



Maria Elisabete da Silva Bárbara

Os contos de Perrault em Portugal no Estado Novo

Tese de Doutoramento em Letras, área de Estudos de Tradução,
Especialidade de Teoria, História e Práticas da Tradução,
sob orientação da Professora Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita
e da Professora Doutora Maria António Henriques Jorge Ferreira Hörster
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria Elisabete da Silva Bárbara

Os contos de Perrault em Portugal no Estado Novo

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2014

Tese de Doutoramento em Letras, área de Estudos de Tradução, Especialidade de Teoria, História e Práticas da Tradução, sob orientação da Professora Doutora Maria Teresa Marques Baeta Cortez Mesquita e da Professora Doutora Maria António Henriques Jorge Ferreira Hörster e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Ao meu marido

Aos meus filhos

Agradecimentos

Dirijo as primeiras palavras de agradecimento às minhas orientadoras, Professora Doutora Maria Teresa Cortez e Professora Doutora Maria António Hörster.

A ambas agradeço, reconhecidamente, para além da proposta do tema da tese, uma orientação exemplar. Pelo rigor científico, pela exigência, pelo debate de ideias, pela frontalidade, pela generosidade, pelo acompanhamento incansável, pela motivação e pela inspiração, o meu muito obrigada.

Estou grata a todos os professores do curso de Doutoramento, pelos ensinamentos e pelo rigor, bem como pelo interesse demonstrado pela realização deste trabalho.

Agradeço vivamente à Doutora Cornelia Plag a disponibilidade e o apoio demonstrados.

Pela disponibilidade e pela simpatia, manifesto o meu sincero agradecimento aos funcionários que me atenderam nos Institutos da Faculdade de Letras, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na Biblioteca Municipal de S. Lázaro, em Lisboa, e na Biblioteca Municipal de Ovar.

Aos meus amigos, deixo ficar a minha gratidão pelo incentivo.

À Celeste, que partilhou comigo este percurso, que começou no Anfiteatro V da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, agradeço a presença constante e o alento.

À minha família, agradeço a confiança e o estímulo.

Resumo

A presente tese resulta de um percurso pessoal e académico iniciado no ano letivo de 2006/2007, com o ingresso no Programa de Doutoramento em Estudos de Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e é fruto do meu profundo interesse pelas áreas da Tradução e da Recepção Literária.

Este trabalho incide sobre as traduções portuguesas dos contos de Perrault no período do Estado Novo (1933-1974). Para além de os estudos sobre a literatura para crianças no Estado Novo serem pontuais e parcelares, a inexistência de uma investigação de fundo sobre a questão justifica a pertinência e o interesse desta investigação.

Tendo em conta o condicionamento ideológico e a exploração de toda a produção literária, muito especialmente da literatura infanto-juvenil, pareceu-me particularmente interessante investigar o acolhimento dado aos contos de Perrault num período histórico-político com um programa ideológico muito marcado e claramente definido. Tentei, em primeiro lugar, apurar quais os contos de Perrault que mereceram maior atenção por parte de editoras e tradutores e o modo como as coordenadas ideológicas interferiram – ou não – na tradução desses textos. Nesta medida, foi meu objetivo chegar a conclusões sobre a representatividade das traduções de Perrault no repertório da literatura infantil no Estado Novo, bem como sobre as normas e as tendências de tradução para crianças nesse período. A relação entre os contos selecionados e as suas diversas versões foi equacionada tendo em conta a relação entre os valores e os interesses predominantes em cada contexto, partindo da convicção de que a tradução tem de ser entendida em situação.

O estudo parte de um levantamento tão exaustivo quanto possível das traduções dos contos de Perrault realizadas em Portugal no período em questão, centrado na recolha documental das versões publicadas em volume, com exclusão, portanto, de publicações na imprensa periódica. Esta pesquisa baseou-se na consulta de catálogos e ficheiros de diversas bibliotecas, como a Biblioteca Nacional de Portugal ou a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e diversas outras bibliotecas

(universitárias, escolares e municipais), a partir da qual foi possível recolher um acervo documental e constituir o *corpus* de trabalho.

Faço uma comparação pormenorizada das versões encontradas com os respetivos contos franceses, com especial incidência naqueles que se afiguraram mais representativos. Essa comparação teve em conta aspetos de índole macro e microtextual, centrando-se na caracterização das edições, na análise das categorias da narrativa e em aspetos de natureza estilística.

Como metodologia considerada mais produtiva, a presente tese segue uma abordagem de natureza sistémica, empírica e descritivista, com base nos contributos dos Estudos Descritivos da Tradução. A importância de uma abordagem sistémica e descritivista afigura-se inquestionável, dado que, a partir da articulação dos sistemas social, cultural e literário, no qual se integra o da literatura traduzida, é possível chegar a uma visão mais ampla e consistente no que diz respeito ao estudo da tradução e da receção literária.

Palavras-chave

Perrault, tradução, literatura para a infância, manipulação, Estado Novo

Abstract

This thesis is the result of a personal and academic path started in the Academic year of 2006/2007, when I enrolled in a PhD in Translation Studies, at the Faculty of Letters, University of Coimbra, and is the result of my deep interest in the field of Translation and Literary Reception.

This work focuses on the Portuguese response to Perrault's tales during the Salazar's dictatorship (1933-1974). In addition to studies on children's literature in this period being scarce and parceled, it is the lack of a background research on this issue that I am bound to explore that justifies the relevance and interest of this investigation.

Bearing in mind the ideological conditioning of the entire literary output and the functions that have been assigned to it over time, especially in the case of Children's and Adolescents' Literature, it seemed particularly stimulating to investigate the level of response given to the Perrault's Tales over a historical-political with a very sharp and clearly defined ideological program. I tried, at first, to ascertain which Perrault's tales had deserved greater attention from publishers and translators and how the ideological coordinates interfered - or not - in the translation of these texts. To this extent, it was my goal to reach conclusions about the representativeness of the translations of Perrault in the repertoire of children's literature in the "Estado Novo", as well as on standards and trends regarding translations for children during this era. The relationship between the tales selected and its various versions was considered, taking into account the relationship between values and interests prevailing in each context, based on the conviction that the translation has to be understood in context.

The study has its starting point in a survey that has been as thorough as possible on the translations of Perrault's tales made in Portugal in the period in question, focusing on the collection of documents and published versions in volumes thus excluding publications in the periodical press. This research was based on consultation of catalogs and files of several libraries, such as the National Library of Portugal and the General Library of the University of Coimbra and several other libraries (Academic, School-based and Public), from which it was possible to gather a collection of documents and compose the corpus of work. This research was based on consultation of catalogs and files of several libraries, such as the National Library of Portugal and the

General Library of the University of Coimbra and several other libraries (university, school-based and municipal), from which it was possible to gather a collection of documents and compose the corpus of work.

I make a detailed comparison of the existing versions and their respective French tales, focusing on those that have come across as being most representative. This contrast has taken into account macro- and micro-level approaches, focusing on the study of the different editions, analyzing both the narrative forms and stylistic devices present in them.

Due to the effectiveness of this methodology, the present thesis follows a more empirical, experimental or descriptivist approach, based on contributions from Descriptive Translation Studies. The relevance of a systemic and descriptivist approach is seen as unquestionable, since, from the articulation of social, cultural and literary systems, in which the translated literature is integrated, it is possible to reach a broader and more consistent view with regard to the study of translation and literary reception.

Keywords

Perrault, translation, children's literature, manipulation, Salazar's dictatorship

Índice geral

Introdução	19
Parte I	
Entre (con)textos: a tradução como processo de recontextualização e reescrita	29
1. A questão da mediação	30
2. A questão da manipulação	35
3. A questão da tradução para crianças e jovens	38
Parte II	
Perrault no seu tempo	47
1. Perrault: o homem e o escritor	48
1.1. A Querela	48
1.2. Os <i>Contes</i>	50
2. Os salões literários	57
3. A moda dos <i>Contes de Fées</i>	61
Parte III	
O discurso do Estado Novo	67
1. O valor dos valores	68
1.1. A educação	70
1.2. A política feminina	73
1.3. A propaganda e a cultura popular	78
1.4. A censura	83
Parte IV	
O lugar de Perrault na literatura para a infância durante o Estado Novo	87
1. Breves notas sobre a literatura para a infância em Portugal de 1870 a 1930	88

2. Alguns aspetos da receção dos contos de Perrault até ao Estado Novo	94
3. Apontamentos sobre a literatura para a infância em Portugal durante o Estado Novo	97
4. A receção dos contos de Perrault durante o Estado Novo	107
4.1. <i>La Barbe bleue</i>	137
4.1.1. Versões portuguesas de <i>La Barbe bleue</i>	143
4.1.1.1. Espaços a ouro e negro	148
4.1.1.2. Personagens – entre enigma e previsibilidade	153
4.1.1.2.1. Barba Azul	154
4.1.1.2.2. A jovem esposa	158
4.1.1.3. A ação	166
4.1.1.4. Ademanos narrativos e variações estilísticas	179
4.1.1.5. Conclusões	190
4.2. <i>La belle au bois dormant</i>	193
4.2.1. Versões portuguesas de <i>La belle au bois dormant</i>	202
4.2.1.1. Do salão à torre: celebração e maldição	208
4.2.1.2. Figuras do Bem e do Mal	216
4.2.1.2.1. Pares reais e dádivas divinas	218
4.2.1.2.2. Fadas e etiqueta	228
4.2.1.2.3. A princesa: o tempo, o modo e a moda	232
4.2.1.2.4. Um príncipe imprevidente?	240
4.2.1.2.5. Ogra, mas rainha	244
4.2.1.3. E viveram felizes para sempre...	247
4.2.1.4. Cama e mesa: da tradução dos apetites	259
4.2.1.5. Conclusões	284
4.3. <i>Cendrillon ou la petite pantoufle de verre</i>	286
4.3.1. Versões portuguesas de <i>Cendrillon ou la petite pantoufle de verre</i>	294
4.3.1.1. Do fogão ao salão	299
4.3.1.2. Laços de família	305
4.3.1.2.1. A madrasta	313
4.3.1.2.2. Irmãs em contraste	319
4.3.1.2.3. A fada madrinha	322

4.3.1.2.4. Gata Borracheira: das cinzas ao brilho	326
4.3.1.2.5. Um pai ausente	335
4.3.1.2.6. O príncipe perfeito	337
4.3.1.3. Demanda do par ideal	340
4.3.1.4. Sinais postiços, bigodes e outros afixos	357
4.3.1.5. Conclusões	381
4.4. <i>Le petit chaperon rouge</i>	384
4.4.1. Versões portuguesas de <i>Le petit chaperon rouge</i>	387
4.4.1.1. Rosas e madressilvas: o idílio rural	392
4.4.1.2. As personagens	399
4.4.1.2.1. Um pai presente	400
4.4.1.2.2. Uma mãe portuguesa	402
4.4.1.2.3. Capuchinho Vermelho: em casa e “à solta”	406
4.4.1.2.4. Um lobo cor-de-rosa: toucas, rendas e pó de arroz	411
4.4.1.2.5. Uma avó com garra	420
4.4.1.3. Foi só um susto: a tradução e os finais felizes	426
4.4.1.4. Estratégias narrativas e registos estilísticos	436
4.4.1.5. Conclusões	449
Considerações finais	454
Bibliografia	465

Índice de quadros

1. A tradução dos antropónimos, topónimos e outros referentes culturais nas versões portuguesas de *La belle au bois dormant* que terminam a história com o casamento dos príncipes 279
2. A tradução dos antropónimos, topónimos e outros referentes culturais nas versões portuguesas de *La belle au bois dormant* que respeitam o texto integral (1.^a parte) 280
3. A tradução dos antropónimos, topónimos e outros referentes culturais nas versões portuguesas de *La belle au bois dormant* que respeitam o texto integral (2.^a parte) 281
4. A tradução dos nomes das personagens nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que não identificam Perrault como autor 360
5. A tradução dos nomes das personagens nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que identificam Perrault como autor 361
6. A tradução de referentes culturais nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que não identificam Perrault como autor 378
7. A tradução de referentes culturais nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que identificam Perrault como autor 379
8. A tradução de «galette» e «pot de beurre» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que identificam Perrault como autor 443
9. A tradução de «galette» e «pot de beurre» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que não identificam Perrault como autor 444
10. A tradução das onomatopeias e das «formulettes» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que identificam Perrault como autor 446
11. A tradução das onomatopeias e das «formulettes» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que não identificam Perrault como autor 447

Índice de ilustrações

1. Imagem de uma «ruelle».	58
2. Capa e frontispício de <i>O Barba-azul e outros contos de fadas</i> , Coleção Manecas, Romano Torres, 1925.	96
3. Capa de <i>O Canto da Mocidade</i> , de Odette de Saint-Maurice, Epel, 1938.	99
4. Capa de <i>Contos de Perrault</i> , Coleção A. Figueirinhas, Figueirinhas, 1926.	107
5. Capa e ilustração interior de <i>Perrault vai contar</i> , Coleção Cabra-Cega, Afrodite, 1968.	133
6. Capa de <i>Histórias para crianças</i> , Coleção Antologia, Arcádia, 1970.	135
7. Capa de <i>História do Barba Azul</i> , Coleção Carochinha, Civilização, 1954 e 1956.	177
8. A entrada no quarto proibido – <i>História do Barba Azul</i> , Coleção Carochinha, Civilização, 1954 e 1956.	178
9. Ilustração de <i>A Bela Adormecida</i> , Série Relevo, Majora, 1965.	217
10. Imagem de abertura de <i>História da Bela Adormecida</i> , Coleção Histórias Tradicionais, Livrolândia, 1953.	219
11. Os festejos do nascimento de Bela Adormecida, Majora, 1961.	224
12. Cartaz da série <i>A lição de Salazar</i> , 1938.	226
13. A fada má em <i>Bela Adormecida</i> , Majora, 1965.	232
14. O dragão em <i>A Bela Adormecida</i> , Majora, 1965.	242
15. O príncipe e o camponês em <i>História da Bela Adormecida</i> , Coleção Histórias Tradicionais, Livrolândia, 1953.	253
16. Recomendações da mãe em <i>O Capuchinho Vermelho</i> , Coleção Fada Azul, Casa Portuguesa, 1967.	403

17. «Uma família feliz», em *O Capuchinho Encarnado*, Coleção Manecas, Romano Torres, 1943. 409
18. O lobo em *O Capuchinho Vermelho*, Coleção Fada Azul, Casa Portuguesa, 1967. 413
19. O lobo em *Capuchinho Vermelho*, Coleção Miniclássicos, Edição Popular, 196-?. 414
20. O Capuchinho Vermelho e o lobo, ilustração de Gustave Doré, 1867. 415
21. O lobo em *O Chapelinho Vermelho*, Coleção Contos Tradicionais, Verbo, 1969. 417
22. O lobo em *A menina do Capuchinho Vermelho*, Majora, 1959. 418
23. Capa de *A menina do chapelinho vermelho*, Coleção Contos Para Crianças, Empresa Literária Universal, 1946. 432
24. Capa de *Branca de Neve/O Capuchinho Vermelho*, Coleção Idade de Ouro, Figueirinhas, 1970. 445

Translation is one of the most obvious forms of image making,
of manipulation, that we have.

André Lefevere

Introdução

A presente tese resulta de um percurso pessoal e académico iniciado no ano letivo de 2006/2007, com o ingresso no Programa de Doutoramento em Estudos de Tradução promovido pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ao longo da frequência do curso, cujo amplo plano curricular permitiu considerar os Estudos de Tradução em articulação com outras áreas do saber, numa enriquecedora visão multidisciplinar, o trabalho desenvolvido – as leituras, as discussões, os projetos e as reflexões – reavivou em mim a consciência da relação entre a literatura – uma das disciplinas nucleares da minha formação científica de base – e a tradução. Por outro lado, o contacto frequente com textos literários, no âmbito da minha prática docente, levou-me a refletir sobre o papel da tradução na sua receção e difusão. Os trabalhos realizados nos seminários de Teoria da Tradução e de Tradução de Literatura Infantil vieram aprofundar esta reflexão centrada em questões de teoria e receção literária, e foi desta forma que a tradução, em associação com a área da literatura, em breve reclamou um lugar de destaque nos meus interesses e preocupações científicas. Foi, pois, com todo o entusiasmo que aceitei, como tema desta investigação, a sugestão dada pela Professora Doutora Maria Teresa Cortez, minha orientadora, e pela Professora Doutora Maria António Hörster, co-orientadora: estudar a receção dos contos de Perrault em Portugal, pela via da tradução, no período do Estado Novo.

