante cuidado de lhe não dizer que estava vestida como a sua avó » <hr/> (p.49)	«Todas as pessoas que estavam no palacio tinham despertado com a princeza <hr/> (...) O principe ajudou a princeza a levantar-se; ella estava vestida magnificamente, mas o principe teve muito cuidado de lhe não dizer que estava vestida como sua visavó » <hr/> (p.7)	«Entretanto todo o palacio tinha acordado ao mesmo tempo que a princesa: cada um pensava em trabalhar (...) O principe ajudou a princeza a levantar-se; ella já estava vestida e muito luxuosamente; elle, porém, não lhe disse que estava vestida como a sua avó e que tinha um corpete muito afogado » (p.23)	«Todo o palácio, entretanto, despertara ao mesmo tempo que a princesa: cada um tratou de cumprir o seu mister (...) O príncipe ajudou a princesa a levantar-se: ela estava completamente vestida e por sinal com toda a magnificência; ele, porém, evitou dizer-lhe que ela estava vestida à moda da minha avozinha, e que tinha uma gola do tempo dos afonsinos » (pp.88-89)	«Entretanto, no palácio, todos despertavam cada um continuava a atender as suas ocupações habituais (...) O príncipe ajudou a princesa a erguer-se. Estava sumptuosamente vestida, mas o príncipe notou - sem nada dizer e claro - que o seu traje esteve na moda no tempo da sua avó » (p.28) <hr/>	«Entretanto, todo o palácio tinha acordado com a princesa: cada qual pensava em cumprir a sua tarefa (...) O príncipe ajudou a princesa a levantar-se: ela estava completamente vestida, e magnificamente; mas ele absteve-se de lhe dizer que estava vestida como a minha avó, e que tinha a gola subida » (pp.82-83)

³⁹¹ De acordo com uma edição do *Dictionnaire de l'Académie Française* contemporânea de Perrault, *collet monté* era uma gola sustentada por cartão ou ferro. Além disso, « [c]estoit du temps des collets montez » era utilizado para dizer « [d]u vieux temps ». Cf. « Collet monté » in *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, 1694, p.208, disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971/f2.image>. Segundo Gilbert Rouger, foi cem anos antes da publicação dos contos em prosa de Perrault que surgiu a moda dos *collets montés*. Cf. Charles Perrault, *op.cit.*, 1967, p.298. Através de um testemunho, Rouger demonstrou que no século XVII esta já não era a moda. Cf. Bouhours, *apud* Charles Perrault, *op.cit.*, 1967, pp.298-299.

No original, quando o príncipe encontra a princesa e se ajoelha junto dela, sem a tocar, ela desperta do seu sono.³⁹² Logo de seguida, a princesa olha-o de uma forma demasiado terna para uma primeira vez e refere a longa espera pelo seu herói. Todos estes aspetos são reproduzidos nas traduções em análise, mas com algumas variantes.

Na tabela 49, quanto à tradução de « le regardant avec des yeux plus tendres qu'une premiere veuë ne sembloit le permetre » (Perrault, 1697:26) destacamos a opção tradutiva do texto de 2007: «olhou-o ternamente» (Perrault, 2007:26). Esta versão portuguesa, ao omitir « qu'une premiere veuë ne sembloit le permetre » (Perrault, 1697:26) também elimina o erotismo que esta referência pode conter em si, no texto francês. Esta escolha da tradução de 2007 pode estar conectada com um dos princípios de Zohar Shavit: ajustamento do texto para o tornar apropriado e útil à criança.³⁹³ As restantes traduções optam por respeitar o original, como mostra o exemplo: «olhar mais terno do que seria admissível num primeiro encontro» (Perrault, 1997:88).

A tradução 1997 destaca-se devido à sua opção tradutiva para « est ce vous, mon [p]rince, luy dit-elle, vous vous estes bien fait attendre » (Perrault, 1697:26): «Sois então vós, meu príncipe? Muito tempo vos fizestes esperar...» (Perrault, 1997:88). Este texto, através das reticências, parece mostrar uma princesa hesitante. Note-se que a segunda parte da intervenção da princesa, tanto no conto de 1697 como no de 1967 (edição de Gilbert Rouger), não surge grafada como interrogação, embora a primeira, no conto de 1697, apareça como tal.³⁹⁴ Por sua vez, a tradução de 2007 usa duas frases interrogativas: «Sois vós, meu príncipe? Porque tardastes tanto?» (Perrault, 2007:26). Desta forma, os textos de 1997 e o de 2007 não respeitam o texto de partida, procedendo a uma destruição dos ritmos, nos termos em que Berman a definiu, já que a mudança de pontuação afeta o ritmo do texto.³⁹⁵ Por seu turno, os outros textos seguem o texto de partida, embora na primeira parte da intervenção da princesa também insiram a questão, como se vê no exemplo: «“Sois vós, meu príncipe?”, perguntou ela. “Demorastes bastante a chegar”» (Perrault, 1997:82).

Em Perrault, todos os presentes no castelo acordam com a princesa e focam-se nas suas tarefas. Esta referência, « chacun songeoit à faire sa charge » (Perrault, 1697:28), só é

³⁹² Bruno Bettelheim observou que o encontro do príncipe com a princesa, o despertar de um para o outro, simboliza o significado da maturidade: a harmonia dentro de cada um e com outrem. Depende do leitor concluir se a vinda do príncipe na altura certa é interpretada como o acontecimento que provoca o despertar sexual ou como o nascimento para um ego superior. Cf. Bruno Bettelheim, *op.cit.*, pp.356-357.

³⁹³ Cf. Zohar Shavit, *op.cit.*, pp.157-158.

³⁹⁴ No conto, da obra editada por Gilbert Rouger, figura « “Est-ce vous, mon Prince? lui dit-elle, vous vous êtes bien fait attendre” » (Perrault, 1967:102), ao passo que na edição de 1697 aparece: « est ce vous, mon [p]rince, luy dit-elle, vous vous estes bien fait attendre » (Perrault, 1697:26).

³⁹⁵ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, p.61.

omitida nas duas primeiras versões portuguesas (1836, 1875), como vemos na tabela 50. A maioria das versões segue o original, como podemos ver no exemplo: «cada qual pensava em cumprir a sua tarefa» (Perrault, 2010:82).

Seguidamente, o príncipe nota, quando a princesa se levanta, que ela está magnificamente vestida, mas de forma antiquada. Em « estoit habillée comme ma mere grand, & qu'elle avoit un collet monté » (Perrault, 1697:28-29) o autor do texto de partida, a partir do que o príncipe repara, volta a demonstrar a sua tendência para o humor. Tendo em conta Berman, este trecho constitui uma das principais “zonas textuais” problemáticas dos textos de chegada analisados.³⁹⁶

Sobre esta passagem (cf. tabela 50), as traduções 1898, 1997, 2010 procuram uma solução para « collet monté » (Perrault, 1697:29). Primeiramente, destacamos a opção de tradução do texto de 1997: «estava vestida à moda da minha avozinha, e que tinha uma gola do tempo dos afonsinos³⁹⁷» (Perrault, 1997:89). Desta forma, o texto de 1997 consegue aproximar-se do tom humorístico do original, dado que reproduz a comparação da roupa da princesa com a de uma avó e evidencia que esta é antiquada. A escolha deste texto por «uma gola do tempo dos afonsinos» (*ibidem*) parece orientar-se, de acordo com Lawrence Venuti, por uma estratégia de tradução fluente, ou “domesticada”, garantindo a sua legibilidade e sem parecer um texto traduzido, a partir de uma solução que, à partida, é mais familiar ao leitor de chegada.³⁹⁸ Ainda assim, a perceção da tradução pode ser dificultada se o provável leitor do texto de chegada, a criança, não conhecer o significado de «afonsinos» (Perrault, 1997:89), embora também possa levar ao enriquecimento do vocabulário do mesmo. Apesar disso, o texto de 1997 faz uma escolha que está de acordo com o texto original, visto que «gola do tempo dos afonsinos» (*ibidem*) e « collet monté » (Perrault, 1697:29) indicam que o vestuário da princesa está fora de moda. Além disso, «vestida à moda» (Perrault, 1997:89) salienta essa mesma ideia.

Por sua vez, os textos de 1898 e de 2010 destacam-se por razões diferentes. O texto de 1898 traduz o trecho em questão por: «estava vestida como a sua avó e que tinha um corpete muito afogado» (Perrault, 1898:23). Esta versão mantém a comparação com a avó, porém através de «corpete muito afogado» (*ibidem*), recorre a um empobrecimento qualitativo, dado que esta expressão não possui a mesma riqueza significativa que a do

³⁹⁶ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1995, p.66.

³⁹⁷ O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* contém o seguinte sobre afonsino: «relativo à primeira dinastia portuguesa; [q]ue é muito antigo; que está fora de moda» Cf. «Afonsino» in *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Vol. 1, Lisboa, 2001, p.113.

³⁹⁸ Cf. Lawrence Venuti, *op.cit.*, pp.1-5.

original.³⁹⁹ A versão de 2010, reproduz, igualmente, a comparação com a avó, mas por ser muito fiel ao texto de partida, não transmite o verdadeiro significado que Perrault imprime em « collet monté » (Perrault, 1697:29): «estava vestida como a minha avó, e que tinha a gola subida» (Perrault, 2010:83). O leitor pode relacionar «gola subida» (Perrault, 2010:83) com uma camisola de gola alta, assim este texto segue uma tradução literal, de acordo com Christiane Nord.⁴⁰⁰

Ainda sobre a mesma passagem, a tradução de 2007, não reproduz, no texto de chegada, « collet monté » (Perrault, 1697:29), mas refere a comparação com a roupa da avó: «o seu traje esteve na moda no tempo da sua avó» (Perrault, 2007:28). Assim, esta versão afasta-se do original e não transmite, totalmente, o humor de Perrault. O mesmo acontece nas duas primeiras traduções: «estava vestida como a sua avó» (Perrault, 1836:49) e «estava vestida como sua visavó» (Perrault, 1875:7).

Observe-se que Perrault refere: « ma mere grand » (Perrault, 1697:29). As traduções de 1997 e de 2010 preferem respeitar o original, como se vê no exemplo: «estava vestida como a minha avó» (Perrault, 2010:83). No entanto, tornam a leitura confusa, ficando por entender a quem se refere o determinante possessivo, isto é, se é relativo à avó do autor ou do príncipe. Por outro lado, os textos portugueses de 1836, 1875, 1898 e de 2007 afastam-se do texto original, como mostra o exemplo: «estava vestida como a sua avó» (Perrault, 1898:23), referindo-se à avó do príncipe.

Tendo em consideração o exposto, destacamos os textos que mais se afastam do original: o de 2007 por tornar o texto de chegada mais apropriado para crianças leitoras; os de 1997 e de 2007 por destruírem o ritmo do texto original, bem como os de 1836 e de 1875 por omitirem factos presentes no texto francês. Além disso, também salientamos a tradução de 1997 que consegue imprimir o humor de Perrault, ao passo que as restantes traduções (1836, 1875, 1898, 2007, 2010) ficam aquém da comicidade do original.

Assistamos, em seguida, ao casamento dos príncipes:

³⁹⁹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.58-59.

⁴⁰⁰ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

Tabela 51: Casamento, Ação (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«après soupé sans perdre de temps, le grand Aumosnier les maria dans la Chapelle du Chasteau» (pp.29-30)	«depois de cear, sem perda de tempo, o esmoler mór os casou na capella do palacio» (p.50)	«depois de ceiar, sem perda de tempo, o esmoler-mór os casou na capella do palacio» (p.7)	«depois da ceia, sem perda de tempo, o capelão mór casou-os na capella do castello» (p.24)	«depois da ceia, sem perda de tempo, o capelão-mor casou-os na capela do castelo» (p.89)	«Depois da ceia, sem perda de tempo, o capelão-mor casou-os na capela do palácio» (p.28)	«depois da ceia, sem perder tempo, o grande capelão casou-os na capela do castelo» (p.83)

No texto francês, no mesmo dia em que a princesa desperta, os príncipes decidem casar sem perda de tempo, desvendando que não é possível aguardar nem mais um dia para o casal se unir em matrimônio. A partir da tabela 51, verificamos que o momento do casamento é apresentado nos textos em análise do mesmo modo, registrando-se variações quanto ao « grand Aumosnier » (Perrault, 1697:29), como por exemplo: «esmoler-mór» (Perrault, 1875:7), «capelão mór» (Perrault, 1898:24) e «grande capelão» (Perrault, 2010:83).

Sigamos para os momentos que destacamos da segunda parte do conto.

Relembramos que quanto a esta parte do conto, indicamos: o regresso do príncipe à cidade capital e a omissão do seu casamento; a ausência do príncipe e a partida para a casa de campo; o incumprimento das ordens da ogre, por parte do cozinheiro e, finalmente, a morte da ogre.

Vejamos, em primeiro lugar, o regresso do príncipe e a omissão do seu casamento:

Tabela 52: Regresso do Príncipe e Omissão do seu Casamento, Ação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«ils dormirent peu, la Princesse n'en avoit pas grande besoin, & le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la Ville (...) le Prince luy dit [à son père] qu'en chassant il s'estoit perdu dans la forest (...) Le Roi son pere (...) le crut, mais sa Mere n'en fut pas bien persuadée» (pp.30-31)</p>	<p>«Dormiram pouco; a Princeza não tinha grande precisão, e o Principe deixou-a pela manhã, para tornar a cidade (...) O Principe disse-lhe [ao seu pai] que se tinha perdido na floresta (...) o Rei seu pai (...) acreditou-o; mas sua mãe não ficou muito persuadida» (pp.50-51)</p>	<p>«Dormiram pouco; a princeza não tinha grande precisão d'isso; e o principe deixou-a pela manhã, para tornar a cidade (...) O principe disse ao pae que se tinha perdido na floresta (...) o rei seu pae (...) acreditou-o; a rainha sua mãe, (...) não ficou persuadida da historia contada pelo principe» (p.7)</p>	<p>«Dormiram pouco; a princeza não tinha grande necessidade d'isso; e o principe deixou-a logo de manhã para voltar á cidade (...) O principe disse-lhe [ao seu pai] que, andando á caça, se perdera na floresta (...) O rei, seu pae (...) acreditou; mas sua mãe é que não ficou tão convencida» (pp.24-25)</p>	<p>«Pouco dormiram; a princesa não tinha grande necessidade, e o príncipe deixou-a logo pela manhã, regressando à cidade (...) Disse-lhe [ao seu pai] o príncipe que se perdera na floresta quando andava à caça (...) O rei seu pai (...) acreditou; mas a mãe é que não ficou lá muito convencida» (p.89)</p>	<p>«Reza a história que, nessa noite, dormiram pouco - a princesa, com efeito, não precisava muito de dormir - e que o príncipe, logo de madrugada, partiu (...) Contou-lhe [ao seu pai] que, quando caçava, se perdera no bosque (...) O rei, seu pai, acreditou; mas a mãe não ficou muito convencida» (p.28)</p>	<p>«Dormiram pouco: a princesa não tinha muita necessidade disso, e o príncipe deixou-a, logo de manhã, para voltar a cidade (...) O príncipe disse-lhe [ao pai] que quando andava à caça se tinha perdido na floresta (...) O rei (...) acreditou; mas a mãe não ficou muito convencida» (p.83)</p>

Tabela 53: Regresso do Príncipe e Omissão do seu Casamento, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«& voyant qu'il alloit presque tous les jours à la chasse, & qu'il avoit toûjours une raison en main pour s'excuser , quand il avoit couché deux ou trois nuits dehors, elle ne douta plus qu'il n'y eut quelque amourette : car il vêcut avec la Princesse plus de deux ans entiers, & en eut deux enfans» (p.31)	«e vendo que elle ia quasi todos os dias á caça, e que sempre tinha hum pretexto _____ para se desculpar quando dormia duas ou tres noutes fóra, não duvidou que elle tinha alguns amores ; pois elle vivêu com a Princeza mais de dous annos, e teve dous filhos» (p.51)	«A rainha, vendo que elle ia quasi todos os dias á caça, e que sempre tinha um pretexto _____ para se desculpar quando dormia duas ou tres noites fóra, não duvidou que elle tivesse alguns amores . O principe viveu assim occultamente com a princeza mais de dois annos, e teve dois filhos» (pp.7-8)	«e vendo que elle ia todos os dias á caça e que dava sempre uma razão _____ para se desculpar quando dormia duas ou tres noites fóra, não suspeitou de que aquillo fosse uma paixoneta com a princeza com quem vivia ha dois annos e de quem tinha dois filhos» (pp.24-25)	«e ao ver que não havia dia que ele não fosse à caça sempre arranjava qualquer desculpa _____ para dormir duas ou três noites fora de casa, chegou à conclusão de que ele andava com alguma paixoneta ; e é que assim viveu com a princesa mais de dois anos completos, e dela teve dois filhos» (p.89)	«ao vê-lo partir todos os dias para a caça e arranjar mil pretextos _____ para ficar fora do palácio duas ou três noites, logo teve a certeza de que os enganara . _____ Assim, decorreram dois anos e a princesa teve dois filhos» (p.28)	«e vendo que ele ia quase todos os dias a caça, e que tinha sempre um motivo à mão para se desculpar quando dormia duas ou três noites fora, não teve dúvidas de que havia algum namorico (...) ele viveu com a princesa mais de dois anos completos, e teve dois filhos» (p.83)

Após o casamento, os príncipes deitam-se juntos, mas dormem pouco, como seria de esperar. No dia seguinte, o príncipe volta à cidade capital, mas omite que se casou, dizendo ao seu pai que se perdeu, na floresta, quando andava à caça. O pai acredita no filho, mas a mãe não, e quando ele passa algumas noites fora, mais ela desconfia de algum namorico.

Quanto à tradução de « ils dormirent peu » (Perrault, 1697:30), os textos estudados seguem o texto original (cf. tabela 52), mas o texto de 2007 inclui uma intervenção das tradutoras, aproximando-se dos leitores: «[r]eza a história que, nessa noite, dormiram pouco» (Perrault, 2007:28). Esta escolha tradutiva demonstra a ocorrência, segundo Berman, de uma clarificação, já que se evidencia quando é que os príncipes dormem pouco.⁴⁰¹

Os dois primeiros textos portugueses (1836, 1875) omitem parte do que o príncipe conta ao seu pai: « qu'en chassant » (Perrault, 1697:30). Os outros textos seguem o original, recorrendo a «que se perdera na floresta quando andava à caça» (Perrault, 1997:89).

A tradução de 2007, a partir de « avoit toujourns une raison en main pour s'excuser » (Perrault, 1697:31) traduz «arranjar mil pretextos» (Perrault, 2007:28), solução tradutiva que apaga alguns elementos do original. As restantes traduções seguem o texto de partida: «sempre arranjava qualquer desculpa» (Perrault, 1997:89), mas o texto de 2010 é o que lhe é mais fiel: «tinha sempre um motivo à mão para se desculpar» (Perrault, 2010:83).

Seguidamente, os textos de 1997 e de 2007 optam por uma clarificação, em relação a: « elle ne doute plus qu'il n'y eut quelque amourette » (Perrault, 1697:31). Assim, os dois textos, tornam claro que a ogre, com as ausências noturnas do príncipe, teve a certeza de que algo se passava⁴⁰²: «chegou à conclusão de que ele andava com alguma paixoneta» (Perrault, 1997:89) e «logo teve a certeza de que os enganara» (Perrault, 2007:28). Além disso, a versão de 2007 não reproduz « quelque amourette » (Perrault, 1697:31). O texto de 1898, recorre a uma racionalização, com a reordenação das frases⁴⁰³: «não suspeitou de que aquillo fosse uma paixoneta com a princeza com quem vivia» (Perrault, 1898:25). Os restantes textos seguem o original: «não duvidou que elle tinha alguns amores» (Perrault, 1836:51).

Face ao exposto, salientamos os textos de 1836, 1875, 1898 e 2007 por se afastarem do original.

A ausência do príncipe, porque vai para a guerra, e a consequente partida da sua mulher, filhos e mãe para a casa de campo (cf. tabela 54), é totalmente respeitada nos textos em análise. Depois observemos o incumprimento das ordens da ogre (cf. tabelas 55 a 59).

⁴⁰¹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

⁴⁰² Cf. *ibidem*.

⁴⁰³ Cf. *idem*, pp.49-54.

Tabela 54: Ausência do Príncipe e Partida para a Casa de Campo, Ação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Quelque temps après le Roi alla faire la guerre (...) Il laissa la Regende du Royaume à la Reine sa mere (...) il devoit estre à la guerre tout l'Esté, & dés qu'il fut parti, la Reine-Mere envoya sa Bru & ses enfans à une maison de campagne dans les bois (...) Elle y all quelques jours après» (pp.34-35)	«Algum tempo depois, o Rei foi fazer a guerra (...) Deichou a regencia do reino á Rainha (...) devia passar todo o verão na guerra; e logo que elle partiu a regente mandou sua nora e seus netos para huma casa de campo (...) Foi lá alguns dias depois» (p.53)	«Algum tempo depois o novo rei fazer a guerra (...) Deixou a regencia do rei á rainha sua mãe (...) pois devia passar todo o verão na guerra; e logo que elle partiu, a regente mandou sua nora e seus netos para uma casa de campo (...) Foi lá alguns dias depois» (p.8)	«Algum tempo depois, o rei declarou guerra (...) Deixou a regencia do reino á rainha mãe (...) Devia estar na guerra todo o verão, e logo que elle partiu, a rainha mãe mandou a nôra e os netos para uma casa de campo no bosque (...) Foi lá passados alguns dias» (p.26)	«Passado tempo, o rei declarou guerra (...) Entregou a regência do reino a rainha sua mãe (...) pois devia passar todo o Verão em combate; e, mal ele partiu, a rainha-mãe mandou a nora e os seus filhos para uma casa de campo no meio da mata (...) Foi até la, passados alguns dias» (p.90)	«Algum tempo depois, o rei foi obrigado a declarar guerra (...) Entregou a regência do reino a rainha-mãe (...) partiu para o combate que devia durar todo o Verão. Logo que ele partiu a soberana enviou a nora e os netos para uma casa de campo, no meio dos bosques (...) Poucos dias depois foi, por sua vez, instalar-se junto deles» (p.29)	«Algum tempo depois, o rei foi fazer guerra (...) Deixou a regência do reino à rainha sua mãe (...) ele devia estar na guerra todo o Verão; e, assim que ele partiu, a rainha mãe enviou a mora e os filhos para uma casa de campo nos bosques (...) Dirigiu-se para lá alguns dias depois» (p.84)

Tabela 55: Incumprimento das Ordens da Ogre, Aurora, Ação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«[ogresse] dit un soir à son Maître-d’Hôtel, je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore (...) je la veux manger à la Sausse-robot ⁴⁰⁴ (...) [maître d’hôtel] prit son son grand costeau, & monta à la chamber de la petite Aurore» (p.35)	«[ogre] huma noute disse ao seu cozinheiro – A’manhã ao jantar quero comer a pequena Aurora (...) e quero que ma faças com môlho (...) [cozinheiro] pegou na sua faca, e subiu ao quarto de Aurora; ella» (pp.53-54)	«[ogre] uma noite disse ao seu cozinheiro: -Amanhã ao jantar quero comer a pequena <i>Aurora</i> (...) e quero que m’a faças com molho bem apurado (...) [cozinheiro] pegou em uma grande faca, e subiu ao quarto de Aurora» (p.8)	«[ogre] uma tarde disse ao cosinheiro: -Quero comer ao meu jantar a menina Aurora (...) e quero comê-la com molho especial (...) [cozinheiro] pegou na faca e subiu ao quarto da menina Aurora» (pp.26-27)	«[ogre] uma noite disse assim para o seu chefe de mesa: - Amanhã para o jantar quero comer a pequena Aurora (...) e quero comê-la com molho Robert (...) [cozinheiro] agarrou no facalhão e subiu ao quarto da Aurorinha» (p.90)	«[ogre] uma tarde, disse ao cozinheiro-chefe: - Amanhã ao jantar, quero comer a princesa Aurora (...) e quero comê-la regada com um bom molho (...) [cozinheiro] agarrou na grande faca da cozinha e subiu ao quarto da princezinha» (pp.29-30)	«[ogre] disse uma noite ao mordomo: “Quero comer amanhã ao meu jantar a pequena Aurora” (...) “e quero comê-la com molho Robert ” (...) [cozinheiro] pegou no facalhão, e subiu ao quarto da pequena Aurora» (p.84)

⁴⁰⁴ Alegou-se que o molho Robert foi inventado por um famoso cozinheiro de Luís XIV (1638-1715), mas ele já tinha sido mencionado em Rabelais. Cf. Charles Perrault, *op.cit.*, 1967, p.299.