Se a realização de um trabalho de investigação na área da literatura para a infância se assume como um grande desafio, sobretudo por questões que se prendem com a sua definição, circunscrição e estatuto no universo literário, mais complexo se torna ainda, pela escassez de estudos histórico-literários neste domínio, chegar a conclusões sobre a representatividade das traduções no seu repertório. Os estudos sobre a literatura infantil no Estado Novo são pontuais e a inexistência de uma investigação de fundo sobre esta temática justifica a pertinência do trabalho que agora apresento, entendido, no entanto, como um modesto contributo para a história da literatura e da

tradução¹ para crianças. Na verdade, não só não existem ainda estudos de envergadura em Portugal sobre Perrault, como as histórias, catálogos e dicionários da literatura infanto-juvenil existentes – entre os quais se destacam as obras de Guimarães de Sá, Esther de Lemos, Natércia Rocha, Maria Laura Bettencourt Pires, José Ferreira Gomes e Garcia Barreto –, dada a amplitude do arco temporal abrangido, não se debruçam com profundidade sobre a literatura para crianças e jovens no Estado Novo. Neste panorama de escassas e dispersas informações sobre as publicações para os mais novos neste período,² ganha especial relevância a recente tese de doutoramento de Raquel Patriarca, intitulada *O livro infanto-juvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma perspectiva histórica*, em que a autora documenta a evolução da literatura infanto-juvenil neste período, traçando uma pormenorizada “cartografia” editorial.

Sabe-se que a política folclorista do Estado Novo, valorizando a cultura e as tradições populares, recomendava a leitura de cancionários e contos tradicionais e tentou a consagração da literatura popular através de concursos e prémios literários (Melo, 2010:94). Para combater o analfabetismo (infantil e adulto), a rede escolar do ensino primário em Portugal e o número dos professores em Portugal aumentaram significativamente nas décadas de 40 e 50, sobretudo em zonas rurais, através dos postos de ensino, que eram confiados a regentes escolares. Simultaneamente, foi preciso constituir um fundo documental adequado aos públicos visados; o catálogo das bibliotecas ambulantes de cultura popular e das bibliotecas escolares visava a conciliação dos propósitos informativos e formativos com a transmissão da ideologia oficial (Melo, 2010:103). É neste cenário que se assiste a uma verdadeira explosão de versões dos contos de Perrault. Entender esta preferência ou esta profusão e explicitar os critérios ou as estratégias de tradução escolhidas, vendo até que ponto as versões foram ou não aclimatadas ao contexto de chegada, são os objetivos centrais deste trabalho.

Em face destes propósitos, a presente dissertação privilegia uma abordagem de natureza empírica e descritivista, com base na análise de um *corpus* por mim constituído com base na recolha a que procedi, tomando em consideração os contributos dos Estudos Descritivos da Tradução, que considero particularmente relevantes para um

¹ Roberta Pederzoli (2012:223) lamenta a falta de estudos centrados em textos traduzidos, salientando o interesse e a importância da comparação das traduções com os textos de partida correspondentes. Nesta medida, considera também muito importante a análise de várias versões diferentes do mesmo texto original e espera que a investigação possa suprir rapidamente esta lacuna.

² Verifica-se escassez de dados não só em relação à literatura infantil neste período como também no que diz respeito à existência de bibliografias de literatura traduzida. Não há muita informação sobre a receção de obras estrangeiras em Portugal.

trabalho de natureza comparativa (não prescritiva), que pretende refletir sobre as relações sistêmicas entre a tradução e o contexto de chegada. A importância de uma abordagem sistêmica afigura-se inquestionável, dado que, a partir da articulação dos sistemas social, cultural e literário, no qual se integra o da literatura traduzida, é possível chegar a uma visão mais ampla e consistente no que diz respeito ao estudo da tradução e da recepção literária.

Os Estudos de Tradução, numa visão sistêmica e descritiva, nascem das propostas apresentadas por um grupo de investigadores, entre os quais Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert, Hendrik van Gorp e André Lefevere, particularmente interessados na análise e compreensão de traduções literárias. A ideia fundadora de uma visão sistêmica da literatura traduzida lançada por Even-Zohar no seu paradigmático texto *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, de 1978, tem naturais implicações nos estudos de tradução, mostrando a importância que cabe à tradução, nomeadamente à tradução literária, na construção dos sistemas literários e culturais nacionais. Nesta rede de ligações, interessa-lhe estudar a forma como a literatura traduzida se relaciona com o repertório canónico do sistema literário no qual se insere. Quanto mais central for o lugar da literatura traduzida no sistema literário, mais ela se afasta desse repertório para dar lugar às literaturas estrangeiras, valorizando modelos de outras culturas; pelo contrário, se a literatura traduzida apenas servir para reforçar o cânone em detrimento da cultura de origem, ocupando, nesse caso, uma posição periférica, tal significa resistência à importação cultural e, conseqüentemente, defesa ou conservação do sistema de chegada. Assim, a aceitação dos textos estrangeiros num novo contexto é tributária da função que esses mesmos textos são chamados a cumprir no polissistema da literatura de acolhimento (Brisset, 1989:51).

Gideon Toury desenvolve esta abordagem sistêmica, que se revela muito produtiva nos estudos de tradução, propondo uma metodologia que radicalmente se afasta das abordagens prescritivas da tradução até aí reinantes e assume uma atitude descritiva, de registo, análise e tentativa de compreensão dos textos que se apresentam como traduções, procurando mostrar o que elas são e coibindo-se de postular o que deveriam ser.

Central na sua visão é o conceito de *norma*. Dando prioridade, na sua análise do fenómeno da tradução, ao sistema de chegada (na defesa do paradigma conhecido por

target oriented translation studies, dado que, na sua perspetiva, as traduções são factos do sistema de chegada e é este sistema que as determina e justifica como tal), Toury (1995:56) debruça-se sobre os procedimentos e estratégias que se verificam em todas as fases do processo tradutivo. O investigador israelita fala em normas enquanto procedimentos regulares dos tradutores e distingue práticas. Assim, *norma inicial* é aquela que diz respeito à escolha da estratégia geral da tradução, entre a aceitabilidade (no caso de a tradução tender a orientar-se pelas normas da língua e da cultura de chegada) e a adequação (no caso de a tradução tender a respeitar as normas da língua e da cultura de partida). Aos fatores que, num determinado contexto, orientam e condicionam a seleção e a importação dos textos a traduzir bem como o caráter direto ou mediado da tradução, Toury chama *normas preliminares*. As tomadas de decisão durante o ato da tradução propriamente dita, que dizem respeito à integralidade (ou não) do texto de partida bem como as que atendem a questões linguísticas, são por Toury classificadas como *normas operacionais*. Assim, apurar as normas, entendidas como «regularities of behaviour» (Toury, 1995:55), significa identificar os padrões de comportamento que regulam e controlam as traduções, enquanto manifestações complexas de natureza cultural. A este respeito, Edwin Gentzler (2001:128) observa o seguinte:

Polysystem theory informs Toury's model: in terms of initial norms, the translator's attitude toward the source text is affected by the text's position in the source culture's literary polysystem; in terms of operational norms, all decisions are influenced by the position – central or peripheral – held by translated literature in the target culture polysystem.

Toury chama a atenção para o caráter histórico das normas. Ao longo do tempo, elas encontram-se sujeitas a variações: conforme as características dos sistemas e dos atores, das especificidades contextuais, assim elas vão perdendo vitalidade ou garantindo o seu poder. De qualquer modo, mais ou menos explícitas, as normas não só garantem a estabilidade do sistema como legitimam as opções tomadas e, ao fazê-lo, dão conta das relações de poder entre os sistemas, os indivíduos e as instituições.

No quadro da teoria dos polissistemas, José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) desenharam um modelo de análise de traduções. Este modelo parte de uma visão global dos sistemas de partida e de chegada e, com base na análise comparativa entre original e

traduções, pretende contextualizar os textos e debruçar-se sobre as relações entre os sistemas envolvidos e, dentro destes, entre os diferentes intervenientes, níveis e critérios presentes no processo da tradução. Dada a variedade de perspectivas e a abertura do modelo, os autores chamam a atenção para o facto de que cada investigador deve delinear o seu plano de trabalho e definir, de acordo com os seus objetivos e interesses, as questões prioritárias a que quer tentar responder:

As every translation is the result of particular relations between the parameters mentioned in the scheme, it will be the scholar's task to establish which relations are the most important ones. (Lambert e van Gorp, 1985:44)

O modelo de Lambert e van Gorp (1985:52-53) valoriza a comparação entre o texto de partida e o texto traduzido, pela riqueza de informação que permite recolher, e defende que esse trabalho comparativo deve respeitar uma organização estruturada em categorias de análise e/ou etapas. Assim, este modelo de descrição de traduções contempla quatro partes ou áreas de análise: a dos dados preliminares (título; paratexto; metatexto...); a do nível macroestrutural (divisão do texto, títulos de capítulos, estrutura interna da narrativa...); a do nível microestrutural (seleção de palavras, formas de reprodução do discurso, expressão do ponto de vista e da modalidade...) e a do contexto sistémico (relações dos níveis micro e macro, relações intertextuais e intersistémicas...).

Estas etapas ou estádios têm finalidades diferentes mas a sua funcionalidade e pertinência derivam da sua articulação: assim, do confronto entre os dados recolhidos em cada categoria nascem o levantamento, a confirmação ou a anulação de hipóteses. Os autores defendem que da análise, por exemplo, da apresentação e estrutura geral da tradução, ao nível macroestrutural, surgem hipóteses que se podem ou não confirmar aquando da análise das estratégias e opções linguísticas, agora no nível microestrutural. Assim, com base na comparação e na análise do *corpus* referido, é meu propósito articular, dentro do possível, as relações sistémicas e as coordenadas contextuais com os níveis macro e microestrutural, mostrando como a análise empírica permite a operacionalização dos conceitos de reescrita e manipulação, entendidos na aceção de André Lefevere.

Como descritivista, e partindo também da teoria dos sistemas, André Lefevere (1992) acrescenta ao estudo da tradução nos moldes propostos por Even-Zohar e Gideon Toury a dimensão das suas relações com o poder, trazendo para o centro da discussão o

conceito de manipulação; o seu trabalho denuncia a preocupação de relacionar as traduções ou reescritas com as estruturas e os mecanismos do poder, vendo de que forma se implicam. Para Lefevere (1992), a tradução é influenciada pela pressão que esses mecanismos exercem sobre o tradutor. Falarei com mais detalhe dos pressupostos em que se baseia a reflexão de Lefevere no ponto 2 da parte I desta dissertação.

Dada a impossibilidade de realizar uma análise total e exaustiva das versões portuguesas dos contos de Perrault publicadas durante o Estado Novo e também a impossibilidade de considerar ou aprofundar todos os aspetos de cada categoria, selecionarei aqueles que se oferecerem como mais pertinentes, ajustando o modelo de Lambert e van Gorp à presente investigação, de modo que a sua operacionalização permita um trabalho coerente e funcional.

O presente trabalho inscreve-se, pois, num paradigma sistémico e descritivista, na convicção de que o estudo da tradução não se circunscreve ao texto, mas antes convoca para análise uma série de variáveis contextuais, que se relacionam e mutuamente se implicam. Interessa perceber quais são os mecanismos e as intenções subjacentes à tradução, vendo igualmente qual é o papel e o lugar que desempenha no sistema de chegada e, claro, no discurso da sociedade que a recebe. Como assinala Annie Brisset (1989:61), a comparação de originais com as suas traduções reveste-se de especial interesse porque estas vêm ajudar a caracterizar e a compreender o contexto em que se fixam:

La traduction, comme l'écriture, dont elle est une des manifestations, est solidaire d'un état de société et des normes institutionnelles qui en émanent. Cela explique sans aucun doute pourquoi elle se porte sélectivement vers des oeuvres étrangères qui, déjà, contiennent un dispositif discursif en harmonie avec les codes régissant le pensable, le dicible et le scriptable à l'intérieur de la société où elle s'effectue.

É com estes argumentos que Brisset (1989:61) defende que se deve substituir a noção de «langue cible» pela de «discours cible», sublinhando que a tradução é tributária de um discurso que transcende o plano da língua e dá conta dos códigos socioculturais e dos sistemas das ideias e dos valores do contexto recetor.

Pretendo refletir sobre a forma como a tradução de contos de Perrault no período do Estado Novo vai ou não ao encontro da ideologia³ dominante no regime. Deste modo, a relação entre os contos selecionados e as suas versões portuguesas será equacionada tendo em conta a relação entre os valores e os interesses predominantes em cada contexto, partindo da convicção de que a tradução tem de ser entendida em situação. Ute Heidmann (2010b:27) lembra que os textos não são objetos naturais, mas antes construções sujeitas a diversas motivações e estratégias de mediação; nesta medida, a reescrita e as variações editoriais materializam textualizações que, inseridas em enquadramentos sociais e culturais diferentes, só se entendem à luz dos respetivos contextos.

Procederei a uma análise descritiva de várias versões portuguesas de alguns contos de Perrault publicadas em Portugal no período assinalado, comparando-as com os originais. Preocupei-me em recolher e analisar os textos tal como o leitor português os conheceu nesse período, sem me debruçar, dada a dificuldade e a morosidade de uma tal tarefa, sobre as fases ou as mediações que, eventualmente, terão afetado esses textos até à sua publicação em Portugal. A edição que utilizei como referência para leitura e estudo dos contos de Perrault foi a de Gilbert Rouger (ed.) (1967), *Contes*. Paris, Éditions Garnier.⁴

Para este estudo comparativo, parti, como já tive oportunidade de referir, do modelo de investigação proposto por José Lambert e Hendrik van Gorp (1985). A ideia de “fidelidade” não faz sentido para o paradigma descritivista;⁵ através da análise das versões tentarei, com base na identificação de padrões e estratégias regulares, identificar normas de tradução, verificando se vão no sentido da aceitabilidade ou da adequação, de acordo com a terminologia de Toury (1995:57). Para Annie Brisset (1989:53), a comparação do texto de partida e da tradução põe em evidência as prioridades do tradutor: «Entre le contenu du texte original et la pragmatique du milieu récepteur, le

³ Sigo aqui a definição de ideologia de François Châtelet (1979:89): «le système – plus ou moins organisé – de notions, d'images et de "valeurs" grâce auquel une collectivité ou un individu organisent en un ensemble acceptable la diversité de leur expérience.»

⁴ Esta obra, de grande circulação, é tida por Marc Soriano (1968) e por Michèle Simonsen (1992) como uma edição de referência. Inclui a biografia de Perrault e a introdução contextualiza os contos, focando a questão da sua autoria (problema a que aludirei oportunamente). A edição inclui um glossário e um texto introdutório e explicativo para cada conto.

⁵ Esta posição torna-se bem clara na definição de tradução apresentada por Toury (1995:31), em que as traduções são vistas como produtos da cultura da chegada, sujeitos às seguintes restrições: «*difference across cultures, variation within a culture and change over time.*»

sujet traduisant établit des priorités que la confrontation du texte d'arrivée avec le texte de départ permet de réperer. Dans une société donnée, ces priorités font système.»

No comentário das versões recolhidas, procurarei, pois, a partir da análise comparativa dos diversos textos, mostrar de que forma se concretiza ou operacionaliza o seu maior ou menor afastamento face aos contos de Perrault, propondo uma reflexão sobre as intenções subjacentes e as tendências emergentes; nesta medida, entendo como fundamentais os conceitos de reescrita e manipulação, na linha do que considera Lefevere. Antes de passar ao estudo das traduções, procederei à caracterização dos contos selecionados, evidenciando aspetos relativos à sua génese e à sua estrutura narrativa, de modo a sustentar uma leitura interpretativa dos níveis ideológico e simbólico de cada um.

Como já exposto, fixei como objetivo deste trabalho o estudo da receção portuguesa dos contos de Perrault, no período compreendido entre 1933 e 1974. A pesquisa feita, tão exaustiva quanto me foi possível, não esgota, no entanto, a investigação; na verdade, o estudo que agora apresento não pode ser considerado acabado, devendo ser antes entendido como um modesto contributo para o estudo da receção portuguesa dos contos de Perrault no período em questão. Um trabalho desta natureza, que se centra na pesquisa e na recolha documental (neste caso, as versões publicadas em livro, excluindo publicações na imprensa periódica e textos não narrativos), lida com várias dificuldades e enfrenta vários constrangimentos, sobretudo os que se prendem com a descoberta dos registos e posterior análise dos volumes. Qualquer trabalho baseado no estudo de obras traduzidas depara com a dificuldade da identificação e da localização dos textos de chegada, até porque não há muitas fontes bibliográficas que auxiliem nessa tarefa.