Tabela 56: Incumprimento das Ordens da Ogre, Aurora, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
<p>«Il se mit à pleurer, le couteau luy tomba des mains, & il alla dans la basse cour couper la gorge à un petit agneau, & luy fit une si bonne sausse, que sa Maîtresse l'assura q'elle n'avoit jamais rien mange de si bon. Il avoit emporté en même temps la petite Aurore, & l'avoit donnée à sa femme pour la cacher»⁴⁰⁵ (p.36)</p>	<p>«Elle pôz-se a chorar; a faca cahiu-lhe da mão: foi ao curral matar hum cordeiro, e fez-lhe hum molho tão bonito, que a sua ama disse-lhe que nunca tinha comido tão bom guisado. Elle tinha dado a pequena Aurora á sua mulher para a esconderem» (p.54)</p>	<p>«Elle pôz-se a chorar, porque era muito bom homem, e a faca caiu-lhe das mãos. Deixou a princesa Aurora, foi ao curral matar um cordeiro, e fez-lhe um molho tão saboroso, que sua ama disse-lhe que nunca tinha comido tão bom guisado. Elle tinha dado a pequena Aurora a sua mulher para a esconder» (p.8)</p>	<p>«Elle poz-se a chorar e a faca cahiu-lhe das mãos; foi ao curral cortou o pescoço a um cordeiro e fel-o com um molho tão saboroso que a rainha lhe disse que nunca tinha comido coisa tão bôa. Tinha levado ao mesmo tempo a menina Aurora e tinha-a entregue á mulher, para a esconder» (pp.27-28)</p>	<p>«Desatou ele a chorar: caiu-lhe a faca das mãos e correu ao pátio a degolar um anho que serviu com um molho tão bom que a patroa lhe jurou que nunca comera nada tão gostoso. Levava, ao mesmo tempo a Aurorinha consigo, e entregara-a a sua mulher, que a escondesse» (p.90)</p>	<p>«deixou cair das mãos a grande faca que levava e, não podendo por mais tempo conter as lágrimas, desatou a solução. Desceu então ao estábulo, degolou um cabritinho e cozinhou-o tão bem, com um molho tão saboroso e apuradinho, que a rainha felicitou-o assegurando que nunca nenhum petisco lhe soubera melhor. Tendo assim salvo a vida da princesa o bom homem levou-a a sua mulher para a esconder» (p.30)</p>	<p>«Ele começou a chorar: a faca caiu-lhe das mãos, e foi ao curral cortar o pescoço a um cordeiro, e fez-lhe um molho tão excelente que a sua senhora lhe assegurou que nunca tinha comido nada tão bom. Ele tinha levado ao mesmo tempo a pequena Aurora, e tinha-a dado à mulher para a esconder» (pp.84-85)</p>

⁴⁰⁵ A *Bela Adormecida* de Vieira falou-nos de três molhos diferentes para acompanhar os três cozinhados exigidos pela ogre: «Quero comer a princesa Aurora ao almoço, regada com molho de amoras (...) Quero comê-lo [Dia] ao jantar, com molho de framboesas (...) O pior foi quando a rainha-mãe quis comer a nora à ceia, com molho de beringelas» (Vieira, 2011:39-40).

Tabela 57: Incumprimento das Ordens da Ogre, Dia, Ação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«Huit jours après la méchante Reine dit à son Maistre-d’Hostel, je veux manger à mon souper le petit Jour: il ne replica pas, resolu de la tromper comme l’autre fois; il alla chercher (...) il le porta à sa femme qui le cache avec la petite Aurore, & donna à la place du petit Jour, un petit chevreau fort tendre» (pp.37-38)	«Outo dias depois a malvada Rainha mõi disse ao cozinheiro: Quero comer á cêa o pequeno Dia. Elle não replicou, resolvido a enganala como a primeira vez. Foi buscar Diasinho (...) Levou-o a sua mulher, que o escondeu com a pequena Aurora, em logar do menino deu á sua ama hum cabritinho mui tenro» (p.55)	«Oito dias depois a malvada rainha-mãe disse ao cozinheiro: - Quero comer á ceia o pequeno <i>Dia</i> . Elle não replicou, resolvido a enganar-a como da primeira vez (...) Levou-o a sua mulher, que o escondeu com a pequena Aurora, e em logar do menino deu a sua ama um cabritinho mui tenro» (p.8)	«Oito dias depois, a perversa rainha disse ao cosinheiro: - Quero comer ao meu almoço o menino Dia. Elle não replicou, resolvido a enganar-a como da primeira vez (...) Levou-o á mulher para o esconder juntamente com a menina Aurora, e apresentou, em logar do menino Dia, um cabrito muito tenro» (p.28)	«Daí a oito dias, disse a malvada rainha para o seu chefe cozinheiro: - Quero comer a ceia o Diazinho. Este não replicou, decidido como estava a enganá-la como da outra vez (...) Levou-o a mulher, que o escondeu juntamente com a Aurorinha e, em lugar do Diazinho, serviu um cabritinho muito tenro» (p.91)	«Oito dias depois, a maldita rainha disse ao chefe de cozinha: - Amanhã quero comer, a ceia, o príncipe Sol. Sem replicar, pois estava decidido a enganá-la como da primeira vez (...) Levou-o para junto da irmãzinha e cozinhou, em vez do neto da soberana, um tenro cordeirinho » (p.30)	«Oito dias mais tarde, a rainha má disse ao despenseiro: “Quero comer à minha ceia o pequeno Dia”. Ele não respondeu, decidido a enganá-la como da outra vez. Foi buscar o pequeno Dia (...) Levou-o a mulher, que o escondeu com a pequena Aurora, e deu, no lugar do pequeno Dia, um cabrito muito tenro» (p.85)

Tabela 58: Incumprimento das Ordens da Ogre, Princesa, Ação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«un soir cette méchante Reine dit au Maistre-d’Hostel, je veux manger la Reine à la même sausse que ses enfans. Ce fut alors que le pauvre Maistre-d’Hostel desespera de la pouvoir encore tromper (...) [princesse] sa peau estoit un peu dure (...) & le moyen de trouver dans Menagerie une beste aussi dure que cela» (pp.38-39)</p>	<p>«huma tarde esta má Rainha disse ao seu cozinheiro: -Quero comer a Rainha com o mesmo molho que seus filhos. Foi então que o cozinheiro desesperou de podela ainda enganar (...) [princesa] a sua carne era alguma cousa dura (...) não havia meio de achar hum animal cuja carne fosse tão dura como a d’ella!» (pp.55-56)</p>	<p>«uma tarde esta má rainha disse ao cozinheiro: - Quero comer a rainha, minha nora, com o mesmo molho que seus filhos. Foi então que o cozinheiro desesperou de podel-a ainda enganar (...) [princesa] a sua carne era alguma cousa dura (...) e não havia meio de achar um animal, cuja carne fosse tão dura como a d’ella!» (p.8)</p>	<p>«uma tarde aquela má rainha disse ao cosinheiro: - Quero comer a rainha no mesmo molho em que fizeste os filhos. Foi então que o pobre cosinheiro perdeu a esperança de a poder enganar (...) [princesa] pelle (...) dura; (...) e como arranjar um animal tão duro como ella!» (pp.28-29)</p>	<p>«certo dia, a malvada da rainha disse assim para o mestre cozinheiro: - Quero comer a rainha com o mesmo molho dos filhos. Então é que o pobre mestre cozinheiro desesperou de poder, uma vez mais, vir a enganá-la (...) [princesa] tinha uma pele um tanto dura (...) como iria ele descobrir no pátio um animal assim tão duro?» (p.91)</p>	<p>«um dia a malvada rainha disse ao seu cozinheiro: - Amanhã quero comer a minha nora com o mesmo molho que os filhos. Então é que o pobre homem desesperou. Poderia ainda enganá-la desta vez? (...) [princesa] a sua pele (...) deveria estar um tanto dura. Onde encontrar um animal capaz de a substituir?» (p.30)</p>	<p>«uma noite, aquela malvada rainha disse ao mordomo: “Quero comer a rainha com o mesmo molho que os filhos”. Foi então que o pobre mordomo desesperou de poder enganá-la outra vez (...) [princesa] a sua pele era um pouco dura (...) e como encontrar entre a criação um animal assim duro?» (p.85)</p>

Tabela 59: Incumprimento das Ordens da Ogre, Princesa, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«il prit la resolution pour sauver sa vie, de couper la gorge à la Reine, & monta dans sa chambre, dans l'intention d'en pas faire à deux fois (...) vous ne mourrez point, & vous ne laisserez pas d'aller revoir vos chers enfans (...) & je tromperay encore la Reine, en lut faisant manger une jeune biche en votre place» (pp.39-41)	«Tomou a resolução para salvar a sua vida, de cortar a cabeça á Rainha, e para este fim subiu ao seu quarto (...) não morrereis, e ireis com tudo reunir-vos a vossos filhos (...) e eu enganarei ainda a Rainha, dando-lhe huma côrça em vosso lugar» (pp.56-57)	«Tomou a resolução, para salvar a sua vida, de cortar a cabeça á rainha, e para este fim subiu ao seu quarto (...) não morrereis, e ireis comtudo reunir-vos a vossos filhos (...) e eu enganarei ainda a rainha, dando-lhe huma côrça em vosso lugar» (p.8)	«Para salvar a vida, tomou a resolução de cortar o pescoço á rainha, e subiu ao quarto, na intenção de o fazer logo ás primeiras (...) não morrereis e não deixareis de ir tornar a ver vossos filhos (...) e enganarei a rainha, fazendo-lhe comer qualquer animal em vosso lugar» (pp.29-30)	«Para salvar a vida, tomou a resolução de degolar a rainha, e subiu ao quarto dela com a intenção de deixar logo as coisas arrumadas (...) não haveis de morrer e ireis ver, sim, os vossos queridos filhos (...) e vou enganar outra vez a rainha, dando-lhe a comer uma corça em vosso lugar» (pp.91-92)	«Tomou então a resolução, para salvar a sua própria vida, de degolar a rainha. Subiu aos aposentos desta, firmemente decidido a não se deixar enternecer (...) vossa Majestade não morrerá, mas irá ver os seus filhos (...) e procurarei enganar a rainha dando-lhe a comer uma corça em vosso lugar» (pp.30-32)	«Ele tomou a resolução, para salvar a vida, de cortar o pescoço a rainha, e subiu ao quarto dela decidido a não hesitar (...) não morrereis, e não deixareis de voltar a ver os vossos queridos filhos (...) eu enganarei a rainha, fazendo-a comer uma jovem corça em vosso lugar» (pp.85-86)

No conto de Perrault, após o príncipe partir para a guerra e a ogre, agora regente do reino, mandar a sua nora e netos para a casa de campo, surge a oportunidade da vilã saciar os seus desejos sanguinários, próprios da sua condição. Assim, a ogre ordena ao seu cozinheiro que lhe prepare, com molho Robert, em primeiro lugar, Aurora (cf. tabelas 55 e 56), depois Dia (cf. tabela 57), e, por último, a princesa (cf. tabelas 58 e 59). Contudo, o cozinheiro não consegue cumprir nenhuma destas ordens, e, em vez disso, salva a vida dos três e esconde-os na sua casa, servindo à ogre animais que possam enganar os seus sentidos. Este triplo incumprimento das ordens da ogre ocupa a grande parte do segundo momento do conto.

Nas traduções analisadas verificamos que apesar de, por vezes, adequarem o texto a crianças, quando omitem referências eróticas, não deixam de reproduzir a violência do canibalismo entre familiares.

Em primeiro lugar, analisemos as soluções de cada tradução para « [s]ausse-robot » (Perrault, 1697:35), apresentadas na tabela 55. Apenas duas traduções (1997 e 2010) preservam o estrangeiro presente no texto original. A escolha do texto de 1997, «molho Robert» (Perrault, 1997:90), rege-se por uma tradução « foreignizing or exoticizing » (Nord, 1997: 49), que cria a impressão de « exotic strangeness » (idem:49-50), ou de distância cultural para o público de chegada.⁴⁰⁶ Por sua vez, o tradutor da versão portuguesa de 2010 opta por uma solução interessante, adicionando uma nota de tradutor com o seguinte: «[m]olho usado para carne de porco assada. Robert, célebre cozinheiro do tempo de Luís XIV» (Perrault, 2010:84). Deste modo, o texto de 2010 procede, de acordo com Nord, a uma tradução filológica, uma vez que transcreve o texto de partida de forma literal, mas adiciona explicações sobre a cultura de partida, em nota de rodapé.⁴⁰⁷ Estas soluções dos textos de 1997 e de 2010 também se relacionam com a opinião de Göte Klingberg, que estudou a adaptação do contexto cultural e favoreceu a preservação, no texto de chegada, de itens específicos (da gastronomia, por exemplo) da cultura do texto de partida.⁴⁰⁸

A maioria das versões portuguesas, em análise, resiste à presença do estrangeiro, escolhendo uma tradução que elimina a referência ao molho usado pelo cozinheiro de Perrault: «môlho» (Perrault, 1836:54), «molho bem apurado» (Perrault, 1875:8), «molho especial» (Perrault, 1898:27) e «bom molho» (Perrault, 2007:29).

⁴⁰⁶ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.49-50.

⁴⁰⁷ Cf. *idem*, p.49.

⁴⁰⁸ Cf. Göte Klingberg, 1986, *apud* Gillian Lathey, *op.cit.*, 2010, p.7.

Quanto às opções tradutivas para « bonne sauce (...) mange de si bon » (Perrault, 1697:36), na tabela 56, notamos que dois dos textos que na opção anterior também se afastaram do texto de partida, voltam a fazê-lo. No entanto, neste caso recorrem a uma tradução fluente, ou “domesticada”, de acordo com Lawrence Venuti, sendo a sua escolha tradutiva imediatamente reconhecível ao leitor de chegada⁴⁰⁹: «molho tão bonito (...) tão bom guisado» (Perrault, 1836:54) e «molho tão saboroso (...) tão bom guisado» (Perrault, 1875:8). Relativamente a este passo, a tradução de 2007 realça-se pelo uso da racionalização, reordenando a frase⁴¹⁰ e também por usar o diminutivo, aproximando-se da criança leitora: «molho tão saboroso e apuradinho» (Perrault, 2007:30). As demais versões portuguesas (1898, 1997 e 2010) seguem o original, como mostra o exemplo: «molho tão excelente (...) nada tão bom» (Perrault, 2010:84-85).

Em relação à tradução de: « [i]l se mit à pleurer » (Perrault, 1697:36), destacamos a liberdade da opção do texto de 2007: «não podendo por mais tempo conter as lágrimas, desatou a solução» (Perrault, 2007:30). Mais adiante, a sua solução volta a sobressair, em comparação com os outros textos, pois a partir de « [i]l avoit emporté en même temps la petite Aurore » (Perrault, 1697:36) traduz: «[t]endo assim salvo a vida da princesa o bom homem levou-a» (Perrault, 2007:30), recorrendo a uma evidente clarificação, ao deixar claro que o cozinheiro salva a vida de Aurora.⁴¹¹ Por outro lado, as restantes traduções seguem o texto original: «[d]esatou ele a chorar (...) [l]evara, ao mesmo tempo a Aurorinha consigo» (Perrault, 1997:90).

Observamos, na tabela 58, que, uma vez mais (cf. tabela 49), o texto de 2007 se salienta devido à sua pontuação: «Poderia ainda enganá-la desta vez? (...) Onde encontrar um animal capaz de a substituir?» (Perrault, 2007:30). Assim, esta tradução procede a uma destruição dos ritmos, porque a pontuação afeta o ritmo do texto.⁴¹² Note-se que o texto de 1697 não grafa nenhuma destas frases como pergunta, enquanto o texto de 1967 (edição de Gilbert Rouger) marca a segunda como questão⁴¹³, o que aponta para uma relação entre o texto de 1697 com as três primeiras traduções e o de 1967 com as três últimas em análise.

A escolha tradutiva do texto de 2007, «Onde encontrar um animal capaz de a substituir?» (*ibidem*), resulta na não repetição de « dure » (Perrault, 1697:38-39), com

⁴⁰⁹ Cf. Lawrence Venuti, *op.cit.*, pp.1-5.

⁴¹⁰ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

⁴¹¹ Cf. *idem*, pp.54-55.

⁴¹² Cf. *idem*, p.61.

⁴¹³ Em *La Belle au Bois Dormant*, da obra editada por Gilbert Rouger, encontramos: « et le moyen de trouver dans la Ménagerie une bête aussi dure que cela? » (Perrault, 1967:105), em vez de « & le moyen de trouver dans Menagerie une beste aussi dure que cela » (Perrault, 1697:39).

recurso à racionalização, referida por Berman⁴¹⁴, atenuando o humor da dureza da pele da princesa.

Através do pensamento prático do cozinheiro, que puxa o leitor para a realidade, Perrault volta a demonstrar o seu humor, pois a idade da princesa, no seu total cento e vinte anos, levam-no a procurar um animal com uma pele tão rija quanto a da princesa. Este humor é reproduzido em todas as traduções analisadas, nomeadamente na versão de 1997: «Então é que o pobre mestre cozinheiro desesperou de poder, uma vez mais, vir a enganá-la (...) como iria ele descobrir no pátio um animal assim tão duro?» (Perrault, 1997:91).

Quanto à tradução de « dans l'intention d'en pas faire à deux fois » (Perrault, 1697:39) destacamos a escolha do texto de 2007 (cf. tabela 59): «[s]ubiu aos aposentos desta, firmemente decidido a não se deixar enternecer» (Perrault, 2007:30). Esta reforça o estado de espírito do cozinheiro, quando vai decidido a matar a princesa. Os outros textos seguem mais de perto o original, como por exemplo: «subiu ao quarto, na intenção de o fazer logo às primeiras» (Perrault, 1898:29).

Vejam os que acontece, nas traduções, quanto aos animais preparados pelo cozinheiro em substituição dos três alvos da ogre, Aurora, Dia e a princesa, respetivamente: « petit agneau (...) petit chevreau (...) jeune biche » (Perrault, 1697:36-41). As três primeiras traduções (1836, 1875, 1898), juntamente com a de 2010, escolhem «cordeiro» (Perrault, 2010:84) para o animal que substitui Aurora. Por sua vez, a tradução de 1997 prefere «anho» (Perrault, 1997:90) e a de 2007 escolhe «cabritinho» (Perrault, 2007:30), como observamos na tabela 56. Em relação ao bicho que passa pelo Dia, a maioria das traduções escolhe «cabritinho» (Perrault, 1875:8) ou «cabrito» (Perrault, 2010:85), mas o texto de 2007 prefere «cordeirinho» (Perrault, 2007:30), como averiguamos, na tabela 57. Por fim, relativamente ao animal que o cozinheiro prepara em vez da princesa, a única solução que se diferencia é a do texto de 1898: «qualquer animal» (Perrault, 1898:30), as restantes optam por «corça» (Perrault, 1997:92). O texto de 2010 destaca-se pelo seu respeito ao original com «jovem corça» (Perrault, 2010:86).

Realçamos os textos de 1997 e de 2010 por conservarem o estrangeiro nas suas escolhas, o de 1836 e de 1875 por preferirem uma tradução mais familiar para o leitor de chegada e o texto de 2007 por se afastar do original. Vejam a morte da ogre:

⁴¹⁴ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

Tabela 60: Morte da Ogre, Ação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
<p>«L'Ogresse reconnut la voix de la Reine & de ses enfans (...) commande (...) qu'on apportast au milieu de la cour une grande cuve, qu'elle fit remplir de crapaux, de viperes, de coulevres & de serpens, pour y faire jeter la Reine, & ses enfans, le Maistre-d'Hostel, sa femme & sa servante (...) lorsque le Roi (...) entra dans la cour à cheval (...) & demanda tout estonné ce que vouloit dire cet horrible spectacle» (pp.42-44)</p>	<p>«A lobishomem conheceu a voz da Rainha e de seus filhos (...) mandou (...) que se trouxesse ao meio do patio huma grande tina, que mandou encher de sapos, de viboras, de cobras e de serpentes, para n'ella fazer lançar a Rainha, seus filhos, o cozinheiro, sua mulher, e a sua criada (...) quando o Rei (...) entrou no patio a cavallo; elle perguntou todo admirado o que queria dizer este horrível espectaculo» (pp.59-60)</p>	<p>«A lobishomem conheceu a voz da rainha e de seus filhos (...) mandou (...) que pozessem no meio do pateo uma grande tina, que mandou encher de sapos, de viboras, cobras e de serpentes, para n'elle fazer lançar a rainha, seus filhos, o cozinheiro, sua mulher e a criada (...)quando o rei (...) entrou no pateo a cavallo (...) perguntou o que queria dizer aquelle horrível espectaculo» (pp.8-9)</p>	<p>«A Ogre reconheceu a voz da rainha e de seus filhos (...) mandou (...) que trouxessem uma grande tina para o pateo e fêl-a encher de lagartos, de viboras, de cobras e de serpentes para mandar alli lançar a rainha, e os filhos, o cosinheiro, a mulher e a creada (...) quando o rei (...) entrou a cavallo no pateo: perguntou, espantado, o que queria dizer aquelle horrível espectaculo» (pp.31-32)</p>	<p>«Reconheceu a ogre a voz da rainha e dos filhos (...) ordenou (...) que (...) lhe pusessem no meio do pátio uma grande tina, a qual mandou encher de sapos, víboras, cobras e serpentes, para lá deitar dentro a rainha e seus filhos, o mestre cozinheiro, sua mulher e sua criada (...) quando nisto o rei (...) entrou no pátio a cavalo (...) espantadíssimo, quis logo saber o que vinha a ser aquele horrível espectaculo» (p.92)</p>	<p>«[ogre] Ao reconhecer a voz da rainha e dos filhos (...) ordenou (...) que (...) colocassem uma enorme cuba cheia de sapos, víboras, cobras e serpentes para aí mandar lançar a rainha, os filhos, o chefe da cozinha, a mulher e a criada (...) quando o rei (...) entrou no pátio a cavalo (...) e pergunta-va espantado o que significava aquele horrível espectaculo» (p.32)</p>	<p>«A ogresa reconheceu a voz da rainha e dos filhos (...) mandou (...) que colocassem no meio do pátio uma grande cuba, que mandou encher de sapos, de víboras, de cobras e serpentes, para aí lançar a rainha e os filhos, o mordomo, a mulher deste e a criada (...) quando o rei (...) entrou no pátio, a cavalo (...) e perguntou, muito surpreendido, o que significava aquele horrível espectaculo» (p.86)</p>