Trata-se de um trabalho feito de raiz, partindo sobretudo da consulta dos catálogos e ficheiros da Biblioteca Nacional de Portugal e da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Consultei também o espólio da Biblioteca Municipal de S. Lázaro, em Lisboa, e fiz pesquisa em outras bibliotecas municipais. Muitos registos mostraram-se incompletos (faço notar que, por exemplo, nem sempre os registos das versões portuguesas de contos de Perrault fazem referência ao autor ou indicam o ano de publicação) e, muitas vezes, alguns dos livros requisitados, embora constando dos catálogos, foram dados como perdidos, o que inviabilizou a sua consulta. O facto de os contos ganharem, por vezes, títulos diferentes dos originais dificultou a tarefa de

pesquisa e recolha, tal como o facto de, noutros casos, integrarem antologias sem índice ou sem outra forma de possibilitar a localização ou a identificação dos textos. Embora sabendo que o trabalho *A Tradução em Portugal* de Gonçalves Rodrigues não contempla traduções posteriores a 1930, consultei-o, em busca de algumas pistas. Consulte também o *Index Translationum*, sem êxito, e a base de dados bibliográficos *Intercultural Literature in Portugal (1930-2000)*, que resulta de um projeto do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.⁶ Nesta base de dados, apenas constam cinco referências⁷ a traduções de Perrault; três delas estão incluídas na expressiva lista de publicações que apresento no capítulo IV.

Na tentativa de conseguir reunir o maior número possível de referências, consulte também os catálogos e o acervo de alguns alfarrabistas e algumas coleções particulares.

Estando consciente de que, pelas limitações expostas – a que acrescerão, certamente, limitações de natureza pessoal –, o levantamento das versões portuguesas de Perrault fica incompleto, ainda que abra a porta a investigações futuras, considero, no entanto, ter recolhido um *corpus* consistente e representativo da importância dos contos de Perrault no panorama da literatura destinada às crianças portuguesas no período do Estado Novo. Importa lembrar que o estudo da literatura traduzida fornece dados importantes para o estudo da cultura recetora e que é indispensável a consideração das traduções no estabelecimento do cânone literário e no conhecimento da literatura nacional, para adultos e crianças.

Embora a minha pesquisa tenha abrangido os onze *Contes de ma mère l'Oye*, não me seria possível analisar, dada a necessidade de circunscrever o âmbito do trabalho, todas as versões que deles encontrei e, por isso, resolvi cingir este estudo a quatro dos contos em prosa: *La Barbe bleue*, *La belle au bois dormant*, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* e *Le petit chaperon rouge*. Estes contos são particularmente interessantes do ponto de vista das relações homem-mulher e da construção social de

⁶ Este projeto tem como objetivo dar continuidade ao trabalho de Gonçalves Rodrigues e, neste momento, a base de dados está disponível em linha e apresenta referências bibliográficas relativas ao período que vai de 1930 a 1955.

⁷ Estas referências são: de 1946 e de 1953, *Jack, O Matador do Gigante e outros contos*, da Livraria Figueirinhas; de 1942, *Contos de Perrault*, da Casa do Livro Editora; de 1956, *História do Barba-Azul*, da Livraria Civilização e, de 1954, *História da Bela Afortunada*, também da Civilização. Não inclui este último volume na lista de títulos que encontrei porque, apesar de o autor do texto original vir claramente identificado como Charles Perrault, trata-se da tradução do conto *Fortunée*, de Mme d'Aulnoy. A edição assinala tratar-se de uma «Tradução livre», assinada por Salomé de Almeida.

papéis de género bem como do ponto de vista das relações adulto-criança. Será também interessante observar o modo como as versões portuguesas lidam com a violência que caracteriza estes contos de Perrault.

Indicarei, na Parte IV, as versões portuguesas encontradas para cada conto, salientando desde já que encontrei sobretudo contos publicados individualmente, sob a forma de pequenas brochuras. A pesquisa realizada permitiu-me, mesmo assim, localizar e considerar volumes exclusivamente dedicados aos contos de Perrault, bem como antologias com contos de diferentes autores/ colecionadores, entre os quais alguns atribuídos a Perrault.

PARTE I

**Entre (con)textos: a tradução como processo de
recontextualização e reescrita**

1. A questão da mediação

Texto algum existe fora de um tempo e de um espaço, de uma língua ou de uma cultura. O texto é o pretexto da tradução – entendida simultaneamente como processo e como produto (Bell, 1991:13). O texto traduzido tem de ser pensado em função do papel que desempenha em cada um dos contextos e da relação que estabelece entre eles (Lefevere e Bassnett, 1990). Como diz Juliane House (2009:78), o contexto pode ser entendido como as circunstâncias ou as condições que podem determinar o significado de um fenómeno ou objeto – tais como um texto – em análise:

[...] “context” implies the notion of an environment and of conditions surrounding a specified phenomenon or object (such as a text!), and that these conditions can be taken to determine the meaning of this phenomenon or object.

Nesta medida, os textos traduzidos devem ser vistos como recontextualizações orientadas por motivações ou constrangimentos diversos, entre os quais se contam questões ideológicas, representações e identidades culturais, que pesam, de forma mais ou menos explícita e de forma mais ou menos consciente, nas tomadas de decisão do tradutor. Neste sentido, a linguista Isabela Ietcu-Fairclough (2008:69), no seu artigo “Critical discourse analysis and translation studies: translation, recontextualization, ideology”, parte de uma noção de texto como ato comandado por um objetivo, encontrando-se a tradução intimamente ligada a uma estratégia que pode ser condicionada por questões de poder ou pelo desejo de conquistar qualquer outra forma de capital simbólico:

Any translation is inherently linked to a strategy, as goal-directed behavior, whether this is a political strategy linked to power, or a strategy that aims to achieve some other form of symbolic capital (cultural, artistic, etc.).

Creio que, na sequência do que foi dito, se pode aplicar à tradução a definição de recontextualização apresentada pelo linguista Per Linell (1998:144):

Recontextualization may be defined as the dynamic transfer-and-transformation of something from one discourse/text-in-context (the context being in reality a matrix or field of contexts) to another.

Tendo em conta esta definição, a tradução é vista numa perspectiva dinâmica e os textos traduzidos são entendidos como atos discursivos. Só através da consideração dos contextos se pode perceber o porquê e a função da tradução, o estatuto do texto, quer no sistema de partida quer no sistema de chegada e o tipo de transposição operada. É importante perceber que, se os contextos condicionam os textos, também estes os podem influenciar. Verifica-se, na investigação, desde a década de 80, a necessidade de entender os textos em situação e é dessa necessidade que surge o termo «recontextualization» proposto por Linell.

Entre os aspetos discursivos que podem ser objeto de recontextualização, Linell (1998:154-155) enumera os seguintes:

Aspects of discourse which can be recontextualized include linguistic expressions, concepts and propositions, “facts”, arguments and lines of argumentation, stories, assessments, values and ideologies, knowledge and theoretical constructs, ways of seeing things and acting towards them, ways of thinking and ways of saying things.

Os contextos – entendidos na sua complexidade multifatorial e subjetiva (só os elementos contextuais considerados relevantes pelo tradutor são tidos em conta) – ajudam a compreender as opções tradutivas.

Entender a tradução como produto e agente cultural significa estabelecer uma relação entre contextos e, claro, entre textos, numa perspectiva multifocal e dinâmica, longe dos modelos em que predominava uma abordagem estritamente linguística. A esta mudança de perspectiva refere-se Edwin Gentzler (2002:217), dizendo que já não é possível pensar a tradução como simples transferência de uma língua para outra:

Theorists can no longer think in terms of an uncritical transfer from a monolithic language A to a similar monolithic language B; rather, translation takes place across a multilingual and multicultural environment A into an often equally multicultural environment B.

Ao recontextualizar o texto de partida, o tradutor garante a sua vitalidade através da sua transferência e integração no sistema cultural de chegada. Andrew Chesterman (1997:2) fala do papel do tradutor enquanto responsável pela propagação do texto: «[...] a translator is not someone whose task is to conserve something but to propagate something, to spread and develop it: translators are agents of change.»

O tradutor está, assim, permanentemente em movimento, fazendo a ligação entre contextos e, nessa medida, funcionando como ponte decisiva na comunicação intercultural. Dar a conhecer significa mediar, e a tradução, como geradora de representações e significações, é sempre uma atividade de mediação ou interação cultural, como insiste Juliane House (2009:11): «Translating is not only a linguistic act, it is also a cultural one, an act of communication across cultures.»

Esta abordagem cultural da tradução marca os anos 90 e concretiza uma viragem, de natureza teórica e metodológica, nos Estudos de Tradução, implicando a consideração do texto traduzido como um facto social e historicamente contextualizado, como meio de construção e representação cultural. Como dizem Susan Bassnett e André Lefevere (1990:12), o estudo do texto em contexto promove o avanço dos Estudos de Tradução:

The object of study has been redefined, what is studied is the text, embedded within its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able to utilize the linguistic approach and move out beyond it.

Mas já antes a teoria funcionalista, nos anos 70, com os trabalhos de Katharina Reiss (1971) e Hans Vermeer (1978), tinha dado conta da importância dos contextos na tradução, encarada na sua dimensão comunicativa e não pura ou exclusivamente linguística ou como um simples ato de transcodificação.

Nunca há apenas um contraste neutro e objetivo entre línguas ou culturas; com efeito, a língua e a cultura do Outro são formadas e tomadas como objetos cognoscíveis a partir da nossa própria língua e da nossa própria cultura. Desta maneira, a construção da figura do Outro decorre já de uma construção linguística e cultural própria de cada sociedade e do indivíduo que nela se insere, pelo que se relembra Friedrich Schleiermacher (1813), aqui citado em tradução portuguesa, quando diz, na sua obra

Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens [Sobre os diferentes métodos de traduzir], que não é possível pensar fora da língua:

O indivíduo não pode pensar com completa determinação aquilo que estiver fora das fronteiras da sua língua; a configuração dos seus conceitos, o modo e os limites das respectivas possibilidades de combinação são-lhe prescritos pela língua em que nasceu e na qual foi educado, o entendimento e a fantasia são por ela limitados. (Schleiermacher, 2003:45)

Nesta medida, é indesmentível a importância do papel do tradutor como mediador. Hatim e Mason (1997:147) definem mediação como «[...] the extent to which translators intervene in the transfer process feeding their own knowledge and beliefs into processing the text».

O tradutor, enquanto mediador, deve ter consciência da importância do seu papel interventor ou transformador nesta relação entre culturas, pois as suas opções são determinantes enquanto lugares de produção de valores e, desta forma, determinantes para fixar ou pôr em causa visões do mundo, crenças e estereótipos; a maneira como interpreta e gere identidade e alteridade é decisiva para a integração ou a rejeição do Outro e, em consequência, para o (re)desenhar das relações de poder entre sistemas e contextos. Como diz Riitta Oittinen (2006:37), «Translated texts always reveal the translator's intentions, feelings and moral values, making translation an inherently ethical issue.»

O tradutor, de forma mais ou menos consciente, pode aderir aos sistemas, sejam eles de natureza poética ou ideológica, ou pode, também de forma mais ou menos consciente, contrariar o instituído e o padronizado. Os próprios sistemas e as diferentes instâncias do poder desenham mecanismos que condicionam as opções ou as decisões do tradutor.

Ora aos sistemas totalitários interessa manter ou reforçar o poder e evitar perturbações que façam perigar a ordem instituída; nesta medida, a manutenção da estabilidade do sistema passa por um natural fechamento sobre si próprio e pelo controlo dos elementos culturais externos que podem implicar a sua desagregação.⁸ Como diz Yves Gambier (2002:204), «Tous les régimes autoritaires ont su mettre en

⁸ Lembro que, ao controlo e à censura impostos por este tipo de regime, proibindo ideias e reprimindo comportamentos, acresce a autocensura, mecanismo que atua ao nível do campo simbólico do indivíduo e, nessa medida, do que este entende como aceitável ou correto em sociedade.

place des organes pour prévenir la mise en circulation d'idées, de publications jugées contraires à leur idéologie, à leur "vérité".»

A resistência à importação cultural atinge, como seria de esperar, a esfera da tradução e pode manifestar-se, desde logo, ao nível da seleção dos textos a traduzir. A adoção de práticas assimilatórias ou domesticadoras torna evidente a intenção de anular influências externas, que possam "contaminar" e desestabilizar o *status quo*.⁹ Lawrence Venuti (1995:1), no quadro das práticas assimilatórias, falou da invisibilidade do tradutor e da rejeição de elementos passíveis de causar estranheza ao leitor do texto de chegada:

A translated text [...] is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when 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".

São muitos os fatores que convergem no texto traduzido: a tradução está sujeita a uma inconstância ou mobilidade que dependem fortemente dos contextos. Para além de contrastes linguísticos, da inconstância ou mobilidade dos contextos, também há a considerar o peso da cultura exportadora e a subjetividade dos tradutores.

Como enfatiza House (2009:21), «[...] there is no reality independent of how human beings perceive it through their culturally tinted glasses. Consequently, it is the way texts are perceived that is real and not the texts themselves.» É assim que se estabelece, pois, um diálogo, orientado pelo tradutor, entre contextos, textos e percepções.

⁹ Nesta medida, Mariella Colin (2011:8-9) fala do papel desempenhado pelo editor e pelo tradutor: «Lorsqu'une oeuvre sort de l'aire linguistique et culturelle qui est la sienne, de nouveaux intermédiaires rejoignent l'auteur, voire se substituent à lui: l'éditeur, qui a sélectionné le texte à traduire et qui, en fonction de ses propres critères, peut vouloir l'infléchir par rapport à l'original; le traducteur, qui, soucieux de conformer le texte étranger aux capacités d'assimilation de ses destinataires, peut l'adapter afin de le rendre lisible et accessible. L'un et l'autre se situent implicitement par rapport à la *doxa* de leur propre culture, aux attentes et aux aspirations de leur public.» Ao papel do editor e do tradutor, Mariella Colin (2011-9) acrescenta ainda o dos críticos (como jornalistas e académicos) e o dos leitores reais que, em função do seu horizonte de expectativas, podem aceitar e assimilar o texto ou rejeitá-lo.

2. A questão da manipulação

A maneira como o tradutor concebe a sua prática e o seu papel reflete-se nas suas escolhas tradutivas. Perante o confronto com as diferenças do Outro, conforme as relações entre sistemas ou contextos, conforme as representações e convicções, o tradutor pode seguir a via da «estrangeirização» ou optar pelo caminho da «domesticação» (Venuti, 1995).¹⁰ De qualquer modo, ainda que em grau variável, qualquer tradução constitui um exercício de manipulação, como afirma Theo Hermans (1985:11): «From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.»¹¹

A perspetiva do grupo que ficou conhecido por *Manipulation School* (formada por estudiosos de Tel Avive e dos Países Baixos, tais como Itamar Even-Zohar, José Lambert, Theo Hermans, André Lefevere e Susan Bassnett, entre outros) é a de que, em tradução, nada é inocente e de que ela «não pode ser considerada à margem do seu contexto» (Lefevere e Bassnett, 1990:11):

[...] translation, like all (re)writings is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed.

Reconhecendo à tradução a sua relativa autonomia em relação ao original e o poder de interferir nas representações e nas visões do mundo, Lefevere, na sua obra *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame* (1992), entende-a como reescrita, pondo em causa tanto a noção de texto original como a da autoridade intocável do autor. Perante esta ideia da tradução, Lefevere (1992:7) propõe àqueles que a estudam um amplo programa que passa pela indagação de diversos fatores: «who rewrites, why, under what circumstances, for which audience.» A formulação

¹⁰ Estes conceitos, de grande divulgação nos Estudos de Tradução, mais não são do que atualizações dos dois processos que Schleiermacher (1813) distinguia na sua célebre lição sobre os diferentes métodos de traduzir: ou o tradutor leva o leitor ao encontro do autor ou leva o autor ao encontro do leitor.

¹¹ Foi no intuito de chamar a atenção para o facto de qualquer texto traduzido constituir uma manipulação que o grupo de Theo Hermans deu ao seu volume, editado em 1985, o título provocatório de *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Esta escolha evidencia a intenção de deitar por terra o preconceito largamente difundido da existência de “fidelidade” entre tradução e original.

«Translation/rewriting Studies» (Lefevere e Bassnett, 2000:12) assenta precisamente na consideração da tradução como reescrita.