Tabela 61: Morte da Ogre, Ação, Continuação (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«personne n’osoit l’en instruire, quand l’Ogresse enragée de voir ce qu’elle voyoit, se jetta elle-mesme la teste la première dans la cuve, & fut dévorée en un instant par les vilaines bestes qu’elle y avoit fait mettre. Le Roi ne laissa pas d’en estre fasché, elle estoit sa mere, mais il s’en consola bientost avec sa belle femme e ses enfans » ⁴¹⁵ (pp.44-45)	«Ninguém se atrevia a responder-lhe quando a Rainha Regente (...) lançou-se ella mesma na tina, e foi devorada n’hum instante pelos bichos que lá tinha mandado deitar. O Rei teve alguma pena porque era sua mãe; mas depressa se consolou com a sua mulher e filhos » (p.60)	«Ninguém se atrevia a responder-lhe, quando a rainha regente (...) se atirou dentro da tina, e foi devorada n’um instante pelos bichos que la tinha mandado deitar. O rei teve alguma pena, porque era sua mãe; mas depressa se consolou com ver sãos e salvos sua mulher e seus filhos » (p.9)	«Ninguém ousava declarar a verdade, quando a Ogre (...) se lançou na tina e foi logo devorada pelos bichos que alli tinha mandado deitar. O rei não deixou de horrorisar-se, porque sempre era sua mãe, mas consolou-se logo por se ver junto de sua formosa mulher e de seus filhos » (p.32)	«Ninguém se atrevia a elucidá-lo, quando nisto a ogre (...) se atirou ela própria de cabeça para dentro da tina, onde, num ápice, foi devorada pela bicharada ruim que lá mandara pôr. Não deixou o rei de se sentir aborrecido: sempre era sua mãe; mas não tardou a consolar-se em companhia de sua formosa mulher e de seus filhos » (p.92)	«Ninguém ousava responder-lhe; então o ogre (...) deitou-se, de cabeça, para dentro da cuba, sendo devorado imediatamente pelos repeleentes animais que elo próprio mandara ali por. Não deixou o rei de sentir a morte da mãe; porém, não tardou em consolar-se, feliz por encontrar-se de novo com a mulher e os filhos » (p.32)	«Ninguém ousava informá-lo, quando a ogresa, (...) se atirou ela mesma de cabeça para dentro da cuba, e foi devorada num instante pelos bichos maus que lá tinha mandado pôr. O rei não deixou de ficar desgostoso com isso: ela era sua mãe; mas logo se consolou com a sua bela mulher e os filhos » (p.86)

⁴¹⁵ O momento da morte da ogre em *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras* diferiu, principalmente, no modo como a própria falece: «ouve-se um barulho de cascos de cavalos e, pelo meio de uma nuvem de poeira, eis o rei que chega. Ao ver-se descoberta, a rainha-mãe dá um grito, que faz tremer as paredes do castelo e de todas as casas do reino, e rebenta no ar como um grande balão – indo parar os seus restos para à cova das serpentes. O rei abraçou a mulher e os filhos, prometendo que nunca mais se afastaria deles» (Vieira, 2011:41).

Em Perrault, a traição do cozinheiro é descoberta sem demora, quando a ogre ouve a Dia a chorar, pelo castigo que a sua mãe lhe queria infringir e Aurora a pedir perdão pelo seu irmão. Ao reconhecer as vozes dos netos e da nora, a ogre percebe que foi enganada e decide acabar com a vida de todos, resolvendo lançar a princesa, os filhos, o cozinheiro, a mulher dele e a criada para dentro de uma cuba cheia de horríveis bichos. Quando estava tudo a postos para isto acontecer, o príncipe chega, repentinamente, na altura certa, e impede a morte de todos, exceto a da sua mãe, porque esta, raivosa por tudo o que se passa, atira-se para dentro da cuba, acabando por ser devorada pelos bichos.

Quanto à tradução dos bichos que estão dentro da cuba, « de crapaux, de viperes, de coulevres & de serpens » (Perrault, 1697:43), apenas o texto de 1898 varia nas suas escolhas: «de lagartos, de viboras, de cobras e de serpentes» (Perrault, 1898:31), como verificamos na tabela 60.

Seguidamente, o texto de 2010 distingue-se pela sua escolha tradutiva optando por « vilaines bestes » (Perrault, 1697:44), visto que opta por uma expressão, normalmente, utilizada pelo público infantil: «bichos maus» (Perrault, 2010:86). Por sua vez, as restantes traduções preferem outra solução (cf. tabela 61), tal como: «repelentes animais» (Perrault, 2007:32). ou apenas «bichos» (Perrault, 1898:32).

Na versão original, o príncipe, agora rei, parece quase indiferente ao ver a sua mãe morrer, pelo menos não parece sentir o momento de emoção devastadora própria de um filho, depressa se consolando junto da sua família: « [l]e Roi ne laissa pas d'en estre fasché, elle estoit sa mere, elle estoit sa mere, mais il s'en consola bientost avec sa belle femme e ses enfans » (Perrault, 1697:45).

Finalmente, o remate do conto ganha tonalidades diferentes nas traduções. A indiferença aparece enfatizada em algumas traduções (1836, 1875, 1997), como pode demonstrar o exemplo: «[o] rei teve alguma pena, porque era sua mãe» (Perrault, 1875:9). Por outro lado, outros textos (1898, 2007, 2010) imprimem mais emoção à reação do príncipe, como o exemplo: «[n]ão deixou o rei de sentir a morte da mãe» (Perrault, 2007:32). O retorno à harmonia, isto é, o fim feliz do conto, é realçado pelo remate do texto de 2007: «porém, não tardou em consolar-se, feliz por encontrar-se de novo com a mulher e os filhos» (Perrault, 2007:32). Neste, insere-se um elemento ausente no original, «feliz» (*ibidem*). O texto de 1898 também se afasta do original, incluindo aspetos que não figuram no texto francês: «mas depressa se consolou com ver sãos e salvos sua mulher e seus filhos» (Perrault, 1875:9). Os restantes textos seguem o texto de partida, como por exemplo: «mas logo se consolou com a sua bela mulher e os filhos» (Perrault, 2010:86).

Desta forma, podemos inferir que a tradução de 2010 utiliza uma forma infantil de se referir a um aspeto do texto original e que o desfecho do conto ora tende a enfatizar a indiferença sentida pelo príncipe relativamente à morte da mãe, ora a tentar expressar uma emoção forte.

Tendo em conta a análise anterior, onde colocamos, em confronto, as escolhas tradutivas referentes aos aspetos da ação, concluímos que as traduções respeitam o original. Todas as versões reproduzem o mesmo de formas diferentes, observando-se o seguinte: resistência ao estrangeiro (1836, 1875, 1898, 2007); conservação do mesmo (1898, 1997, 2010); interpretação do original num sentido diferente (1898, 2007); supressão de traços do original (1836, 1875, 1898, 2007, 1997); destruição dos ritmos (1997, 2007); intervenção dos tradutores (2007), bem como algumas flutuações (1836, 1875, 1997, 2007, 2010). Além disso, também identificamos a transmissão do humor do original (1997); mitigação de referências eróticas (2007); empobrecimento qualitativo (1898); simplificação da perceção do texto (1836, 1875, 1997, 2007); adequação educativa do texto a crianças (2007); tradução embelezada (1898); aproximação ao leitor infantil (1997, 2007, 2010); reordenação das estruturas sintáticas (2007, 1898); repetições evitadas (1898, 2007, 2010) e a transição do concreto do texto de partida ao abstrato (1836, 1875, 1997, 2007). Apesar disto, verificamos que a tradução de 2010 volta a destacar-se pela sua fidelidade ao original.

Observemos, finalmente, a última categoria narrativa que nos propomos a analisar, o tempo.

4.2.4. Tempo

No que concerne a referências temporais, a partir da nossa análise comparativa, constatamos que as seis traduções de *La Belle au Bois Dormant* raramente deixam de seguir o original.

A este respeito, no primeiro momento da história, as versões portuguesas optam por ser “fiéis” ao tempo⁴¹⁶ do original quanto: às três elipses⁴¹⁷ identificadas, isto é, os cinquenta anos que a velha fada não sai de uma torre, o sono de cem anos da princesa e, também, os mais de cinquenta anos que passaram nos quais o camponês ouviu dizer ao seu pai a história

⁴¹⁶ Como Carlos Reis apontou, o tempo «é um elemento estruturante da narrativa (...) no plano narrativo, a relevância funcional do tempo torna-se evidente, quando verificamos que ele se distribui, num complexo processo de interações, pelos níveis da história, do discurso e da narração» (Reis, 2018:506).

⁴¹⁷ Interpretamos este conceito segundo Reis: «supressão de um lapso temporal no relato e, por consequência, dos acontecimentos que nele tiveram lugar» (Reis, 2018:102). De acordo com Genette, encontramos três elipses explícitas, manifestadas por meio de expressões temporais de tipo adverbial. Cf. Genette, 1972, pp.139-141, *apud* Carlos Reis, *op.cit.*, 2018, p.102.

da princesa adormecida; a idade da mesma quando se concretiza a maldição e quando desperta dela (quinze ou dezasseis); o tempo de crescimento do bosque que envolve a casa de recreio (um quarto de hora) e a duração do diálogo dos príncipes antes da ceia no salão de espelhos (quatro horas).

Relativamente ao segundo momento da narrativa, as traduções seguem o texto fonte em relação às seguintes indicações temporais: a ausência noturna do príncipe (dormia duas ou três noites fora); a morte do rei e o posterior anúncio do casamento do príncipe (dois anos após a união dos príncipes); o período que o príncipe devia passar na guerra (todo o verão) e, por fim, a ida da ogre para a casa do campo (alguns dias depois da partida da nora e netos).

Vejamos as referências temporais que sofreram variações na sua tradução:

Tabela 62: Viagem da Jovem Fada, Tempo (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«La Fée partit aussi-tost, & on la vit au bout d'une heure arriver» (p.14)	«A fada partiu logo , e chegou — ao palacio» (p.41)	«A Fada partiu logo e chegou — ao palacio» (p.6)	«A Fada partiu logo e viram-n'a chegar ao cabo d' uma hora » (p.14)	«A fada pôs-se logo a caminho e ao cabo de uma hora viram-na chegar» (p.85)	«Pôs-se a fada a caminho sem perda de um minuto e ao fim de uma hora chegava ao palácio» (p.23)	«A fada partiu imediatamente , e viram-na, ao fim de uma hora , chegar» (p.80)

Tabela 63: Sono da Princesa, Tempo (Primeira Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«devoit dormir cent ans» (p.21)	«devia alli dormir cem annos » (p.45)	«devia alli dormir cem annos » (p.7)	«devia dormir alli cem annos » (pp.17)	«ia ficar ali a dormir cem anos » (p.86)	«condenada a dormir um século » (p.25)	«tinha de dormir ali cem anos » (p.81)

Tabela 64: Vida a Dois em Segredo, Tempo (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«vêcut avec la Princesse plus de deux ans entiers , & en eut deux enfans» (p.31)	«vivêu com a Princeza mais de dois annos , e teve dous filhos» (p.51)	«viveu assim ocultamente com a princeza mais de dois annos , e teve dois filhos» (p.8)	«vivia ha dois annos e de quem tinha dois filhos» (p.25)	«viveu com a princesa mais de dois annos completos , e dela teve dois filhos» (p.89)	«decorreram dois annos e a princesa teve dois filhos» (p.29)	«viveu com a princesa mais de dois annos completos , e teve dois filhos» (p.83)

Tabela 65: Idade da Princesa, Tempo (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
	1697	1836	1875	1898	1997	2007
«avoit vingt ans passez, sans compter les cent ans qu'elle avoit dormi» ⁴¹⁸ (p.38)	« tinha 20 annos , sem contar os 100 que tinha dormido» (p.56)	« tinha vinte annos , sem contar os cem que tinha dormido» (p. 8)	« já passava dos vinte annos , não contando com os cem que tinha dormido» (p.29)	« tinha já mais de vinte annos , sem contar os cem que passara a dormir» (p.91)	« tinha vinte annos , além dos cem que dormira» (p.30)	« tinha mais de vinte annos , sem contar os cem anos que dormira» (p.85)

⁴¹⁸ No texto de Alice Vieira encontramos uma modificação quanto à idade da princesa na segunda parte do conto: «A princesa já tinha mais de trinta anos, sem contar com os cem em que estivera adormecida, e por isso a sua carne não devia ser muito tenra...» (Vieira, 2011:40). Esta alteração pode estar ligada à tentativa de adequar o texto ao público infantil, visto que a princesa, em Perrault, com vinte anos, já tinha duas crianças e estava casada com o príncipe. No entanto, a autora não alterou a idade com que a princesa se pica, «Durante quinze anos a vida correu sem incidentes» (Vieira, 2011:34).

Tabela 66: Intervalo entre os Apetites da Ogre e Tentativa de Vingança, Tempo (Segunda Parte do Conto).