Assim, o tradutor – ou o reescritor – não reproduz um texto dito original mas produz um novo texto, em função de determinados objetivos e sob influência das forças – internas e externas – que atuam no polissistema literário. Dentro deste polissistema, o poder é exercido por críticos, tradutores e professores, dado que são estes que o influenciam e condicionam, pelo facto de escolherem os textos (e, dentro destes, os textos a traduzir) de acordo com os gostos e os padrões dominantes (Lefevere, 1992:14). Lefevere sublinha, no entanto, a possibilidade individual de contrariar o cânone, embora esta decisão implique desvantagens em termos económicos e de *status*. Quanto aos mecanismos de controlo externo, a palavra-chave é, para Lefevere (1992), *patronage*; o autor refere-se às relações de poder entre indivíduos e instituições – determinadas por fatores ideológicos, económicos e de *status* – que regulam não só a produção literária, mas também a sua distribuição. A patronagem, conceito que não se restringe à ideia de mecenato, antes o transcende, diz respeito ao poder que elementos externos ao sistema literário exercem sobre ele, podendo tanto impedir como promover, por exemplo, a leitura e a tradução. Este poder da patronagem pode ser exercido por um indivíduo apenas ou também por um grupo, como o dos editores, o da comunicação social ou o do sistema educativo (Lefevere, 1992:15). Deste modo se percebe que a patronagem diz respeito à regulação da relação entre o sistema literário e os outros sistemas:

Patrons try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture. As a rule they operate by means of institutions set up to regulate, if not the writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment. Professionals who represent the “reigning orthodoxy” at any given time in the development of a literary system are close to the ideology of patrons dominating that phase in the history of the social system in which the literary system is embedded. (Lefevere, 1992:15).

Considerar a tradução como escolha e transformação leva a pensá-la – na linha do que defende André Lefevere (1992:4), quando diz que o leitor contacta mais com a

reescrita do que com a escrita¹² – não como simples reprodução do conhecimento, mas como produção efetiva de conhecimento. Esta visão da tradução está bem clara nas palavras de Tymoczko e Gentzler (2002:xxi):

Translation thus is not simply an act of faithful reproduction but, rather, a deliberate and conscious act of selection, assemblage, structuration, and fabrication – and even, in some cases, of falsification, refusal of information, counterfeiting, and the creation of secret codes. In these ways translators, as much creative writers and politicians, participate in the powerful acts that create knowledge and shape culture.

Como se vê, no conceito de tradução cabem procedimentos como selecionar, reunir, estruturar, fabricar, falsificar, recusar informação, contrafazer e criar códigos secretos. Os dois investigadores desmontam, de forma a não deixar dúvidas, o mito da fidelidade ao original.

Por outro lado, a ideia de que a tradução produz conhecimento e modela a cultura manifesta-se, por exemplo, na forma como determina ou influencia a imagem do Outro, como refere Gentzler (2002:216): «Translation does not simply offer a window onto some unified, exotic Other; it participates in its very construction.» Também Lawrence Venuti (1998:67) chama a atenção para o valor performativo da tradução, salientando a formação de identidades culturais e de valores:

Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures. [...] As translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an ideological position, informed by the codes and canons, interests and agendas of certain domestic social groups. Circulating in the church, the state, and the school, a translation can be powerful in maintaining or revising the hierarchy of values in the translating language.

Encontra-se, pois, instalado o debate sobre o poder da tradução na construção das representações culturais. Entre assimilar a cultura ou conservar a diferença, coloca-se a questão do equilíbrio e das opções tomadas em função das múltiplas influências.

¹² André Lefevere (1992:4): «The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters.»

Antoine Berman (1984) fala em oposição entre tradução etnocêntrica e tradução ética, Venuti (1998) fala em tradução «domesticadora»¹³ e tradução «estrangeirizante». Independentemente da “natureza” da tradução, uma coisa é certa: é sempre um produto cultural com efeito no sistema de chegada e esse é um facto incontornável.

3. A questão da tradução para crianças e jovens

Não querendo enveredar pela questão complexa da definição do conceito de literatura infantil,¹⁴ sigo a proposta de Isabelle Nières-Chevrel (2009:15), que assenta em três critérios: prática de criação (trata-se de livros escritos para as crianças); prática editorial (livros publicados para as crianças) e prática cultural (livros lidos pelas crianças). A autora refere ainda que, na maior parte dos casos, estes critérios são cumulativos. Creio que será também importante sublinhar que a literatura infantil não é alheia às representações da criança, próprias de cada sociedade, cultura ou época.

Tudo o que até aqui foi dito relativamente à tradução¹⁵ ganha especial importância quando se fala, em particular, de literatura para crianças e jovens. A História diz-nos que a literatura infantil tem sido instrumentalizada¹⁶ ao serviço da formação e da educação. De facto, uma das características fundamentais da literatura e

¹³ Para Venuti (1998), a adaptação é uma prática domesticadora e está estritamente ligada a questões de tempo, sociedade e poder.

¹⁴ A complexidade dessa definição está bem patente nas interrogações formuladas por Elena Di Giovanni, Chiara Elefante e Roberta Pederzoli (2010:11): «qu'est-ce que l'on entend par littérature pour la jeunesse? La littérature que les adultes destinent aux enfants, indépendamment des intentions des auteurs, ou bien les livres que les enfants décident de s'approprier de façon autonome ou, encore, et c'est la conception qui prévaut aujourd'hui, les ouvrages qui sont conçus intentionnellement par les écrivains pour un public non adulte?»

¹⁵ Podemos considerar, dada a pouca visibilidade de pontuais estudos anteriores, que a teorização sobre tradução para crianças e jovens encontra em *In Search of a Theory of Translation*, obra publicada por Toury em 1980, a sua rampa de lançamento. Na verdade, para desenvolver uma teoria da tradução de carácter geral, Toury serve-se das versões hebraicas de *Max und Moritz*, um clássico infantil, da autoria de Wilhelm Busch, e esta escolha vem centrar as atenções nos textos destinados aos mais jovens (Di Giovanni *et al.*, 2010:12; Pederzoli, 2012:59). Depois, num percurso que tem visto crescer o interesse dos estudiosos por esta área da tradução para crianças, destacam-se, entre outros, os nomes de Zohar Shavit, Emer O'Sullivan, Riitta Oittinen, Tiina Puurtinen, Eithne O'Connell e Gillian Lathey

¹⁶ Desta instrumentalização dá conta, por exemplo, o recente trabalho de Mariella Colin (2011), *La littérature d'enfance et de jeunesse italienne en France au XIXe siècle. Édition, traduction, lecture*. Neste estudo sobre a receção francesa de autores como Emilio Salgari e Edmondo De Amicis, Mariella Colin (2011:17) chega à seguinte conclusão: «Par les modalités de leur traduction et de leur diffusion en France, les oeuvres de nos auteurs ont été instrumentalisées à des degrés divers, en agissant comme de puissants révélateurs des composantes politiques, sociales et idéologiques du pays d'accueil, au lieu de révéler au public français l'originalité et la force propre d'une littérature étrangère.»

da tradução para crianças e jovens é a sua inscrição simultânea em dois sistemas: o sistema literário e o sistema educativo. Como diz Isabelle Nières-Chevrel (2009:180), a literatura para crianças, ao longo dos tempos, tem sido considerada, sobretudo, na sua dimensão educativa. Por esta razão, coloca-se aqui, com especial acuidade, a questão da manipulação. Na verdade, por representar um veículo privilegiado de transmissão de valores, tem sido usada como um instrumento prioritário no que respeita à formação e orientação do comportamento da criança ou do jovem, considerado nas suas dimensões social, educativa e pedagógica (O’Sullivan, 2005:19).

Parece evidente que, nesta perspetiva, a literatura destinada a um público infanto-juvenil deixe transparecer, de forma mais ou menos explícita, as regras e os valores que subjazem a uma determinada sociedade ou cultura. É nesta medida que Murray Knowles e Kirsten Malmkjaer (1996:44) sublinham o papel da literatura e da linguagem como agentes poderosos de socialização, uma vez que permitem o conhecimento das instituições e das hierarquias e a interiorização das regras sociais: «The language of social texts – including those texts which we read to our children or give them to read for themselves – is therefore a particularly effective agent in promoting the acceptance by the child of these customs, institutions and hierarchies.»

Também a tradução para crianças e jovens tem de ser igualmente contextualizada e não pode ser considerada nem à margem das representações que os tradutores – ou reescritores, na linha de André Lefevere (1992) – fazem da infância nem fora do polissistema literário que integra. Aliás, como diz Zhoar Shavit (2003:156), «o comportamento da tradução de literatura para crianças é largamente determinado pela posição da literatura para crianças dentro do polissistema literário.» Por isso, se essa posição for periférica, a qualidade das traduções fica comprometida, o que leva Peter Hunt (1991:17) a defender a literatura para crianças como um sistema autónomo e não como menor em relação à “grande” literatura, embora sem poder ignorá-la por completo.

Por outro lado, pensar em tradução para crianças leva a pensar nas fronteiras que se estabelecem – ou se tentam estabelecer – relativamente à literatura para adultos, tendo também em conta que são estes os primeiros leitores dos textos infantis, o que naturalmente condiciona as decisões do tradutor. Não parece muito fácil delimitar os dois mundos, até porque neles há um ponto de interseção; não são raros os casos de obras inicialmente escritas para crianças que cativaram o público adulto bem como o de obras escritas para adultos que fizeram as delícias dos leitores infantis. É preciso não

esquecer que o entendimento do que é literatura infantil passa igualmente pelo conceito de criança ou infância, variável ao longo dos tempos e das sociedades. É à luz desta variação que as obras ambivalentes ou com estatuto difuso (cf. Shavit, 2003) devem ser consideradas. Zohar Shavit (2003:99) refere-se ao facto de os textos «difusos» pertencerem a mais do que um sistema e serem lidos de modo diferente (embora simultaneamente) por, no mínimo, dois grupos de leitores, que diferem nas suas expectativas e nos seus hábitos de leitura. Esta situação não é invulgar e, na verdade, hoje parece «haver um novo panorama social que coloca a criança e o adulto dentro de uma mesma obra» (Gomes e Santos, 2007:3).

O conceito de *crossover fiction*,¹⁷ explorado por Sandra Beckett (1999) na sua obra *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*, diz respeito tanto aos livros para crianças que encontraram um público adulto como aos que, dirigidos a adultos, granjearam a atenção infantil; além disso, considera também os livros que visam um público duplo e os que foram escritos para um leitor preferencial e traduzidos ou reescritos para outro. Esta questão do duplo destinatário colocar-se-á, como veremos, no caso dos contos de Perrault.

De qualquer modo, interessa salientar que a tradução, sempre ancorada num determinado contexto e, por isso, sempre comprometida com uma visão do mundo orientada ideologicamente, não escapa, como produto cultural e comunicativo, à influência das representações e das convenções; estas constringências encontram-se, segundo Zohar Shavit (2003:156), muito mais visíveis na tradução do que na escrita de originais, sobretudo no caso de textos inicialmente pensados para adultos e que se viram transferidos para o sistema da literatura infantil:

[...] as normas de tradução expõem mais claramente os constrangimentos impostos a um texto que entra no sistema infantil. [...] os tradutores são forçados a tomar em consideração constrangimentos sistémicos. Eu afirmo que isto é especialmente verdadeiro no caso de textos transferidos da literatura adulta para a literatura para crianças, textos cujo estatuto no polissistema literário mudou historicamente.

¹⁷ Sobre este conceito, leia-se igualmente Roberta Pederzoli (2012:41): «Il s'agit d'ailleurs d'un phénomène ancien, remontant aux contes de la tradition populaire et traversant de fait toute l'histoire de la littérature de jeunesse [...]. Ce phénomène peut assumer plusieurs configurations différentes: on peut observer le cas d'ouvrages publiés à l'origine pour un public défini (adulte ou non adulte), mais dont l'autre public s'est approprié. L'échange procède d'ailleurs dans les deux directions et non plus seulement, comme cela arrivait dans le passé, du public adulte vers le public enfantin.»

Fica claro que quem produz e/ou traduz para crianças o faz de acordo com convenções, com o seu entendimento do que é a criança, do que esta gosta e de como chegar até ela; é o imaginário infantil a ditar o comportamento do adulto.

Existe, pois, na tradução para crianças, como refere João Azenha Junior (2005:378), uma duplicação da imagem infantil:

No processo de tradução de LIJ, trata-se de uma dupla projeção: o tradutor trabalha com a (sua) imagem daquilo que acredita ser a criança – na verdade, também uma projeção – imaginada pelo autor. E o texto traduzido, ao final das contas, pode convergir para ou divergir da criança imaginada e de seu mundo.

Esta dupla projeção vinca a natureza assimétrica da relação que se estabelece entre autor ou tradutor e o público infantil ou juvenil. A autoridade do adulto sobre a criança ou o jovem torna-se inequívoca e deixa perceber que este leitor só acede ao que o autor e/ou o tradutor determinam, em função das suas representações e, claro, em função dos valores que consideram válidos. Como diz Eithne O’Connell (2006:17), «It is adults, after all, who wield power and influence and it is they who decide what is written and, ultimately more importantly, praised and purchased.» Também Elizabeth Galway (2008:5) fala desta relação assimétrica e do papel revelador da literatura infantil face às preocupações dos adultos:

Children’s literature, while written for a young audience, can reveal much about the concerns of the adult society that is responsible for the writing, publication, and distribution of such material. There is an intimate and inextricable relationship between the adult writer and the child reader, and the adult has an enormous impact on all aspects of children’s literature.

É neste campo das relações de poder entre os adultos (autores, ilustradores, editores, educadores, pais) e os supostos destinatários que se equaciona, mais uma vez, a questão da censura e da manipulação, muito pertinente no domínio da tradução para crianças. María Jesús Vigo (2014:33) assinala esta manipulação como intencional, de acordo com o suposto perfil da criança leitora: «in children’s and young adult literature

there is an intentional manipulation in order to create target texts that respond as closely as possible to the characteristics of the receivers.»

Para Zohar Shavit (2003), a manipulação no domínio da tradução infantil – mais ou menos velada – tenta justificar-se com base em dois tipos de princípios: existem os propósitos pedagógicos ou formativos, incluindo os que têm a ver com o desenvolvimento da linguagem ou a consciência da literariedade, e existem os critérios de legibilidade. No primeiro caso, há o objetivo central de transmitir ensinamentos e inculcar valores, de acordo com o que é moralmente aceite e exigido no contexto de chegada (daí a existência de assuntos tabu); no segundo caso, o de tornar o texto acessível e compreensível ao jovem leitor, reduzindo o nível de complexidade do texto e eventuais situações que possam perturbar a sua leitura ou entendimento. Assim, esta facilitação ou simplificação do texto parte do princípio de que a criança, enquanto leitora, não dispõe ainda dos mecanismos ou das competências necessárias para aceder a estruturas ou a significações mais complexas; daí a intervenção ao nível do texto e também do paratexto, que poderá funcionar como informação complementar – tão apelativa quanto possível – e orientar visualmente a criança na construção do(s) sentido(s).

É na defesa de propósitos pedagógicos de educação, simplificação e de legibilidade que são então adotadas estratégias domesticadoras (o que pode implicar inclusive a não manutenção da integralidade do texto), levando, por um lado, ao desaparecimento de marcas do contexto de partida e, por um outro, ao favorecimento de aspetos do contexto de chegada. Estes procedimentos assimilatórios, na opinião de Riitta Oittinen (2006), de Tiina Puurtinen (1995) e Isabel Pascua Febles (1998), decorrem da necessidade de cumprir, prioritariamente, a finalidade comunicativa do texto, tornando-o acessível à criança leitora e, nesta medida, permitir a sua fruição. Os elementos que desaparecem e os elementos que são introduzidos concretizam – em maior ou menor grau, conforme a natureza e o alcance da intervenção – um exercício de manipulação motivado, pois, por representações e por intenções.

Este exercício de manipulação, concretizado na adição, alteração ou supressão de elementos textuais – Zohar Shavit (2003:157) acrescenta que a grande liberdade do tradutor de literatura infantil tem também a ver com a posição periférica que esta ocupa no sistema literário – pode também decorrer da necessidade de adequar o texto a modelos já conhecidos no sistema de chegada, na defesa do convencional e da cultura de chegada. Assim, de acordo com Zohar Shavit (2003), quando se fala em manipulação

na tradução para crianças fala-se obrigatoriamente na influência marcante do sistema de chegada, ao nível da filiação do(s) texto (s) em modelos existentes, da complexidade do texto, da transmissão de valores e das normas estilísticas,¹⁸ fatores estes que normalmente implicam alterações nos textos e comprometem a integralidade original. É óbvio que aquilo que Shavit diz sobre os procedimentos domesticadores em termos do cumprimento de propósitos pedagógicos é válido, segundo creio, para os comportamentos estrangeirizantes; na verdade, em ambos os casos, estão subjacentes representações, intenções e capacidades. Jean-Louis Cordonnier (1995:179) refere-se, de forma crítica, ao facto de as crianças serem consideradas, comumente, seres frágeis e, por isso, se partir do princípio de que precisam de ser ajudadas a compreender a informação, o que leva muitas vezes, para simplificar, ao esbatimento da novidade e da diferença.¹⁹ E como se concretiza esse processo? Cordonnier (1995:179) responde: «Comment? Par l'adaptation, qui est le maître mot en matière de traduction pour la jeunesse. On se trouve très souvent devant une mutilation du texte original: effacement des connotations étrangères, textes coupés, transformés, arrangés.»