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
«[ogresse] dit un soir à son Maistre-d’Hôtel, je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore (...) Huit jours après la méchante Reine dit à son Maistre-d’Hostel, je veux manger à mon souper le petit Jour (...) un soir cette méchante Reine dit au Maistre-d’Hostel, je veux manger la Reine» (pp.35-38)	«[ogre] huma noite disse ao seu cozinheiro. - A’manhã ao jantar quero comer a pequena Aurora (...) Outo dias depois a malvada Rainha mãi disse ao cozinheiro: Quero comer á cêa o pequeno Dia (...) huma tarde esta má Rainha disse ao seu cozinheiro: -Quero comer a Rainha» (pp.53-55)	«[ogre] uma noite disse ao seu cozinheiro: - Amanhã ao jantar quero comer a pequena <i>Aurora</i> (...) Oito dias depois a malvada rainha-mãe disse ao cozinheiro: -Quero comer á ceia o pequeno <i>Dia</i> (...) uma tarde esta má rainha disse ao cozinheiro: -Quero comer a rainha» (p.8)	«[ogre] uma tarde disse ao cosinheiro: - _____ Quero comer ao meu jantar a menina Aurora (...) Oito dias depois , a perversa rainha disse ao cosinheiro: -Quero comer ao meu almoço o menino Dia (...) uma tarde aquela má rainha disse ao cosinheiro: -Quero comer a rainha» (pp.26-28)	«[ogre] uma noite disse assim para o seu chefe de mesa: - Amanhã para o jantar quero comer a pequena Aurora (...) Daí a oito dias , disse a malvada rainha para o seu chefe cozinheiro: - Quero comer à ceia o Diazinho (...) certo dia , a malvada da rainha disse assim para o mestre cozinheiro: - Quero comer a rainha» (pp.90-91)	«[ogre] uma tarde , disse ao cozinheiro-chefe: - Amanhã ao jantar , quero comer a princesa Aurora (...) Oito dias depois , a maldita rainha disse ao chefe de cozinha: - Amanhã quero comer, à ceia , o príncipe Sol (...) um dia a malvada rainha disse ao seu cozinheiro: - Amanhã quero comer a minha nora» (pp.29-30)	«[ogre] disse uma noite ao mordomo: “Quero comer amanhã ao meu jantar a pequena Aurora” (...) Oito dias mais tarde , a rainha má disse ao despenseiro: “Quero comer à minha ceia o pequeno Dia” (...) uma noite , aquela malvada rainha disse ao mordomo: “Quero comer a rainha» (pp.84-85)
« le lendemain au matin (...) qu’on apportast (...) une grande cuve» (p.43)	« mandou no dia seguinte pela manhã (...) que se trouxesse (...) huma grande tina » (p.59)	« mandou no dia seguinte pela manhã (...) que pozessem (...) uma grande tina (...) (p.8)	« mandou no dia seguinte (...) que trouxessem uma grande tina » (p.31)	«ordenou que, logo no dia seguinte de manhãzinha, lhe pusessem (...) uma grande tina » (p.92)	«ordenou (...) que na manhã seguinte colocassem uma enorme cuba » (p.32)	«mandou, logo no dia seguinte de manhã (...) que colocassem (...) uma grande cuba » (p.86)

A partir das tabelas anteriores e das observações feitas, concluímos que, nas traduções analisadas, a grande maioria de indicações temporais que conhecem variações ocorrem na segunda parte do conto.

Em Perrault, sabemos que a jovem fada demora uma hora a fazer a viagem entre o reino de Mataquim e a casa de recreio, onde se encontra a princesa após adormecer. Assim sendo, na tabela 62, observamos que as versões portuguesas de 1836 e de 1875 não reproduziram a referência « au bout d'une heure arriver » (Perrault, 1697: 14). Por sua vez, as restantes traduções respeitam esta indicação do texto francês, o que exemplificamos com o texto de 1997: «ao cabo de uma hora viram-na chegar» (Perrault, 1997: 85). A tradução de 2007 opta por, a partir de « aussi-tost » (Perrault, 1697: 14), reforçar que a jovem fada é rápida a sair do reino de Mataquim: «sem perda de um minuto» (Perrault, 2007: 23).

No texto francês, por diversas vezes, é indicado que a princesa dorme durante cem anos. Quando o príncipe se depara com as torres do castelo onde ela está, entra em cena o camponês que lhe conta a história da princesa adormecida. É neste momento que a indicação dos cem anos difere apenas num dos textos, o de 2007: «um século» (Perrault, 2007: 25).

No original, os príncipes vivem juntos, em segredo, durante dois anos. A tabela 64 mostra-nos que as versões de 1836 e 1875 traduzem « plus de deux ans entiers » (Perrault, 1697: 31) por «mais de dois annos» (Perrault, 1875: 8). Note-se que a tradução de 1875 é a única que acrescenta «ocultamente» (Perrault, 1875: 8), de forma a explicar que os príncipes viviam juntos sem que outros soubessem, ocorrendo assim uma clarificação, de acordo com Berman.⁴¹⁹ Por seu turno, os textos portugueses de 1898 e de 2007 preferem apenas referir «dois annos» (Perrault, 2007: 29). Pelo contrário, as traduções de 1997 e de 2010 optam por traduzir esta indicação temporal de forma literal: «mais de dois annos completos» (Perrault, 1997: 89), conforme as premissas de Nord.⁴²⁰

No que concerne à tradução da idade da princesa, quando a ogre ordena que o cozinheiro trate de preparar um prato com a mesma, registamos, na tabela 65, algumas opções tradutivas diferentes. Os primeiros textos portugueses (1836 e 1875) juntamente com o de 2007 escolhem traduzir « avoit vingt ans passez » (Perrault, 1697: 38) por «tinha vinte annos» (Perrault, 1875: 8), enquanto os restantes textos (1898, 1997 e 2010) preferem referir algo que indique que ela tinha mais de vinte annos, como por exemplo: «já passava dos vinte annos» (Perrault, 1898: 29).

⁴¹⁹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.54-55.

⁴²⁰ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

Encontramos bastantes variações relativamente às escolhas de tradução dos intervalos entre os apetites da ogre e a tentativa de vingança da mesma, quando esta manda que coloquem uma cuba, cheia de bichos, no meio do pátio para lá deitar quem a enganou (cf. tabela 66). No texto francês, a ogre pede em noites diferentes para comer os seus netos e nora, sendo oito dias a diferença entre a Aurora e Dia. Quando descobre que anda a ser enganada pede, logo no dia seguinte de manhã, que tragam uma cuba.

Em primeiro lugar, as traduções de 1836, 1875, 1997, 2007 traduzem, nos seus textos, « un soir (...) un soir » (Perrault, 1697: 35-38) de maneiras diferentes, observando-se flutuações, conforme os exemplos: «uma noite (...) uma tarde» (Perrault, 1875: 8) e «uma noite (...) certo dia» (Perrault, 1997: 90-91). As traduções de 1898 e de 2010 mantêm a coerência, como mostra o exemplo: «uma noite (...) uma noite» (Perrault, 2010: 84-85).

Salienta-se a versão de 2007 que mantém a coerência nas suas escolhas tradutivas, acrescentando elementos não presentes no original: «[a]manhã ao jantar, quero comer (...) [a]manhã quero comer, à ceia (...) [a]manhã quero comer» (Perrault, 2007: 29-30), a partir de « je veux manger demain à mon dîner (...) je veux manger à mon souper (...) je veux manger » (Perrault, 1697: 35-38). Assim, o texto de 2007 recorre à racionalização, segundo Berman, pois reorganiza as frases e sequências destas de uma forma ordenada.⁴²¹ Por sua vez, o texto de 1898 é o único que omite « demain » (Perrault, 1697: 35): «[q]uero comer ao meu jantar» (Perrault, 1898: 27), já que os outros textos reproduzem esta referência do texto francês. Ainda a versão de 1898 é, novamente, o único caso em que « à mon souper » (Perrault, 1697: 37) é traduzido por «ao meu almoço» (Perrault, 1898: 28). Os restantes textos optam por: «à ceia» (Perrault, 1997: 91). Apesar disso, o texto de 1898 juntamente com o de 2010 são os únicos que reproduzem o determinante possessivo: «ao meu almoço» (Perrault, 1898: 28) e «à minha ceia» (Perrault, 2010: 85).

Quanto às escolhas tradutivas das indicações temporais que variam, em relação ao conto francês, concluímos que embora o texto de 1997 siga fielmente, em alguns momentos, o original, a tradução de 2010 destaca-se por ser a que mais o segue. Por outro lado, as primeiras traduções (1836, 1875, 1898) optam por omitir indicações temporais; a de 2007 reforça ideias e reorganiza as estruturas sintáticas; o texto de 1875 recorre a uma tradução explicativa e nos textos de 1836, 1875, 1997, 2007 observam-se flutuações nas suas escolhas de tradução.

Vejamos agora como as traduções analisadas reproduzem a moralidade de Perrault:

⁴²¹ Cf. Antoine Berman, *op.cit.*, 1999, pp.53-54.

4.2.5. Moralidade

Tabela 67: Moralidade.

Charles Perrault	Traduções					
1697	1836	1875	1898	1997	2007	2010
<p>MORALITÉ <i>«Attendre quelque temps pour avoir un Epoux, Riche, bien-fait, galant & doux, La chose est assez naturelle, Mais l'attendre cent ans, & toujours en dormant, On ne trouve plus de femelle, Qui dormist si tranquillement.</i></p> <p><i>La Fable semble encore vouloir nous faire entendre, Que souvent de l'Hymen les agreables noeuds, Pour estre differez, n'en sont pas moins heureux, Et qu'on ne perd rien pour attendre; Mais le sexe avec tant d'ardeur, Aspire à la foy conjugale, Que je n'ay pas la force ny le coeur, De luy prescher cette morale»⁴²²</i> (pp.45-46)</p>				<p>MORALIDADE <i>«Estar uns anos bons à espera de marido Rico, formoso, bem nascido, É coisa muito natural; Mas cem anos dormir em sono permanente É factó mais do que irreal: Nenhuma dama o faz presentemente.</i></p> <p><i>A fábula parece ainda querer mostrar Que os aprazíveis nós do hímen, na verdade, Não deixam de trazer certa felicidade, Mesmo quando é preciso esperar. Mas tanta coisa o sexo faz, Com vista ao dia conjugal, Que eu não seria aqui capaz De lhe pregar qualquer moral»</i> (p.93)</p>		<p>MORALIDADE <i>«Esperar algum tempo para chegar a ter um esposo Rico, galante doce e formoso, É coisa muito natural; Mas esperá-lo cem anos, e sempre dormente, Não se acha já mulher normal Que possa dormir tão tranquilamente.</i></p> <p><i>A fábula parece ainda querer-nos fazer pensar Que muitas vezes do hímen os nós queridos, Não são menos felizes por serem diferidos, E que não se perde nada em esperar. Mas o sexo com tanto ardor Aspira à fé conjugal, Que eu não tenho força nem valor Para lhe pregar essa moral»</i> (p.87)</p>

⁴²² Alice Vieira, no seu conto, inseriu uma moralidade muito diferente da de Perrault, relacionada com uma promessa do príncipe sobre ele nunca mais se afastar da sua mulher e filhos: «(Coisa que nem poderia prometer porque – como se sabe – as guerras começam quando menos se espera...Mas, em alturas de grandes emoções, até se promete o céu.)» (Vieira, 2011:41).

Como vemos na tabela 67, a moralidade de Perrault, sublinha aspetos aos quais o autor já nos habituou: as referências de conotação erótica ou sexual, bem como o seu humor e tom irónico. Assim, a moralidade, que elogia, ironicamente, a capacidade de espera da princesa pela sua realização sexual, denuncia um tema tabu, e conseqüentemente nem sempre é reproduzida nas traduções em análise. A tradução, ou a não tradução, da moralidade, anexa ao texto original, reitera algumas das escolhas de tradução já antes constatadas, uma vez que alguns dos textos em causa, ao longo do conto, recorrem à atenuação ou omissão de aspetos de carácter erótico (1997, 2007) ou então eliminam elementos presentes no original (1836, 1875, 1898).