Esta visão crítica da adaptação²⁰ – que George Steiner (1976:29-30) não partilha quando diz que a adaptação é a única forma de manter os clássicos vivos – vai ao encontro da defesa da preservação das marcas do sistema de partida, do respeito pelo Outro e da multiculturalidade, manifestando-se contra a anulação das diversas identidades e da hegemonia cultural. Ao preservar a identidade do texto de partida, o

¹⁸ Shavit (2003:176) refere que a norma estilística predominante na tradução para hebraico é a preferência por um estilo literário elevado, justificada pela intenção de enriquecer o vocabulário infantil.

¹⁹ Esta posição crítica encontra eco em Mariella Colin (2011:10): «[...] le texte original peut être coupé, simplifié, réécrit en toute impunité, car le traducteur-médiateur, soucieux avant tout d'une traduction proximitaire, plus accessible au jeune lecteur, peut adapter des références culturelles de l'oeuvre étrangère à celles du système d'accueil, sans se soucier de la restituer au plan poétique, ni de la respecter du point de vue éthique.»

²⁰ Georges Bastin (2001:5-8) debruça-se sobre o conceito de adaptação, dizendo que é vista como um conjunto de operações tradutivas que resultam num texto que não é visto como uma tradução, mas que, mesmo assim, é reconhecido como representante do texto original. As traduções livres ou adaptações derivam normalmente da necessidade de adaptar os textos estrangeiros aos gostos e expectativas do sistema de chegada. De modo geral, as adaptações são entendidas como distorção ou estratégia de censura, mas o certo é que parece haver dificuldade no esclarecimento do conceito e na sua operacionalização. Para Annie Brisset (*apud* Bastin, 2001), a adaptação é vista como “reterritorialization” da obra original e como “annexation” em função da audiência da nova versão. Já para Vinay e Darbelnet (1958), a adaptação é um dos sete procedimentos tradutivos, usado quando a referência original não existe na cultura do texto de chegada; aqui, adaptação é uma estratégia que o tradutor utiliza para obter equivalência. Julie Sanders (2006) distingue adaptação de apropriação: uma adaptação sinaliza uma relação com uma obra precedente, de que é uma reinterpretação, enquanto uma apropriação se caracteriza por um maior afastamento do texto de partida, de tal forma que chega a ser difícil descortinar essa relação. Linda Hutcheon (2006) assinala a adaptação como processo de (re)criação, que muitas vezes envolve a transposição, ou seja, a passagem de um *medium* a outro, como no caso dos romances que são adaptados para televisão ou cinema.

tradutor dá a conhecer a diferença e abre novos horizontes, reclamando o seu papel de mediador cultural. Promover o encontro da criança com a diversidade e com a alteridade é levá-la a entender a existência da diferença, numa perspetiva intercultural e de integração numa sociedade plural. Esta é a posição de Göte Klingberg (1986), que critica uma abordagem domesticadora da tradução para crianças.

A voz de Antoine Berman (1984), um dos mais importantes teóricos e críticos franceses da tradução do século XX, sem se referir expressamente à literatura infanto-juvenil, ergue-se contra a tradução etnocêntrica, a que chama «mauvaise traduction»²¹ (Berman, 1984:16), e defende a presença do estrangeiro como uma mais-valia para o enriquecimento cultural e conhecimento do mundo. Para Berman, a dimensão ética²² da tradução obriga ao diálogo entre culturas e à abertura ao Outro: «[...] l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport ou elle n'est rien.» (Berman, 1984:16).

Também Françoise Wuilmart (2006), fundadora e diretora do Centro Europeu de Tradução Literária e tradutora premiada, defende o diálogo intercultural, numa perspetiva de abertura e respeito pelo Outro, mas numa posição mais conciliadora. No seu texto *La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil*, Françoise Wuilmart (2006:146), partindo do exemplo do francês como língua de chegada, considera a tradução como uma “terceira língua”,²³ que deve conjugar a fluidez natural esperada pelo leitor com a estranheza suscitada por uma língua Outra:

[...] vouloir transposer un contenu dans un “beau français”, tel que nous aimons le pratiquer ou le lire au premier chef, mais au détriment d'une autre vision du monde que le français ne peut forcément décrire, puisqu'il ne dispose pas des outils nécessaires, n'est pas une solution qui privilégie l'ouverture à l'Autre. A l'inverse, défigurer le français, lui infliger d'impossibles contorsions pour lui faire dire ce qu'il ne dirait jamais spontanément au départ, n'est pas préférable.

²¹ Antoine Berman (1984:17) esclarece este conceito: «J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'oeuvre étrangère.»

²² Roberta Pederzoli (2012:289) defende uma tradução simultaneamente ética e estética, pelo que propõe o termo «esth-éthique» para uma prática que preserve essas qualidades.

²³ Observe-se, a este propósito, que já Scheleimarcher considerava a tradução como um modelo de enriquecimento da língua de chegada e já ele falava de uma língua própria das traduções, tanto mais tolerada pelos leitores de chegada quanto maior a sua maturidade enquanto leitores. As considerações de Françoise Wuilmart, até pela proximidade da formulação, dão a entender que conhece bem o texto do filósofo e tradutor alemão.

Il est possible de fuir ces deux extrêmes comme la peste et d'arriver à produire, en français, une "langue troisième". Le texte, français en l'occurrence, doit donner l'impression d'avoir été écrit en français et ne doit comporter aucune erreur grammaticale. Il doit être "beau", bien écrit, et pourtant, ne devrait-il pas aussi laisser transparaître l'Autre entre les lignes? Le traducteur ne devrait-il pas oeuvrer de telle manière que le lecteur français perçoive malgré tout et malgré la qualité du français, c'est-à-dire perçoive en filigrane, l'étrangeté du texte, ou plutôt son «étrangéité».

Cabe ao tradutor a gestão do equilíbrio entre línguas e culturas, tendo consciência de que as suas opções são determinantes para a valorização ou inferiorização do texto ou da cultura do texto de partida. Como diz Françoise Wuilmart (2006:149), o papel do tradutor como mediador assume uma importância capital ao permitir que os seus textos sejam como janelas abertas sobre o Outro e para o mundo:

[...] c'est grâce à son texte [du traducteur] qui se veut non plus un miroir, mais une fenêtre, que la merveilleuse diversité "babélique" pourra se maintenir sans heurts et que la différence, les différences seront non seulement comprises, enfin, mais surtout appréciées et partagées.

É também esta a perspectiva de Muguras Constantinescu (2013), que considera que o tradutor dispõe das estratégias e dos meios necessários à preservação da cultura do Outro. Para a autora (2013:185), o problema não está na falta de recursos,²⁴ mas sim na vontade de querer abrir esse diálogo intercultural: «Le grand problème reste sans doute de vouloir initier l'enfant au dialogue intercultural, de former et de cultiver en lui l'intérêt et le plaisir de s'ouvrir à l'Autre.»

Além de responder ao chamamento da ética (Berman, 1984), o tradutor deve também responder ao grande desafio «da dimensão poética da linguagem» (Azenha Junior, 2005:386), em que o tradutor é chamado a mostrar criatividade e capacidade de recriação, de forma a preservar o valor estético e literário da obra. Estas qualidades,

²⁴ Muguras Constantinescu (2013:184-185) elenca esses recursos: «[...] les moyens dont dispose le traducteur pour enfants de rendre la dimension culturelle du texte traduit ne manquent pas – allant de l'appareil paratextuel complémentaire, pouvant inclure introduction, notices, notes, glossaire, annexes, jusqu'aux procédés de traduction directe et indirecte comprenant l'emprunt, le report, la citation, le calque, le mot à mot, la traduction littérale, la périphrase, l'incrémentalisation, etc.; ils peuvent être dosés en fonction de l'âge de l'enfant, de la spécificité de la collection, des objectifs de l'éditeur, ils peuvent être complétés ou soutenus par le format du livre, de la mise en page, par des images, si éclairantes pour certains éléments culturels comprenant l'habitat, le vêtement, le paysage, etc.»

verificadas na complexa prática da tradução da literatura infantil através do exigente trabalho linguístico e cultural, vêm ao encontro da necessidade de considerar o tradutor como autor ou reescritor; atento ao texto mas também ao contexto, o tradutor gere relações, referências, representações e intenções, sempre comprometido com o seu tempo. A este compromisso e às suas implicações também se refere João Azenha Junior (2005:375):

[...] a ancoragem cultural [...] é fator determinante da estratégia de trabalho: escrever e traduzir para o jovem e a criança são atividades que refletem essa ancoragem com todas as suas implicações. Para além de questões culturais perceptíveis à primeira vista – hábitos, costumes, crenças, valores e outros –, também a relação com uma ideologia não pode ser desconsiderada e evidencia com clareza esse vínculo.

O tradutor precisa de saber mover-se habilmente em vários sistemas, sobretudo para que as escolhas efetuadas (que equacionam sempre a questão da maior ou menor proximidade em relação ao original bem como as convenções e as restrições inerentes a este tipo de tradução, equilíbrio difícil de conseguir) consigam produzir resultados de qualidade que sirvam os objetivos dos envolvidos no complexo processo de tradução, sem prejuízo da dimensão estética da obra, da identidade literária e figurativa dos textos (Pederzoli, 2012:270).

Entre o educar e o divertir, entre a liberdade e a sujeição, entre a facilidade e a complexidade, o tradutor de literatura infantil dirige-se à criança – com base na imagem que faz dela –, mas dirige-se também, obviamente, a um adulto em formação. Entre o adulto que foi criança e se projeta na criança para quem escreve e entre a criança que há de ser adulto e se molda no adulto que lê, a tradução de literatura infantil (re)contextualiza memória e sonho, tradição e inovação, intenção e expressão.

Parte II

Perrault no seu tempo

1. Perrault: o homem e o escritor

Charles Perrault (1628-1703) nasceu e faleceu em Paris. Formou-se em Direito, foi *Comissaire d'État* no reinado de Luís XIV e responsável pela política artística e literária do rei. Foi também nomeado secretário, em 1663, da *Petite Académie* (dedicada, entre outras obrigações, à tarefa de rever e corrigir as obras, tanto em verso como em prosa, produzidas em glória do rei), cargo que desempenhou durante duas décadas. Mas foi como escritor que ganhou notoriedade. Embora Robert Horville (1988) considere que a maior parte da carreira literária de Charles Perrault não tenha nada de revolucionária,²⁵ não se duvida de que tenha sido fértil e valorizada pelos seus pares. Na verdade, além do trabalho desenvolvido em favor do elogio do rei – o mecenato, como diz Hubert Méthivier (1995:106), impõe-se como um instrumento de glória mas também de propaganda –, Perrault estreou-se na poesia com *L'Enéide burlesque* (1648), escreveu textos satíricos, como *Les murs de Troyes ou l'origine du burlesque* (1649), e textos galantes ou preciosos como, por exemplo, *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié* (1660) e *Le Miroir ou la Métamorphose d'Orante* (1661). Mas o certo é que foi com os seus *Contes*, quase no final da sua carreira literária e da sua vida, que ganhou especial celebridade e fama duradoura.

1.1. A Querela

Em 27 de janeiro de 1687, o abade Louis Lavau lê, na Academia Francesa, o poema *Le Siècle de Louis le Grand*, de Charles Perrault, no qual o autor, afirmando a superioridade de Luís XIV sobre Augusto, o imperador romano, critica a imitação dos modelos da Antiguidade e questiona a sua autoridade, inferiorizando os deuses e os heróis da mitologia clássica, na defesa de uma arte contemporânea inovadora e livre do jugo da tradição. Estas ideias acendem uma fervilhante polémica no meio académico, marcada pela Querela entre Antigos e Modernos, conflito que assinalará o declínio da Era Clássica. De um lado, Boileau, La Fontaine e Racine; do outro, Perrault, Quinault e Fontenelle (Calvet, 1973:112-114).

²⁵ Robert Horville (1988:419) refere-se a Perrault como «un écrivain inscrit dans la tradition», dizendo: «Il pratique les genres de l'époque: il compose des poèmes burlesques et galants, aborde la poésie de circonstance avec son Ode sur le mariage du roi (1660), se laisse guider par l'inspiration religieuse dans son Saint Paulin (1686).»

Em 1688, como resposta às críticas que lhe dirigiram os seus adversários, Perrault decide dizer em prosa o que começou por dizer em verso e publica o primeiro dos quatro tomos de *Parallèle des Anciens et des Modernes*,²⁶ texto em prosa que retoma os princípios já enunciados no poema. Perrault revela-se um crítico acérrimo dos Antigos – representados por Boileau, com quem se virá a reconciliar em 1694 – e um Moderno convicto, atacando sem vacilar a tradição, menosprezando os preceitos clássicos e defendendo a liberdade da criação literária, a sua evolução e inovação através da reabilitação do património tradicional e da língua nacional e, em consequência, da definição de um novo cânone literário. Os Modernos defendem uma estética menos racionalista e admitem a primazia da emoção sobre as regras, propondo a renovação dos géneros e o “desequilíbrio” da ordem estabelecida.

Pela emergência de um novo paradigma, a Querela representa uma verdadeira crise civilizacional, equacionada não só em termos intelectuais e artísticos como, inclusive, mundanos ou sociais. Na verdade, ao transpor as fronteiras do plano literário e artístico, esta Querela revela-se uma oportunidade de intervenção política e social, da qual decorre, por parte dos Modernos, entre outros aspetos, a exaltação do papel e da importância das mulheres na cultura.²⁷

Assim, ao mesmo tempo que, no âmbito desta Querela, Perrault se empenha na valorização da literatura popular francesa, empenha-se também na defesa do papel das mulheres na sociedade, salientando o seu contributo no apuramento dos gostos e no aperfeiçoamento da civilidade. Deste modo, Perrault afirma-se contra a autoridade dos clássicos da Antiguidade greco-latina, no elogio da cultura e da língua francesas. Como diz David Ruffel (2006:38), «pour Perrault le merveilleux du folklore populaire n’est plus invraisemblable que celui de la mythologie.» Para além disso, Perrault continua a mostrar a sua ‘modernidade’ na defesa dos direitos e capacidades intelectuais das

²⁶ A publicação dos quatro tomos decorre entre 1688 e 1697, sendo neste último ano que os *Contes du temps passé* são publicados.

²⁷ Danielle Haase-Dubosc (2001:9) afirma a este respeito: «Dans la grande “affaire” intellectuelle qui passionna le public à la fin du siècle, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, ceux qui souhaitaient une société dans laquelle la culture était publiquement partagée entre les hommes et les femmes se rangeaient du côté des Modernes: la thèse de l’absolutisme royal était étayée par ceux qui étaient du côté des Anciens. Les défenseurs des Anciens établirent, en littérature, les critères du «classicisme»: la vraisemblance, la bienséance, la pureté et la simplicité du style contre ceux qui souhaitaient plus de liberté dans les modèles et prétendaient même que leur époque avait aussi bien et même mieux fait que les poètes grecs et latins. [...] Selon les Anciens, il ne fallait pas admettre les femmes dans la République des lettres si on voulait préserver les valeurs masculines dans la littérature *et* dans l’État. Le projet moderne d’un partage intellectuel et culturel entre hommes et femmes comme façon d’adoucir les mœurs viriles (et souvent brutales), donnant aux hommes la délicatesse qui leur manque, aux femmes la force, ainsi que la capacité de se définir en fonction de l’amour que l’on ressent et que l’on inspire aussi bien que par sa naissance est jugé dangereux pour l’État.»

mulheres, cujo desempenho suscita reações de ataque por parte de intelectuais célebres como, por exemplo, Molière, que escreveu *Écoles de Femmes* e *Les Précieuses Ridicules* no sentido de desvalorizar e ridicularizar a produção literária feminina.

Como resposta à sátira *Contre les femmes*, de Boileau, Perrault escreve, também em 1694, *Apologie des Femmes*, argumentando a favor da intervenção feminina na literatura moderna.