A não tradução da moralidade (1836, 1875, 1898, 2007), fecho moralístico essencial ao texto de partida, aponta para uma preocupação educativa para com o leitor de chegada mais provável, a criança. Esta escolha demonstra que os tradutores em questão consideram que a moralidade não é apropriada para a leitura dos mais novos, censurando o acesso a esse elemento presente no original.

Relativamente aos textos que optam pela reprodução da moralidade (1997, 2010), constata-se que o texto de 1997 que, por vezes, ao longo do conto, recorre à atenuação de aspetos eróticos, não deixa de traduzir a moralidade. Em relação à tradução de 2010, destacamos o emprego, segundo Christiane Nord, de uma tradução literal⁴²³, sentida no decorrer de toda a moralidade. Ambas as traduções são diretas e explícitas sobre o tema que trata a moralidade, utilizando as palavras certas sem qualquer constrangimento.

Além do mais, nas traduções de 1997 e 2010, o respeito pelo original está, igualmente, presente na forma de apresentação, dado que estes dois textos reproduzem as moralidades através de versos e em itálico, tal como o original.

Passemos, de seguida, às conclusões retiradas da confrontação das seis traduções, tendo como ponto de partida o texto francês de Perrault.

⁴²³ Cf. Christiane Nord, *op.cit.*, 1997, pp.48-49.

O propósito do presente trabalho consistiu na análise comparativa de seis traduções de *La Belle au Bois Dormant*, um dos oito contos em prosa da coletânea *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*, ou *Contes de ma Mère l'Oye* (1697) da autoria de Charles Perrault. As seis traduções selecionadas para a análise datam de 1836, 1875, 1898, 1997, 2007 e 2010, sendo as três primeiras as publicações portuguesas que marcaram a entrada de Perrault em Portugal e as três últimas as traduções mais recentes do conto.

De acordo com a investigação realizada, existiram versões portuguesas dos contos em prosa posteriores a 2010, mas não contemplaram a tradução de *La Belle au Bois Dormant* ou não corresponderam ao nosso principal critério de procura, por serem traduções mais livres ou adaptações.

A análise contrastiva, baseada numa confrontação cuidadosa destas seis traduções, tendo como ponto de partida o conto original, fundamentou-se nas categorias da narrativa (personagem, espaço, ação, tempo), estratégia seguida por Carlos Reis em *Introdução à Leitura d'Os Maias* (1984) e, também, no confronto com a moralidade do texto francês. Assim, identificámos o que as estratégias de tradução utilizadas possuíam de comum e de diferente e se estas observavam, especialmente, a criança como leitor de chegada. Além do mais, o nosso percurso comparativo baseou-se no trajeto analítico para crítica de tradução delineado por Antoine Berman em *Pour une Critique des Traductions: John Donne* (1995).

A escolha por estas traduções de *La Belle au Bois Dormant* resultou de uma investigação minuciosa de todas as edições portuguesas que incluíssem *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*. As dificuldades em obter respostas foram muitas, principalmente quanto às datas das primeiras traduções portuguesas do conto em questão. Nesta etapa, foram decisivos os contributos do estudo de Henrique Marques Júnior *Algumas Achegas para uma Bibliografia Infantil* (1928), do catálogo de Domingos Guimarães de Sá *A Literatura Infantil em Portugal: Achegas para a sua História* (1973), da obra de Maria Teresa Cortez *Os Contos de Grimm em Portugal: Recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910* (2001), da tese de doutoramento de Raquel Patriarca, *O Livro Infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma Perspectiva Histórica* (2012) e, também, da tese de doutoramento de Maria Elisabete da Silva Bárbara *Os Contos de Perrault em Portugal no Estado Novo* (2014).

Após averiguarmos a presença significativa de *La Belle au Bois Dormant* em publicações portuguesas, dos oito contos em prosa, elegemos esta narrativa, devido ao conhecimento da sua evolução relativamente a uma das suas fontes literárias que inspirou Charles Perrault, *Sole, Luna e Talia* (1634) de Giambattista Basile. Perrault afastou-se deste

autor, na sua versão do conto, principalmente, ao não incluir a violação da protagonista, pois adaptou as suas histórias tendo em mente o seu público não oficial, uma elite frequentadora de salões literários, e também por ter consciência do que não seria adequado contar na corte francesa do século XVII. No caso de *La Belle au Bois Dormant*, como vimos, Perrault produziu um produto literário influenciando-se em fontes populares, mitologia antiga e fontes livrescas.

Tivemos de compreender a dualidade de destinatário (criança e adulto), o ambiente em que o autor se movimentou (monarquia do Rei Sol e a corte de Versalhes), a posição social do autor nos salões burgueses da época e o contexto sociopolítico e literário conturbado em que surgiram os contos (questão dos Antigos contra os Modernos e a luta feminista). Em relação ao conto de fadas em estudo, constatámos a presença do maravilhoso («as fadas», «carro todo de fogo, puxado por dragões», «varinha», «ogre»), a brevidade da narrativa, a indeterminação geográfica-temporal dos locais e o final feliz característico deste género, embora a segunda parte do conto nos surpreenda com momentos violentos. Observe-se que o estilo de Perrault é pautado pela ironia, sátira, sofisticação, humor e referências só aparentemente inocentes, desejando divertir e formar o seu público.

Em primeiro lugar, observámos que os seis textos portugueses do conto apresentam as duas partes presentes no conto original: a primeira até ao casamento dos príncipes e, na segunda, surge a ogre, a mãe do príncipe, com uma vontade sanguinária de se alimentar da nora e netos.

Assim, as traduções em análise respeitaram a estrutura do original, sem o constrangimento de apresentar a violência do segundo momento da história, que pode ser considerado inadequado para um público infantil.

É importante ter em conta que as versões de *Contos de Charles Perrault* (2007) e de *Contos* (2010) estão presentes no Plano Nacional de Leitura e são recomendadas para a leitura de crianças entre os 9 e os 11 anos. Além do mais, os tradutores dos textos entre 1898 e 2010 estão ligados a traduções de literatura infantil: Henrique Marques Júnior (1898), Luiza Neto Jorge, Manuel João Gomes (1997), Maria de Lourdes Chichorro Rodrigues, Magda Bigotte Figueiredo (2007) e António Pescada (2010).

Entre as versões de 1898, 1997 e 2010, esta última, de António Pescada, foi a que mais se destacou pelo seu respeito ao original. Assim, este projeto inclui a dedicatória de Pierre Darmancour (presente nas três), o prefácio (1898), as notas explicativas, o apêndice (1997) ou a nota biográfica de Perrault (2010). Note-se, também,

que apenas as edições de 1836 e de 1875 têm tradução anónima e que estas duas não referem a autoria de Perrault.

Através da análise comparativa das traduções, constatámos que todos os textos seguem a narrativa do original, mas de formas diferentes. Ainda assim, notámos a presença de escolhas de tradução que, provavelmente, não aconteceriam numa versão portuguesa destinada somente a adultos, comprovando o que Zohar Shavit referiu sobre a maior liberdade do tradutor de livros infantis.

Durante a análise prática, demos conta das escolhas de tradução, inconscientes ou não, dos tradutores dos diferentes textos portugueses. De seguida, a partir da comparação dos dados resultantes do confronto, procedemos ao destaque da recorrência de algumas escolhas. Desta forma, pudemos concluir que a omissão de traços do original aconteceu mais vezes nas edições de 1836, 1875 e 1898; empregou-se a racionalização, de forma recorrente, nas traduções de 1898 e de 2007 e que se resistiu ao uso de expressões estrangeiras, mais frequentemente, nos textos de 1836, 1875 e 2007. Além destas práticas, salientámos o reforço de características de personagens e espaços nas traduções de 1997 e de 2007; a recorrência frequente ao empobrecimento qualitativo dos textos de 1836, 1875 e 1898; o uso comum do enobrecimento na tradução de 2007 e, por fim, a destruição dos ritmos nos textos de 1997 e 2007.

Relativamente às opções de tradução que podem decorrer dos tradutores terem em mente a criança como público de chegada, registámos o enfraquecimento ou perda da carga erótica do texto original, nas versões portuguesas de 1898, 1997 e 2007. Os textos de 1997, 2007 e de 2010 aproximam-se do leitor infantil, principalmente, pelo recurso ao diminutivo, como acontece em «anãozinho» (Perrault, 1997:85) ou «molho tão saboroso e apuradinho» (Perrault, 2007:30). Os tradutores também inseriram interpelações suas nos textos portugueses de 1898 e de 2007: «que nem os meninos imaginam» (Perrault, 1898:7) e «[r]eza a história que, nessa noite, dormiram pouco» (Perrault, 2007:28). Além disso, a clarificação foi observada, repetidamente, nas versões de 1875 e de 2007.

Quanto à tradução do humor de Perrault, destacámos algumas situações que demonstraram ser frequente as traduções não transmitirem este traço do autor, como por exemplo, a omissão da moralidade do original nos textos de 1836, 1875, 1898 e 2007. A partir destes, o leitor de chegada não teve acesso à moralidade do tabu da realização sexual, que fechava o conto, o que demonstrou a preocupação educativa destes tradutores com a criança. Vimos, também, que no caso dos porteiros, que sofriam do vício da bebida, nenhuma das traduções cumpriu a crítica do original.

Ainda sobre esta questão, saliente-se a solução de Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge (1997) no uso da expressão «gola do tempo dos afonsinos» (Perrault, 1997:89), que além de se tornar mais familiar ao leitor de chegada português ou de enriquecer o vocabulário do mesmo, também conseguiu, ao contrário dos restantes textos, transmitir, em pleno, o humor de Perrault, « collet monté » (Perrault, 1697:29). Neste caso, a literalidade caracterizante da tradução de António Pescada, além de não reproduzir o verdadeiro significado de Perrault, pode conduzir o leitor de chegada ao engano, uma vez que optou pela expressão «gola subida» (Perrault, 2010:83).

No texto de Perrault, espelhou-se a época em que ele viveu, através do ambiente aristocrático que se alia ao maravilhoso, tal como aconteceu na maior parte das vezes nas traduções analisadas. Contudo, destaque-se a opção de Pescada por uma tradução filológica para « [s]ausse-robot » (Perrault, 1697:35), o que evidenciou a contemplação do duplo destinatário à semelhança do que acontece no texto francês. Este tipo de solução, que recorre às notas de tradutor, costuma ser mais frequente em traduções de literatura para adultos, pois na tradução para crianças é mais comum optar-se por uma escolha tradutiva “domesticada” ou que resista ao estrangeiro.

Quanto ao respeito pelo duplo destinatário do original, além de ser verificado na tradução de 2010, também se constatou nas versões portuguesas de 1898 e de 1997, pois estas três obras incluem notas ou prefácio, assim como a tradução de elementos que acompanharam a publicação original. O seu carácter informativo e contextualizador encontra-se mais frequentemente em traduções de literatura para adultos.

Globalmente, a tradução de Marques Júnior pautou-se por melhorias comparativamente com as duas primeiras versões portuguesas, pois, embora omitisse questões do original notou-se uma maior preocupação em segui-lo. Este facto pode relacionar-se com a maior sensibilidade e conhecimento deste tradutor para com as questões da literatura infantil, já que, na sua altura, deu passos muito importantes nesta área.

Os tradutores Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge, com o texto português de 1997, aproximaram-se, pontualmente, do original, mas não tanto quanto o texto de 2010.

Por sua vez, também não passa despercebida a presença, por diversas vezes, na tradução de Maria de Lourdes Chichorro Rodrigues e Magda Bigotte Figueiredo, dos dois princípios que Zohar Shavit considerou regerem a tradução de literatura para crianças, tornando o texto adequado e útil ao leitor infantil, mas tendo também em conta as suas capacidades de leitura. Esta versão foi a que mais se desviou do texto francês e, além disso, retomou muitas opções de tradução, observadas nos textos mais antigos.

O texto português de António Pescada (2010) destacou-se, neste conjunto de traduções, por ser o mais fiel ao original, o que se torna negativo, pois pode confundir ou mesmo enganar o leitor de chegada, por não reproduzir o sentido do texto francês.