1.2. Os Contes

O mistério acompanha desde sempre os contos de Perrault. O problema da origem das narrativas e, sobretudo, da sua autoria tem suscitado o interesse dos estudiosos e tem levado a várias tentativas de resolução do enigma. Marc Soriano (1968), Michèle Simonsen (1992), Gérard Gélinas (2004), Marc Escola (2005) e Ute Heidmann (2010) são alguns dos investigadores que se debruçaram sobre estas questões, mas o facto é que não existem certezas e será certamente impossível chegar até elas.

Quanto aos contos em verso, parece não haver dúvidas quanto à sua autoria: o jornal *Le Mercure Galant* publicou, em 1691, *La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis*, em 1693 *Les souhaits ridicules*, e, em 1694, a segunda edição de *Griselidis*, incluindo *Les souhaits ridicules* e o conto *Peau d'Ane*, identificando Charles Perrault como o seu autor (Gélinas, 2004:19). Estes três contos são então, nesse mesmo ano de 1694, reunidos num só volume, publicado sob o título de *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne et celui des Souhaits ridicules*, mais conhecido hoje sob a designação de *Contes en vers*. Logo no ano seguinte, em 1695, surge a publicação *Contes de ma mère l'Oye*, dedicada a Mademoiselle Elisabeth Charlotte d'Orléans, sobrinha de Luís XIV, com os contos em prosa *La belle au bois dormant*, *Le petit chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître Chat ou le Chat Botté* et *Les Fées*. Dois anos mais tarde, em 1697, a editora Barbin publica *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, sem indicação de autor (Gélinas, 2004:19), em que, para além de retomar estes cinco contos, que reaparecem com algumas alterações (a moralidade de *La belle au bois dormant* passa de seis para quinze versos, a do conto *Le petit chaperon rouge* passa de oito para quinze e as das restantes três narrativas passam a incluir uma moralidade alternativa, sob a designação *Autre Moralité*), constam também *Cendrillon*

ou la petite pantoufle de verre, Riquet à la houppe e Le petit Poucet (cf. Heidmann, 2010:87).

Se a autoria do conto *La belle au bois dormant* levanta dúvidas, na medida em que a sua publicação no *Mercurie Galant*, em fevereiro de 1696, foi atribuída a uma mulher, o que dizer do volume *Contes de ma mère l'Oye*, datado de 1695, em que a dedicatória vinha seguida, em jeito de assinatura, pelas iniciais P.P., e da edição *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, de 1667, em que passa a ser seguida de P. Darmancour? Estes dados levam à identificação do signatário como sendo Pierre Perrault Darmancour, filho de Perrault. Foi também ao senhor Darmancour que, em 28 de outubro de 1696, foi concedido o “*privilège du roi*”, para publicação da coletânea. Lembra Marc Soriano (1968:35) que esta situação de ambiguidade não se desvanece com a edição de 1742, em que surge na capa do volume «Ch. Perrault», mas é o nome de Pierre Darmancour que fecha a dedicatória. Só no final do século XIX o nome de Charles Perrault consta nas edições como autor dos contos e Marc Soriano (1968:36) avança a hipótese de, entretanto, terem surgido novos dados que garantissem a verdade dessa atribuição.

Para Mary Elizabeth Storer (1928), Perrault não ousou assinar os seus contos em prosa por vergonha ou por medo de ser criticado no seio académico e aristocrático, uma vez que seriam textos considerados desprestigiantes ou indignos da sua posição, hipótese igualmente equacionada por Penny Brown (2008:72), que fala em medida defensiva dadas as críticas recebidas aquando da publicação dos *Contes en vers*, em 1694. Já Ute Heidmann (2010) defende, pelo contrário, que não se tratou de recusar a “paternidade” das narrativas, mas antes de pôr em prática uma estratégia de complexificação enunciativa e discursiva, ao gosto clássico. Para Ute Heidmann (2010), ao atribuir a autoria dos contos ao filho, Perrault quis “brincar” com as vozes narrativas e favorecer a ambiguidade. Foi este jogo que seduziu Perrault; não se trata simplesmente de querer esconder a identidade do autor, mas de uma estratégia de construção e de complexificação da narração, reforçada pelo facto de o signatário da dedicatória surgir designado como «Enfant», apesar dos seus 19 anos. E é esta criança de 19 anos que, no texto da dedicatória, apela a uma leitura atenta e incisiva, «pénétrante», de forma a captar a moral «sensée» et «utile» dos contos, o que impede a sua consideração como simples «bagatelles», como afirma Perrault no seu Prefácio de

1694, e os opõe aos contos antigos, destinados a divertir sem instruir.²⁸ Esta oposição parece afastar os contos de Perrault da literatura oral e aproximá-los da literatura erudita (o que entra em contradição, por outro lado, com a imagem do frontispício²⁹ que inaugura os seus contos e com a designação *Contes de ma mère l'Oye* que nele surge).

Numa posição algo contrária, Marc Soriano (1968) defende que os contos atribuídos a Perrault derivam da literatura oral e não da tradição literária romanesca, embora influenciados pela *preciosité* contemporânea. Michèle Simonsen (1992:23) refere que, a partir da época romântica, Perrault é considerado colecionador e transcritor fiel dos contos de tradição oral, mito que ainda sobrevive junto do grande público. No entanto, a autora lembra, por exemplo, que *Grisélidis*³⁰ e *Riquet à la houppe* não possuem origem popular e que existem fontes literárias a influenciar Perrault. Ute Heidmann (2009: 2010) vai mais longe e considera que não se trata só de influência mas de diálogo; embora defensor dos Modernos contra os Antigos, Perrault não se absteve de recorrer aos textos clássicos³¹ e de manter inclusive com eles uma relação marcadamente intertextual,³² de forma particular:

²⁸ Como diz Ute Heidmann (2009:22), Perrault considera que «Cette morale “utile” distingue ses contes de la “Fable de Psyché” et des “Fables Milésiennes”, destinées à divertir sans pour autant instruire. La “Fable de Psyché” ne contient, précise l’académicien, ni de “morale utile”, ni encore de “Morale cachée”.

²⁹ Sobre os elementos contraditórios deste frontispício, diz David Ruffel (2006:46-49) o seguinte: «La scène se passe dans l’espace clos du foyer. C’est le soir, le moment intime de la veillée, que signalent le feu de cheminée et la bougie allumée. Une vieille femme, nourrice ou gouvernante, file sa laine, fuseau à la main et quenouille sous le bras. Trois jeunes personnes disposées autour d’elle l’écotent, certainement dire un conte. L’image met donc en scène la fable construite par Perrault au sujet de ses contes: on retrouve l’oralité, le cadre familial, le public enfantin, la nourrice. Mais elle inscrit aussi d’autres éléments qui corrigent cette première fable et fonctionnent comme des clins d’oeil à destination des lecteurs de Perrault. D’une part, les vêtements de qualité que portent les jeunes gens, les chapeaux des garçons ou la coiffure de la fille sont typiques de la haute société. Ils signalent donc que ces contes ne sont populaires que par jeu et qu’ils ont été adaptés pour convenir à la haute société. D’autre part, au-dessus des personnages et fichée sur la porte, se trouve une plaque portant l’inscription “Contes de ma Mère Loye”, du titre du manuscrit d’apparat. Il faut bien comprendre la fonction de cette inscription: elle réinjecte de l’écriture au coeur d’une mise en scène de l’oralité. Du coup elle signale que l’oralité n’est ici qu’une simulation et que ces contes sont bien littéraires, écrits par un auteur: Charles Perrault.»

³⁰ Catherine Velay-Vallantin (1991:58-62) fala da história de Griselda que fecha a obra *Decameron*, de Boccaccio. Esta obra é uma coleção de novelas escritas por Boccaccio entre 1348 e 1353. Quanto à história de Griselda, foi traduzida para francês, no fim do século XIV, data a partir da qual surgem numerosas versões e adaptações dessa novela, quer em prosa quer em verso. Catherine Velay-Vallantin (1991:60) refere que, em 1691, Perrault publica *La Marquise de Salusses ou la patience de Grisélidis* na Bibliothèque bleue, com o objetivo de chegar a um público mais vasto. A autora chama ainda a atenção para o facto de Perrault, ao contrário do que acontece nas outras versões, ter considerado a extrema paciência de Grisélidis como inverosímil e, por isso, ter sentido a necessidade de a legitimar com uma justificação; a submissão de Grisélidis deixa assim de ser vista como característica pessoal e passa a ser entendida como resposta à vontade divina.

³¹ Para uma imagem mais detalhada da argumentação de Ute Heidmann, vd. *Infra*, capítulo 4.1., nota 168.

³² Julia Kristeva, em 1969, tenta explicar o fenómeno da relação entre os textos e lança o termo «intertextualidade», partindo da ideia de que nenhum texto se fecha em si mesmo e de que nele se encontram influências exercidas tanto no autor como no leitor; qualquer texto está cheio de referências, que se actualizam no acto da leitura. Deste modo, o texto – conceito que Kristeva não restringe aos

Au lieu d'imiter la trame de la *fabella* antique, il [Perrault] déplace et recompose des éléments puisés dans le *texte* latin pour «fabriquer» de nouvelles histoires, dont celle de Barbe bleue et de son épouse, histoire moderne qu'il dote d'une morale utile pour ses lecteurs et lectrices modernes (Heidmann, 2009:23).

Será o caso de *La Barbe bleue*, que estabelece um diálogo intertextual com a *Eneida* e com a narrativa de Psyché,³³ e é o caso de *Le petit chaperon rouge*, que, contrariamente ao que defende Marc Soriano (1968:148) quando diz que este conto surge diretamente da literatura oral e que nunca antes de 1697 conheceu versão escrita, evoca a história de Psyché³⁴ incluída nas *Metamorfoses* de Apuleio. O final trágico de *Le petit chaperon rouge*, por oposição ao de Psyché, que consegue salvar-se, mais não é do que a concretização da intenção de moralizar de forma “útil” e adequada aos leitores “modernos” da época.

Esta opinião de que «Perrault desejava não só entreter o seu auditório, mas também dar uma lição específica de moral com cada um dos seus contos» é partilhada por Bruno Bettelheim (1974:214), que se debruça com algum pormenor sobre o conto *Le petit chaperon rouge* para explicar este propósito:

Quando Perrault publicou a sua colecção de contos de fadas, em 1697, *A Menina do Capuchinho Vermelho* já era uma história antiga, alguns de cujos elementos iam muito para trás no tempo. Há um mito de Crono em que ele

domínios do linguístico e do literário, antes alarga ao cinema e à pintura, por exemplo – é considerado não tanto como produto mas como sim como produtividade, dado que a sua (re)utilização em novas situações amplia necessariamente o leque das significações. A intertextualidade, pondo a nu a *mise en scène* do texto, coloca-se ao serviço de uma intencionalidade profundamente crítica no sentido em que veicula convicções ideológicas e, ao fazê-lo, exige ao leitor que faça do seu olhar uma janela aberta para o mundo antigo de todas as novas significações, activando um conhecimento plural. Para Gérard Genette (1982), a relação de um texto com outro precedente testemunha o fenómeno da transtextualidade, que inclui: a intertextualidade (um texto manifesta-se noutra através de procedimentos como, por exemplo, a citação ou a alusão); a paratextualidade (em que elementos como o título e as notas de rodapé são tidos em conta); a metatextualidade (como acontece no caso do comentário, que fala de um texto sem recurso a citações); a arquitextualidade (relação do texto com a sua «família» tipológica ou genológica) e a hipertextualidade (quando um texto se aproxima de outro por paródia ou pastiche).

³³ Dos pontos comuns entre a narrativa de *Psyché* e *La Barbe bleue*, Ute Heidmann (2009:115) refere o facto de um dos deuses marinhos ao serviço de Vénus ter «une grosse barbe bleue».

³⁴ Ute Heidmann (2009:81-111) apresenta os traços que, na sua opinião, permitem estabelecer esta relação intertextual entre *Le petit chaperon rouge* e o episódio de Psyché, entre os quais destaco o seguinte: «Dans le sixième livre des *Métamorphoses*, Psyché reçoit cette mission de Venus: “Prends cette capsule (elle la lui donna) et va-t'en de suite aux Enfers, jusqu'aux pénates enténébrés d'Orcus.» Para a autora, este passo é retomado no conto de Perrault, quando a mãe encarrega a filha de ir a casa da avó.

engole os seus filhos [...]. Há um conto latino de 1023 (por Egbert de Lièges, chamado *Fecunda ratis*) no qual uma criancinha é encontrada na companhia dos lobos; a pequena usa uma capa vermelha de grande importância para ela, e os estudiosos dizem que esta capa era um capucho encarnado. Aqui, pois, seis séculos ou mais antes do conto de Perrault, encontramos alguns elementos básicos de *A Menina do Capuchinho Vermelho* [...]. Há outras versões francesas de *A Menina do Capuchinho Vermelho*, mas não sabemos qual delas terá influenciado Perrault no seu recontar da história. Em algumas delas o lobo faz com que o Capuchinho Vermelho coma a carne da avó e beba o seu sangue [...]. Se uma dessas histórias foi a fonte de Perrault, podemos compreender que ele tivesse eliminado uma tal vulgaridade indecorosa, visto que os seus livros eram para ser lidos na corte de Versalhes. Perrault não só embonecou os seus contos, mas utilizou também a afectação, como por exemplo a simulação de que os contos eram escritos por seu filho [...]. Nos apartes e princípios morais apensos às histórias, ele fala como se estivesse a piscar o olho aos adultos por cima da cabeça das crianças (Bettelheim, 1974:214).

Também Ute Heidmann (2010:97) entende que Perrault sente a necessidade de alertar as jovens contra os perigos de uma sociedade aristocrática hipócrita.

Do que fica dito, parece claro que a ideia de que Perrault se inspirou numa tradição popular ou folclórica totalmente isolada da cultura literária ou escrita não faz sentido; ambas as influências convergem nos seus contos, como assinala Penny Brown (2008:71): «The majority of his verse and prose tales have their roots in the folkloric or popular tradition, but a number also have literary antecedents.» Assim, os seus contos dialogam com uma série de outros textos, orais e escritos, entretecendo com eles uma complexa rede de significação interlinguística, intertextual e intercultural (Heidmann; 2010:20). Ora isto significa que os contos de Perrault devem ser entendidos como o resultado de um intenso trabalho de elaboração literária.

Sobretudo a crítica estruturalista tendeu a abordar os contos na sua universalidade e tipicidade, discriminando os motivos que justificam a sua categorização genológica e “arrumam” os textos como objetos a-contextuais. Sem descurar essa dimensão, torna-se necessário não esquecer as dimensões discursivas e contextuais que os (re)configuram na sua singularidade:

Chaque conte apparaît ainsi comme la manifestation singulière d’une interaction socio-discursive, la trace écrite et matérielle de l’activité d’une instance énonciative qui se place dans un contexte socio-historique et culturel donné. (Heidmman e Adam, 2010:18)

É nesta medida que os contos de Perrault adquirem novas perspectivas de leitura e muitos dos seus traços se entendem melhor quando contextualizados e inscritos num projeto comunicativo e estético, ajustado aos interesses da sociedade francesa do final do século XVII.

Participando pois de uma cultura escrita mundana, a aparente simplicidade³⁵ dos contos de Perrault deve ser entendida como uma opção genológica e estilística e não como sinal óbvio de preservação de uma literatura popular ou para crianças (Escola, 2005:16). A aplicação do princípio da simplicidade, na recusa de um estilo rebuscado e excessivo, deixou erradamente entender que os contos de Perrault se destinavam prioritariamente a crianças³⁶ (cf. Adam, 2010:364).

Se é verdade que os contos de Perrault fazem parte da história dos contos de fadas em França,³⁷ também é verdade que esta história não pode ser pensada exclusivamente em termos de um leitor infantil, como reclama Penny Brown (2008:70), enfatizando que tais narrativas, mesmo antes de passarem à escrita, despertavam, como entretenimento e manifestação cultural, o interesse dos adultos que frequentavam os salões literários:

³⁵ Na verdade, trata-se apenas de aparência: a moral ambígua ou implícita e a linguagem complexa são obstáculos para o entendimento da criança, o que leva a considerar a hipótese de um duplo destinatário. O uso de arcaísmos pretende aproximar os contos da simplicidade e autenticidade do oral, mas a descodificação de determinadas estruturas e referências exige um leitor adulto e preparado.

³⁶ É preciso não esquecer que, no século XVII, o conceito de ‘criança’ não justificava ainda a existência de uma atenção particular ou de uma literatura própria. Como diz Philippe Ariès (1960:177), na sua obra *L’enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime*, na altura de Perrault não havia sentimento ou consciência da infância; a criança não era vista como tendo necessidades ou características próprias. Marc Soriano (1968:332) deixa bem clara esta ideia de que as crianças são vistas como “adultos em miniatura”: «Dans un monde centré autour de l’adulte, l’enfant n’a pas encore réussi à s’imposer comme personnalité distincte, spécifique. Il n’est donc pas surprenant que les enfants, «adultes en miniature», ne soient pas encore regardés comme un public distinct dont on essaierait de déterminer les centres d’intérêt et les limites de compréhension.»

³⁷ André Jolles (1972 :182) assinala os Contos de Perrault como a publicação que marca o início de uma época, tanto em França como na Europa, deliciada com este tipo de narrativa : «Aussitôt après la publication des *Contes* de Perrault, des récits du même genre pleuvent sur la France et sur l’Europe. On peut dire sans crainte que le genre va dominer toute la littérature du début du XVIIIe siècle et remplacer d’une part le grand récit du XVIIIe siècle, à savoir le roman et d’autre part tout ce qui subsistait de la nouvelle toscane. Le nombre de ces récits est presque incalculable et, entre 1704 et 1708, le récit oriental vient s’y ajouter avec la première traduction des *Mille et Une Nuits* (par Galland), si bien que toute la littérature du XVIIIe siècle est parsemée de récits de cette espèce.»

There already existed a fascination with the telling of fairy tales amongst the sophisticated, style-conscious adult members of the aristocratic literary salons before they began to be written down and published at the end of the seventeenth century. They provided entertainment, demonstrated the teller's wit, ingenuity, and adeptness in the art of conversation, and were seen as a graceful and original way to pay homage to the great.

Com base na tradição folclórica e nos antecedentes literários, Perrault (re)configura os contos, adequando um género associado ao povo a uma nova audiência; para isso, neles incorpora os elementos que servem as necessidades e exigências de um público cortês que se movimenta nos *salons* e respira *politesse*, no exercício do deleite e da moralização. Assim, vemos que o mundo narrativo de Perrault evidencia a capacidade do autor para estabelecer um diálogo cúmplice com o seu tempo.

O facto de que Perrault tinha em mente um público adulto³⁸ e requintado parece estar comprovado, por exemplo, na enorme taxa de analfabetismo (o que impedia o acesso à leitura) e nas referências humorísticas à moda e às festividades da corte da época (Penny Brown, 2008:72). Marina Warner (1994:xiii) também fala num público adulto, que fingia voltar a ser criança:

These editions solicited an adult audience: the older generation were being eased into taking pleasure in make-believe, in pretending they had become childlike again and had returned to the pleasures of their youth through tales of magic and enchantment and the homespun wisdom of the hearth.

Por outro lado, a moralidade dos contos – cujo valor Perrault invoca no prefácio dos *Contes en vers* – parece apontar para a vontade de instruir e orientar um público mais jovem e mais inexperiente. Para Muguras Constantinescu (2013:37), Perrault quis contemplar os dois públicos: as crianças pela vivacidade e os adultos pelas verdades escondidas. De qualquer modo, e apesar de não se saber com certeza qual seria, na intenção de Perrault, o seu leitor privilegiado, a verdade é que os seus contos se tornaram clássicos da literatura infantil.

³⁸ Raymonde Robert (2002:13) afirma categoricamente: «Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, les contes merveilleux – folkloriques ou littéraires – sont affaires d'adultes.»

2. Os salões literários

Nascidos no século XVII sob o reinado de Luís XIII, os salões literários, dirigidos por algumas mulheres da alta sociedade e frequentados pela elite intelectual, desempenham um papel fundamental na difusão das ideias e na discussão social, cultural e política.

Estes salões elegantes, orientados de acordo com os interesses, preferências e preocupações da dona da casa,³⁹ funcionavam – ao contrário do que sucedia na corte, em que o contacto entre homens e mulheres era socialmente controlado e em que certos assuntos estavam vedados à participação feminina – como espaços mistos, à margem das instituições literárias oficiais,⁴⁰ onde homens e mulheres se divertiam, conviviam e trocavam ideias sobre questões artísticas, filosóficas, morais, científicas e sociais, contribuindo para a dinâmica vida mundana que caracteriza todo o século XVII.

Os salões – entre os quais o famoso Hôtel de Rambouillet⁴¹ – multiplicam-se e a sua frequência, mais concretamente das «ruelles»,⁴² tornou-se habitual; neles eram recebidos não só os membros da nobreza como os intelectuais mais reputados, exímios na arte da conversação e de cortejar e nos jogos literários com que o espírito se exercitava.

³⁹ Leia-se Danielle Haase-Dubosc (2001:4): «[le salon littéraire] se développe tout au long du siècle, à Paris comme en province. Constitué autour d'une femme intelligente et mondaine, d'habitude la maîtresse de maison, capable non seulement de comprendre les conversations qui ont lieu chez elle mais aussi d'y contribuer, celle-ci sert souvent d'arbitre dans les débats. Elle choisit en quelque sorte l'orientation de son salon selon ses préoccupations et ses goûts. Chez Madame d'Auchy, il s'est agi d'attirer les gens de lettres et de créer une "académie femelle", chez Madame des Loges, de créer un centre où l'on discutait de politique, de religion, de lettres et de la réforme malherbienne. Chez Madame de la Sablière, qui avait reçu une solide formation en mathématique, physique et astronomie – on écrit pour elle un abrégé du système de Gassendi – ce fut la philosophie et les sciences, chez Madame du Plessis-Guénégaud, la théologie et l'éthique, chez Madame de Rambouillet, dans sa célèbre "chambre bleue", la langue française et la littérature.»

⁴⁰ Os salões eram um lugar de divertimento; era às academias que cabia legitimar, como instituições masculinas especializadas, a 'verdadeira' literatura e o 'verdadeiro' escritor.

⁴¹ Jean Calvet (1973:53) descreve: «Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet, fit construire, rue Saint-Thomas-du-Louvre, un hotel spacieux qui était destiné à recevoir. Des salons en enfilade conduisaient à la chambre tendue de bleu (la chambre bleue de l'incomparable Arthénice), où la marquise recevait, couchée sur son lit de parade, et entourée de ses deux filles, Julie et Angélique. Toute l'aristocratie et tous les écrivains notoires fréquentèrent ce salon distingué: on y vit Condé, La Rochefoucauld, le duc de Montausier (le fiancé de Julie), Mlle de Bourbon, Mlle Paulet, Corneille, Voiture, Balzac, Benserade, Bossuet jeune, et combien d'autres! On causait, on lisait des vers, on s'amusait; Montausier faisait sa cour à Julie; Voiture, "l'âme du rond", inventait des distractions inédites.»

⁴² «Ruelle» diz respeito ao espaço entre a cama e a parede ou mesmo entre duas camas; também pode significar quarto de dormir onde algumas mulheres da alta sociedade recebiam visitas.

Na verdade, o século XVII foi uma época de apuramento dos costumes e dos gostos, em que se aspira ao ideal do *honnête homme*, cujo perfil assenta em qualidades intelectuais, sociais, morais, religiosas e políticas. A elegância e o equilíbrio devem presidir a todos os seus comportamentos e, para isso, existem os manuais de civilidade, como o de Nicolas Faret (1660), *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*. Este tratado define o modelo do *honnête-homme*, prescrevendo, através de conselhos práticos, os modos de atuação em todos os domínios da esfera pública. A arte de bem conversar, de bem vestir⁴³ e o elogio do estudo são as principais preocupações do autor.



1. Imagem de uma «ruelle»⁴⁴

A literatura era vista como um divertimento e como um meio privilegiado de convívio.⁴⁵ As *salonnières* eram chamadas a deleitar os presentes com os seus recontos e faziam-no de modo a dar a impressão de total espontaneidade e naturalidade, embora houvesse um treino ou um trabalho prévio de preparação. Foi neste ambiente cultural e aristocrático que se desenvolveu *la préciosité*, contra a rudeza, a vulgaridade e a falta de

⁴³ A título de exemplo, veja-se um excerto de um dos conselhos de Faret (1630:91): «Le premier soin que doit avoir celuy qui veut hanter les cabinets, et les reduits, et se jeter dans l'entretien des femmes, c'est de rendre sa presence agreable. Car la premiere chose qu'elles considerent en un homme, c'est la mine, et l'action exterieure, que Ciceron nomme l'Eloquence du corps.»

⁴⁴ Esta é uma gravura de Chauveau, incluída no catálogo da Biblioteca Nacional de Paris (1968), *Les salons littéraires au XVIIe siècle*: p.17.

⁴⁵ Havia concursos de poesia e os escritores, muitas vezes, agradeciam a assistência com a leitura dos seus novos textos.

maneiras da corte de Henri IV; assim, neste meio mais elitista e também intimista, os seus frequentadores puderam cultivar a elegância, a galanteria, a etiqueta, o requinte das maneiras e do discurso, buscando o aperfeiçoamento do espírito e da língua. Como diz Jean Calvet (1973:54),

C’était une recherche affectée de la distinction dans les manières, dans les sentiments, dans l’esprit et dans le langage: la politesse s’affine et se complique; les modes deviennent plus brillantes; les sentiments deviennent plus recherchés; le langage se débarrasse des mots grossiers, des mots pedants, et s’orne de périphrases subtiles (une bougie est appelée «le supplément du soleil» et le miroir «le conseiller des grâces»).

Tudo é, por um lado, codificado e, por outro, dissecado, comprometendo a naturalidade e a espontaneidade; o exagero da afetação conduz, muitas vezes, ao ridículo. Apesar do excesso, esta corrente preciosista, cujo início é costume fixar em 1654,⁴⁶ constitui uma das grandes manifestações literárias do século XVII e não é possível minimizar a importância das *précieuses*, decisivas para o desenho e concretização deste novo modelo cultural, em que as mulheres reivindicam um lugar de destaque, normalmente negado na esfera pública, discutindo grandes questões sociais como o casamento – marcado pela dependência física e financeira face ao marido – e o acesso à educação universitária, da qual se viam afastadas (Haase-Dubosc, 2001:6). Em suma, discute-se o lugar da mulher na sociedade, lançando as sementes de uma nova consciência.

Trata-se de um novo modelo social e cultural que redefine o estatuto da mulher, na busca da emancipação e autonomia femininas, do seu reconhecimento pessoal e intelectual.⁴⁷

Efetivamente, as mulheres, apesar de cultas, informadas e influentes, eram ainda consideradas legal e socialmente inferiores ao homem, sem acesso às academias ou às

⁴⁶ Antoine Adam (1951:35) afirma com segurança: «La Préciosité naît exactement en 1654.» O historiador explica a fixação desta data: «On lit dans une lettre du Chevalier de Sévigné, le 3 avril 1654: “Il y a une nature de filles et de femmes à Paris que l’on nomme Précieuses, qui ont un jargon et des mines avec un démanchement merveilleux.”»

⁴⁷ As *salonnières* batiam-se contra uma cultura que permitia aos homens todas as liberdades e reclamavam o direito à propriedade e à liberdade de ação.

universidades e, inclusive, assinando os seus textos sob um pseudónimo masculino,⁴⁸ como salienta Danielle Haase-Dubosc (2001:6):

Avant la fin du siècle, la plupart des femmes ne signent pas leurs livres, se cachent sous un nom masculin ou publient anonymement : c'est à ce prix qu'elles peuvent écrire *quand même*, publier *quand même*.

Dito de outra forma, às intelectuais do século XVII era permitido manter esse estatuto desde que o recato e a modéstia fossem superiores ao conhecimento e refreassem as suas manifestações; uma atitude menos submissa significaria presunçoso exibicionismo e, por consequência, recriminação social. Portanto, não era o saber que incomodava, mas sim o mostrar ostensivamente esse saber, atitude entendida como uma afronta ao poder social – e masculino – instituído.

A escrita destas mulheres da nobreza e da alta burguesia – à margem de uma literatura “séria” reservada aos homens – de que o conto de fadas (entre outros géneros considerados menores como o retrato ou a carta) acabará por ser o mais expressivo testemunho, dá então conta das reflexões, das angústias e do descontentamento do espírito feminino da época e, embora à margem de uma literatura erudita reservada aos homens, vem reivindicar o seu lugar no panorama cultural da altura e consagrar os salões como o espaço que legitima as suas aspirações literárias (Sermain, 2005:172).

Perrault, assim como outros Modernos que contribuía com os seus textos para os jogos de conversação, era frequentador destes salões e privava com as *précieuses*, partilhando os códigos vigentes mas conferindo aos seus contos características próprias, como uma maior simplicidade e um fino humor. De facto, os contos de Perrault parecem formar um género à parte, como assinala David Ruffel (2006:47):

Ils tiennent à la fois du conte populaire, du conte pour enfants et du conte de fées. Imitant le style de l'oralité, ils constituent des élaborations littéraires et raffinées; plongeant dans l'imaginaire populaire, ils sont adaptés pour la haute société; écrits pour les enfants dans une intention pédagogique, ils visent aussi un public adulte, conjuguant naïveté et perversité.

⁴⁸ Em alternativa, havia o anonimato. Esther Benureau (2009:2): «L'écriture féminine étant considérée comme une transgression des devoirs de modestie et de soumission traditionnellement imposés aux femmes, la plupart de leurs publications se font de manière anonyme.»

Toda esta ambiguidade que caracteriza os contos de Perrault – e que também está presente nas moralidades em verso com que o autor resolve rematar as suas narrativas – faz prova do seu génio e do seu papel incontornável na literatura de todos os tempos.

3. A moda dos *Contes de Fées*

Sem tentar explicar as razões e a forma como o conto popular vem alimentar o conto de fadas literário,⁴⁹ partamos apenas da assunção de que este último encontra sobretudo na tradição popular oral os fundamentos da sua existência e se vê, a partir do século XVI, modelado pelos escritores aristocratas e burgueses em função dos seus valores e interesses (Zipes, 1979:7). É precisamente esta ligação à aristocracia, bem como as raízes populares,⁵⁰ que Catherine Orenstein (2002:8) salienta ao debruçar-se sobre a origem dos contos de fadas:

What exactly is a fairy tale? Technically, the term is no older than the late seventeenth century, when the nobility of the French Court and the ladies of the Parisian literary salons told the first *contes de fées*, and when Charles Perrault published his now famous collection of tales ascribed to *ma mère l'Oye* [...]. But the sources of our most popular fairy tales go back much further. Peasants in Europe's Old Regime told tales around the fire at nighttime gatherings and to pass time while spinning or working in the fields.

Segundo Jack Zipes, os contos populares dão expressão às necessidades e aos desejos do povo, refletindo discursivamente os valores sociais e as crenças que os enquadram. Assim, esses contos, contados e recontados, acabam por ser atualizados

⁴⁹ Jacques Barchilon (1968:230) afirma: «Le conte de fées peut s'inspirer des contes folkloriques, mais il les dépasse dans la mesure où il les transforme en littérature.» Nesta medida, embora o conto de fadas se inspire na tradição popular, consiste numa criação literária que reclama a identificação do seu autor, ao passo que o conto popular mergulha no anonimato.

⁵⁰ A par da influência da tradição popular oral, Catherine Orenstein (2002:9) refere também as fontes literárias: «[...] classical mythology, Boccaccio, the “Venetian babbler” Giovanni Francesco Straparola, and the Neapolitan fabulist Giambattista Basile. Straparola's *Piacevoli notti* (Pleasant Nights) of 1550 and Basile's posthumously published collection of fifty tales, *Lo cunto de li cunti* (The Tale of Tales), penned between 1632 and 1636, include prototypes of many of our best-loved classics (though not “Little Red Riding Hood”). Other sources are more elusive; the story patterns that we find in fairy tales go so far back that is hard to tell where they begin, or indeed if they have a beginning at all.»

com a passagem do tempo, sujeitos às alterações que cada época e cada comunidade ou sociedade neles introduzem: «Each historical epoch and each community altered the original folk tales according to its needs as they were handed down over the centuries.» (Zipes, 1979:6).