Ainda que se identifiquem perdas da carga erótica ou do humor, notámos que as traduções analisadas não se adaptaram tendo em conta finalidades políticas ou morais, como já aconteceu anteriormente.

Por tudo o que analisámos, pensamos estar a caminhar no sentido das traduções para crianças seguirem cada vez mais de perto o original, aproximando-se qualitativamente da tradução para adultos.

Ousámos perturbar, por momentos, o sono da princesa dos nossos sonhos de criança, com a certeza de que a sua magia continuará para sempre a habitar as nossas mentes, pequenas e grandes, de muitas gerações, enquanto o mundo for mundo e nós gente a querer ser gente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes Primárias

1.1. Textos de Charles Perrault

LA BELLE au Bois Dormant. *Mercurie Galant*, Paris, 1696, fev., pp.74-117. [consultado em 5 de junho de 2019]. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6248446n?rk=257512;0>

PERRAULT, C. (1697). *Histoires ou Contes du Temps Passé. Avec des Moralitez*. Paris: C. Barbin. [consultado em 5 de junho de 2019]. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223/f11.image>

PERRAULT, C. (1967). *Contes*. Textes Établis, avec Introduction, Sommaire Biographique, Notices, Relevé de Variantes, Notes et Glossaire par Gilbert Rouger. Paris: Éditions Garnier.

1.2. Textos de Charles Perrault em Portugal

PERRAULT, C. (1836). *Contos das Fadas*. Paris: Pillet.

PERRAULT, C. (1875). *Contos de Fadas e Lobishomens*. Porto: A. R. da Cruz Coutinho.

PERRAULT, C. (1898). *Contos de Fadas [Historias do Tempo Passado]*. Trad. Henrique Marques Júnior. Lisboa: Livraria Moderna.

PERRAULT, C.; I. GRIMM. (1902). *Novos Contos de Fadas*. Trad. Henrique Marques Júnior. Lisboa: Empreza da História de Portugal.

PERRAULT, C. (1924). *Contos de Perrault e Escandinavos*. Porto: Casa Editora de António Figueirinhas.

PERRAULT, C. (1926). *Contos de Perrault*. II. Alfredo Morais. Porto: Casa Editora de António Figueirinhas.

PERRAULT, C. (1977). *Contos*. Trads. Manuel João Gomes & Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa.

PERRAULT, C. (1993). *Os Mais Belos Contos de Perrault*. II. Michel Fiodorov. Trad. Carlos José Marques Duarte de Jesus. Porto: Civilização.

PERRAULT, C. (1997). *Contos*. II. Gustave Doré. Trads. Manuel João Gomes & Luiza Neto Jorge. Lisboa: Dom Quixote.

PERRAULT, C. (2007). *Contos de Charles Perrault*. II. Gustave Doré. Trads. Maria de Lourdes Chichorro Rodrigues & Magda Bigotte Figueiredo. Sintra: Colares.

PERRAULT, C. (2010). *Contos*. Trad. António Pescada. Alfragide: LeYa.

PERRAULT, C. (2018). *Contos de Perrault*. II. Raquel Costa. Trad. Maria Alberta Menéres. Porto: Porto Editora.

VIEIRA, A. (2011). *Contos de Perrault para Crianças Aventureiras*. II. Carla Nazareth. Alfragide: Oficina do Livro.

2. Fontes Secundárias

2.1. Estudos sobre Contos

ADAM, J. & HEIDMANN, U. (2004). Des Genres à la Généricité. L'Exemple des Contes (Perrault et Les Grimm). *Langages*, 153, pp.62-72. [consultado em 5 de junho de 2019]. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2004_num_38_153_934

BÁRBARA, M. E. (2014). *Os Contos de Perrault em Portugal no Estado Novo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [consultado em 10 de março de 2019]. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23758>

BERCEGEAY, M. (2015). *Histoires, ou Contes du temps passé, Charles Perrault*. Mémoire de Master 1, Diplôme National de Master. École Nationale Supérieure des Sciences de L'Information et des Bibliothèques. [consultado em 10 de março de 2019]. Disponível em: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/66803-histoires-ou-contes-du-temps-passe-charles-perrault.pdf>

BETTELHEIM, B. (2018). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. (15ª ed.). Trad. Carlos Humberto da Silva. Lisboa: Bertrand.

CALVINO, I. (1999). *Sobre o Conto de Fadas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

COELHO, N. N. (1991). *O Conto de Fadas*. (2ª ed.). São Paulo: Ática.

CORTÁZAR, J. (2006). *Valise de Cronópio*. Trans. Davi Arrigucci Jr. & João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.

CORTEZ, M. T. (2001). *Os Contos de Grimm em Portugal: Recepção dos Kinder- und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva. A

COSTA, I. A. & BAGANHA, F. (1991). *Lutar para dar um Sentido à Vida: Os Contos de Fadas na Educação de Infância*. (2ª ed.). Porto: Asa.

GOTLIB, N. B. (1985). *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática.

MEIRELES, M. T. (1998). *Contos e Lendas: Abordagem e Reflexão*. Lisboa: Vega.

PAZ, N. (1994). *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Pensamento.

PIFFAULT, O. (Ed.). (2001). *Il Était une Fois...Les Contes de Fées*. [exposition]. Bibliothèque Nationale de France. Paris: B. N. F.: Seuil.

PROPP, V. (1983). *Morfologia do Conto*. (2ª ed.). Trans. Jaime Ferreira & Victor Oliveira. Lisboa: Vega.

SORIANO, M. (1996). *Les Contes de Perrault: Culture Savante et Traditions Populaires*. Paris: Gallimard.

TRAÇA, M. E. (1998). *O Fio da Memória: do Conto Popular ao Conto para Crianças*. (2ª ed.). Porto: Porto Editora.

VELAY-VALLANTIN, C. (1992). *L'Histoire des Contes*. Paris: Fayard.

ZIPES, J. (2006). *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. (2ª ed.). New York: Routledge.

2.2. Estudos sobre Literatura Infantil

BARRETO, A. G. (1998). *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.

..... (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

BASTOS, G. (1997). *A Escrita para Crianças: em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Caminho.

..... (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.

BRAGA, T. (1998). *Contos Tradicionais do Povo Português*. (4ª ed., Vol. 1). Lisboa: Dom Quixote.

BRAVO-VILLASANTE, C. (1977). *História da Literatura Infantil Universal*. (Vol. 1). Trads. Manuel Campos & Alexandra de Freitas. Lisboa: Vega.

DINE, M. J. & FERNANDES, M. S. (1999). *Para uma Leitura dos Contos Tradicionais Portugueses*. Lisboa: Presença.

GOMES, A. (1979). *A Literatura para a Infância*. Lisboa: Torres & Abreu.

GOMES, J. A. (1991). *Literatura para Crianças e Jovens: Alguns Percursos*. Lisboa: Caminho.

..... (1998). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

..... (2001). A Literatura para Crianças em Portugal: Breve Historial Crítico. In M. RÊGO & L. SÁ, (Eds.), *Histórias para Gente de Palmo e Meio: Literatura Portuguesa para Crianças e Jovens*, pp.11-29. Lisboa: C. M. L.

MARQUES JÚNIOR, H. (1928). *Algumas Acheegas para uma Bibliografia Infantil*. Lisboa: Of. Gráficas da Biblioteca Nacional.

MEIRELES, C. (1984). *Problemas da Literatura Infantil*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PATRIARCA, R. (2012). *O Livro Infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma Perspectiva Histórica*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [consultado em 20 de março de 2019]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/43948597-O-livro-infantojuvenil-em-portugal-entre-1870-e-1940-uma-perspetiva-historica.html>

PIRES, M. L. B. (1982). *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Veja.

RAMOS, A. M. (2013). *Tendências Contemporâneas da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*. Porto: Tropelias & Companhia.

ROCHA, N. (2001). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. (2ª ed.). Lisboa: Caminho.

RODARI, G. (1997). *Gramática da Fantasia: Introdução à Arte de Contar Histórias*. (2ª ed.). Lisboa: Caminho.

SÁ, D. G. (1981). *A Literatura Infantil em Portugal: Acheugas para a sua História*. Braga: Franciscana.

SHAVIT, Z. (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Trad. Ana Fonseca. Lisboa: Caminho.

2.3. Estudos sobre Tradução

BENJAMIN, W. (2015). *Linguagem, Tradução, Literatura*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

BERMAN, A. (1999). *La Traduction et la Lettre, ou l'Auberge du Lointain*. Paris: Seuil.

..... (1984). *L'Épreuve de l'Étranger - Culture et Traduction dans l'Allemagne Romantique*. Paris: Gallimard.

..... (1995). *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.

LATHEY, G. (2006). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters.

..... (2010). *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*. New York/London: Routledge.

NORD, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

..... (2005). *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Analysis*. (2ª ed.). Amsterdam/New York: Rodopi.

OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. New York/London: Garland.

RICOEUR, P. (2005). *Sobre a Tradução*. Trad. Maria Jorge Vilar De Figueiredo. Lisboa: Cotovia.

TOURY, G. (2012). *Descriptive Translation Studies - and Beyond*. (2ª ed.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

VENUTI, L. (2008). *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. (2ª ed.). New York: Routledge.

VILELA, M. (1994). *Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação*. Lisboa: Caminho.

3. OUTROS

ARIÈS, P. (1988). *A Criança e a Vida Familiar no Antigo Regime*. Trans. Miguel Serras Pereira & Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.

Bíblia: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. (1999). (Vol. 3). Lisboa: Verbo.

CALVINO, I. (2015). *Porquê Ler Os Clássicos*. Trad. José Colaço Barreiros. Alfragide: Dom Quixote.

CARVALHO, M. A. V. & CRESPO, G. (1956). *Contos para Os Nossos Filhos*. (11ª ed.). Porto: Manuel Barreira.

CUNHA, C. & CINTRA, L. F. L. (2005). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. (18ª ed.). Lisboa: João Sá da Costa.

Dicionário Biográfico Universal de Autores. (1979). (Vol. 4). Trad. Maria Helena Albarran Carvalho. Lisboa: Realizações Artis.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa. (2001). (Vols. 1-2). Lisboa: Verbo.

Dictionnaire de l'Académie Française. (1694). (Vol. 1). Paris. [consultado em 5 de junho de 2019]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971/f2.image>

Dictionnaire de l'Académie Française. (1932-1935). (8ª ed.). [consultado em 10 de agosto de 2019]. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires. (1997). Paris: Albin Michel.

Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures: Littératures Française et Étrangères Anciennes et Modernes. (1986). (Vol. 2). Paris: Librairie Larousse.

E- *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. [consultado em 10 de abril de 2019]. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>

Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana. (1991). (Vol. 43). Madrid: Espasa-Calpe.

GRIMM, J. & GRIMM, W. (2017). *Contos Completos (Irmãos Grimm)*. Trad. Teresa Aica Bairos. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

IÁÑES, E. (1993). *História da Literatura. A Literatura no Século XVII*. (Vol. 4). Lisboa: Planeta.

LAFFONT, R. & BOMPIANI, V. (1997). *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*. Paris: Robert Laffont.

MOISÉS, M. (1995). *Dicionário de Termos Literários*. (7ª ed.). São Paulo: Cultrix.

O Grande Atlas das Literaturas. (2000). Lisboa: Página Editora.

PINTO, J. M. C. (1998). *Novo Prontuário Ortográfico*. Lisboa: Plátano Editora.

Plano Nacional de Leitura. (2019). [consultado em 6 de agosto de 2019]. Disponível em: http://pnl2027.gov.pt/np4/livrospnl?cat_livrospnl=catalogo_blx.

REIS, C. & LOPES, A. C. M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. (7ª ed.). Coimbra: Almedina.

REIS, C. (1984). *Introdução à Leitura d'Os Maias*. (4ª ed.). Coimbra: Almedina.

..... (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

SILVA, V. A. (2007). *Teoria da Literatura*. (8ª ed., Vol. 1). Coimbra: Almedina.

SILVA, F. V. (2011). *Capuchinho Vermelho: Ontem e Hoje*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

VILELA, M. (1999). *Gramática da Língua Portuguesa*. (2ª ed.). Coimbra: Almedina.