Quando a aristocracia se apropria destas narrativas orais, que conhecia por intermédio do povo – Jack Zipes (1983:14) refere que os contos de fadas são adaptações requintadas dos contos das amas, governantas e criadas – e lhes dá uma nova configuração – trabalhando literária e artisticamente esse material popular – verifica-se uma mudança não só no modo de narrar e no estilo como, logicamente, na ideologia que lhes subjaz:

All the early anthologies [...] and *Histoires ou Contes du Temps Passé (Stories of the Past, 1696-97)* by Charles Perrault, demonstrate a shift in the narrative perspective and style which not only obliterated the original folk perspective and reinterpreted the experience of the people for them but also endowed the contents with a new ideology. (Zipes, 1979:7-8)

Jacques Barchilon (1968:215), um dos mais importantes pioneiros no estudo do conto de fadas francês, afirma: «À toutes les périodes ont apparu des romans et des contes qui se ressemblent et réfléchissent les réalités sociales et les conventions littéraires d'une époque donnée.» Os contos de fadas, apropriando-se e transformando motivos da tradição popular, são enriquecidos pela imaginação do autor e adornados com motivos, figuras e temas de inspiração barroca, ao gosto das preferências estéticas de uma classe de elite (Zipes,1979:10). Assim, os contos de fadas representam as preocupações e os interesses dos frequentadores da corte e dos salões:

[...] it is important to remember that literary fairy tales were feudal artworks. That is, they represented the concerns of aristocratic or middle-class authors and were directed at a select group of adult readers, generally those who were part of court or salon society. (Zipes, 1997:65)

O século XVII assiste a uma tremenda vaga de contos de fadas, cujo início é costume fixar, como assinala Jean-Paul Sermain (2005:18), em 1690: «Les histoires de la littérature et du conte de fées retiennent 1690 comme sa date de naissance avec un

conte, *L'Île de la Félicité*, que d'Aulnoy (1650-1705) a inséré dans un roman d'aventures médiévales, *Hypolite comte de Douglas*.» Os cinco anos seguintes comprovam o gosto pelos contos de fadas e preparam o reconhecimento público do gênero em 1697, ano em que Madame D'Aulnoy publica três grossos volumes de *Contes des fées* e Perrault publica as suas *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (Sermain, 2005:19).

O início da grande moda⁵¹ dos contos de fadas responde à necessidade de compensar o declínio da vida da corte e do ambiente faustoso que a caracterizava. Por outro lado, a vida na corte obedecia a rígidos constrangimentos que oprimiam sobretudo as mulheres, que se viam impossibilitadas de discutir determinados assuntos ou apresentar as suas ideias. É então neste contexto que os aristocratas se viram para os salões e tentam neles encontrar fonte de divertimento e de requinte, recuperando os prazeres mundanos através de jogos literários ao gosto dos seus frequentadores. Assim, mergulham num ambiente de fantasia, cultivando o conto de fadas como gênero de eleição. Além de funcionar como forma de entretenimento, o conto de fadas permite a representação das relações de poder existentes no seio da aristocracia:

The fairy tales served a dual social function in representing the power invested in aristocratic elites: They were a mode of entertainment through which the upper classes could take delight in their own machinations, but they were also symbolically subversive, for they were secular instructive narratives, strategies of intervention within the civilizing process that often revealed abuses of power and authority. (Zipes, 1997:65)

O conto de fadas deve a sua formação e a sua dinâmica aos primeiros autores dos anos 1690-1715, entre os quais Perrault e uma série de *conteuses*, como d'Aulnoy, Murat, L'Héritier, La Force, Durand, d'Auneuil. Como novo gênero literário e afastado da literatura oficial, proporcionou a Perrault a oportunidade de provar, enquanto Moderno, a autonomia intelectual e artística face à soberania da Antiguidade:

Les Modernes ne dénigrent les Anciens que pour rompre avec cette pratique et [...] pour affirmer une autonomie des civilisations, des artistes, des écrivains.

⁵¹ A quantidade de textos e a concentração dessa produção num determinado período leva os críticos a falar em moda. Existem duas fases sucessivas nesta moda: a do final do século XVII, até 1715, e a de meados do século XVIII.

[...] Le conte de fées a été l'occasion pour Perrault de prouver que la littérature n'implique pas allégeance aux chefs d'oeuvre de l'antiquité et qu'elle peut faire vivre au lecteur une expérience absolument inédite. (Sermain, 2005:31)

É inegável o contributo das mulheres para a afirmação e vitalidade do conto de fadas.⁵² São as *conteuses* que assumem o protagonismo.⁵³ Como escreve Jean-Paul Sermain (2005:31), os contos de fadas escritos por homens são secundários:

[...] Préchac, à qui on doit une série d'histoires galantes pleines de fantaisie et d'humour, n'utilise le conte de fées que pour faire un éloge hyperbolique de Louis XIV (*Contes moins contes que les autres*) [1698], Nodot, l'auteur d'une édition bilingue du *Satyricon* de Pétrone qui remplit les trous du manuscrit par des morceaux forgés obscènes, se contente d'introduire dans une histoire de la famille de Lusignan des épisodes magiques (*Histoire de Geoffroy*) [1700], et les assez minces *Illustres de fées* [1698] de Mailly font partie d'une abondante série de fictions marquées par un goût brouillon pour l'anecdote. Tout cela est négligeable face aux conteuses.

Perrault move-se neste universo feminino, também por intermédio da sua sobrinha, Mlle Lhéritier, cuja opinião de leitora serve de prefácio aos seus *Contes en vers*. Estas mulheres escrevem à margem da literatura *savante* e encontram nos salões o lugar da afirmação da sua independência ou autonomia, de que é prova a sua abundante publicação de contos de fadas. Na verdade, embora Charles Perrault seja considerado o nome mais representativo do género, os quarenta e um volumes de *Le Cabinet des fées*,⁵⁴ compilados por Charles-Joseph de Mayer (1751-1825) e contendo centenas de contos de fadas dos séculos XVII e XVIII, mostram o peso da autoria feminina, como salienta Marina Warner (1994:xii):

⁵² Embora Perrault se tenha destacado com as suas *Histoires ou contes du temps passé*, é preciso não esquecer que se integra num movimento mais vasto, de que Marie Catherine d'Aulnoy é, como vimos, a figura inaugural. Na verdade, foi a primeira mulher a agraciar os frequentadores do seu salão com contos de fadas, em 1685.

⁵³ Este protagonismo é marcado neste primeiro período, até 1715. A partir daí, segundo Jean-Paul Sermain (2005:32), tem lugar a segunda etapa, a do conto oriental, em que «(...) le conte passe aux mains des hommes et des savants [...]»

⁵⁴ Leia-se Jacques Barchilon (1968:216): «Cette collection, due aux soins encyclopédiques et minutieux d'un polygraphe français ignoré des histoires de la littérature, Charles-Joseph de Mayer, comprend quarante et un volumes. La compilation parut à Paris, Genève et Amsterdam entre 1785 et 1789. Parmi la centaine d'auteurs dont il a éliminé plus de la moitié, l'éditeur a fait un choix rigoureux: Le Cabinet n'inclut les oeuvres que d'une quarantaine de conteurs. C'est ici "l'élite des contes" qui est présentée au lecteur.»

Le Cabinet des fées (The Fairy Library), a series of forty-one volumes which published hundreds of the tales of the seventeenth and eighteenth centuries, the heyday of the genre as a literary form, includes more than twenty authors; of these over half are women. Marie-Catherine, Baronne d'Aulnoy, has a volume of stories to herself, and several more tales in subsequent volumes, while some of the men contribute only a single tale, as in the case of the philosopher Jean-Jacques Rousseau and his story, '*La Reine fantasque*'.

Após este período em que o conto de fadas se institucionalizou como género, e à medida que as condições sociais, culturais e demográficas se foram alterando, também aquele se modificou, sobretudo no que diz respeito ao seu destinatário preferencial, como assinala Jack Zipes (1997:65): «What had once been exclusively reading matter for adults was transformed in part into reading matter for children.» Madame Le Prince de Beaumont, que publica a partir de 1750, foi uma das primeiras figuras a considerar os contos de fadas como ficção infantil e, nesta medida, como direcionados para a concretização de propósitos morais e educativos:

Mme. Le Prince de Beaumont's *Magasin des Enfants* (1756) used approximately ten fairy tales, including "Beauty and the Beast", to instruct young girls in how to domesticate themselves and become respectable young women [...]. (Zipes, 1997:65)

Assim, reescreveu, por exemplo, *La Belle et la Bête*, de Villeneuve, numa versão que se tornou conhecida até hoje. Não foi a única a reescrever ou a publicar textos anteriores; ao longo do século XVIII, contos de Aulnoy, de Murat, de L'Héritier e de Perrault começaram a ser publicados nas páginas da *Bibliothèque bleue*,⁵⁵ permitindo a

⁵⁵ Catherine Velay-Vallantin (1991:55-71), no seu artigo "Les personnages de la Bibliothèque bleue (XVIIIe-XIXe siècles)", debruça-se sobre esta biblioteca e dá as informações que a seguir apresento. A «Bibliothèque bleue» apresenta textos traduzidos do espanhol, italiano ou alemão, em cadernos de pequeno formato, que eram impressos em Troyes e depois distribuídos de forma ambulante pelos «colporteurs». Estes cadernos, de má qualidade e de preço mais acessível, estavam cobertos por um papel azul. Os primeiros estudos sobre a «Bibliothèque bleue» (cuja existência se prolonga da 2.ª metade do século XVII à 1.ª do século XIX) identificam o seu público como popular e rural. Quanto aos contos de fadas, a autora (1991:57) diz o seguinte: «Quant à ce qu'il devient commun d'appeler "les contes de fées" dès le début du XVIIIe siècle, les éditeurs troyens puisent aussi largement dans les livres en circulation, qu'il s'agisse des recueils de contes des années 1690-1715, des éditions isolées de ces contes après 1730 ou des grandes collections de la fin du XVIIIe siècle comme la *Bibliothèque universelle des romans* du Marquis de Caulmy commencée en 1775, ou le *Cabinet des fées* (41 volumes publiés de 1785 à 1788).

sua divulgação junto das classes mais baixas. Deste modo, muitas vezes sujeitos a cortes ou a simplificações, esses contos começaram a circular pelo povo, enriquecendo o caudal da tradição popular oral e permitindo a sua difusão pela França e pelo mundo.

Cette stratégie d'emprunts continue pendant la Révolution et au début du XIXe siècle. Les contes de fées publiés par les imprimeurs de Troyes sont donc des textes savants, émanés des milieux aristocratiques et précieux, au moment du plus grand engouement pour le genre.»

Parte III
O discurso do Estado Novo

1. O valor dos valores

Neste ponto, apontarei somente, de forma sintética e apenas na medida de uma breve e geral contextualização histórica, os valores matriciais que enformavam as bases do discurso ideológico do Estado Novo⁵⁶ e as estratégias ou os mecanismos – aquilo a que Luís Reis Torgal e Amadeu de Carvalho Homem (1982:1437) chamam «sistema de reprodução» – que permitiram a difusão, a valorização e a interiorização desses princípios no seio da sociedade portuguesa. O aparelho de inculcação ideológica criado pelo regime não negligenciou nenhuma das esferas da vida quotidiana, intervindo, como refere Fernando Rosas (2001:1031), «ao nível das famílias, da escola, dos trabalhos, dos lazeres», de forma a garantir o cumprimento de tais valores.

Segundo António Reis (1990:333), a política de Salazar estava ancorada em cinco princípios fundamentais: Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho. Através da educação, da propaganda, da orientação e controlo dos lazeres, da criação de uma cultura popular e da política para as mulheres (Rosas, 2001:1031-32), o regime salazarista pretendeu, dando corpo à ideia fulcral do nacionalismo, educar ou industrializar os portugueses no sentido da incorporação dos valores do Estado Novo, como afirma Fernando Rosas (2001:1032):

[...] o Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes da Europa, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto totalizante de reeducação dos «espíritos», de criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideário genuinamente nacional de que o regime se considerava portador.

O regime concebeu e concretizou um discurso unificador, de natureza regeneradora e salvadora, nacionalista e mítica, ao serviço da defesa dos ideais da

⁵⁶ No seguimento do golpe militar datado de 1926, que terminou o período republicano nascido em 1910, começa a ganhar forma, com o prestígio e conseqüente ascensão política de Salazar, a instauração de um regime de natureza ditatorial. O novo regime do Estado Novo encontra definição na Constituição de 1933 e caracteriza-se, em termos ideológicos, por uma linha antiliberal e católica, tendo votado o país a um significativo isolamento e alheamento face à situação europeia (Adão / Remédios, 2005:85).

ruralidade, da pobreza honrada, do catolicismo, do corporativismo e do colonialismo.⁵⁷ Este ideário persegue o objetivo de desenhar uma nova consciência coletiva e individual, na ambição de criar um novo homem, um homem moldado em conformidade com os valores do Estado Novo.

Tal reeducação pretende, pois, no respeito pela ordem e na aceitação da ordem, a assimilação dos valores “portugueses” ao serviço e em benefício da Pátria, evocando, por exemplo, as figuras míticas dos heróis e dos santos como manifestação de um nacionalismo salvador.

Neste sentido, promove a humildade e a obediência como as virtudes maiores do povo, afirmando a superioridade da vida do campo sobre a citadina. Desta forma, tentava contrariar o desenvolvimento industrial e capitalista e, sobretudo, as consequências que poderiam advir da emergência de um proletariado reivindicativo, perigoso para a estabilidade e coesão de um programa de natureza tradicionalista e moralizante – ao qual se associa naturalmente a Igreja – confiante nos brandos costumes de um povo sereno e satisfeito com a sua condição humilde (cf. Torgal e Homem, 1982:1439).

As palavras seguintes, de Fernando Rosas (2012:327-328), traçam expressivamente o retrato modelar deste homem estado-novista:

Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e da contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro «espírito da Nação», haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como decorrências do organicismo natural e imutável das sociedades, pronto a servir a pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de «ambições doentias» e «antinaturais» e satisfeito com a sua honrada modéstia. Tais eram as «virtudes da raça», expressão mesma desse

⁵⁷ Fernando Rosas (2012:323-327) sintetiza os *tropos* essenciais do discurso salazarista em sete mitos ideológicos fundadores: o mito palingénético (o mito do recomeço ou da regeneração operada pelo Estado Novo); o mito da essência ontológica do regime (o Estado Novo retomava o genuíno curso da história pátria e institucionalizava o destino nacional); o mito imperial (o Estado Novo cumpria a missão histórico-providencial de colonizar e evangelizar); o mito da ruralidade (era na ruralidade tradicional que se fundavam as verdadeiras qualidades da “raça”); o mito da pobreza honrada (o mito da *aurea mediocritas*, em que cada um se deveria conformar com o seu destino); o mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação (cumprindo a ordem, a hierarquia, a organização social) e o mito da essência católica da identidade nacional (a religião católica era entendida como elemento constitutivo do ser português).

referencial essencial da ruralidade, dessa terra regada pelo suor dos que sobre ela labutavam, mãe da riqueza, da temperança e da ordem.

A concretização deste perfil dependia, como já foi apontado, da ação concertada de organismos que, assumindo-se como aparelho doutrinário do Estado, se encarregavam de disseminar e inculcar, de forma prática e no terreno, a ideologia do regime nas várias áreas ou esferas da vida quotidiana, pública e privada. A política educativa de Salazar pretendia, pois, formar homens e mulheres – apostando sobretudo na formação das elites, dado que o povo precisava apenas de ser bem governado (cf. Rosas, 2001:1038) – ao serviço da sociedade e, claro, dos valores já aqui assinalados, na garantia da consolidação do regime. Para tal, é montado um dispositivo cultural de controlo, com base em novas organizações e outras agora remodeladas, planificando uma intervenção incisiva em vários domínios como, por exemplo, a educação e a cultura.

1. A educação

O Estado Novo⁵⁸ – que não menosprezou as potencialidades da educação como veículo de socialização – caracterizou-se por entender a escola como lugar privilegiado de doutrinação, instrumentalizada ao serviço da ideologia do regime e dedicada à formação moral e patriótica. Não se pede à escola que forme o cidadão consciente e interventivo, abrindo-lhe o caminho da qualificação, necessário ao progresso económico; na aceitação e reforço das desigualdades sociais, hierarquia determinada por Deus e que a escola deve respeitar, não alimentando a crença numa ilusória mobilidade ascendente, pede-se-lhe que eduque de acordo com a condição social, preservando-a. Como assinalam Pintassilgo *et al.* (2010:25), também o «ensino do catolicismo, proibido pela República, foi reintroduzido nas escolas públicas a partir de 1935 e as aprendizagens dos alunos sofreram um processo de nivelamento por baixo, situando-se no patamar simples de aprender a ler, escrever e contar.»

⁵⁸ Não terei aqui a preocupação de enveredar por uma análise ou caracterização pormenorizada das diferentes fases deste período; pretendo apenas traçar um quadro geral da filosofia de educação durante o regime estado-novista, salientando o fenómeno de inculcação ideológica e de doutrinação moral como grande marca da época em questão. Fernando Rosas (1998:262) fala do «ensino transformado em instrumento de acatamento.»

Toda a estratégia educativa do Estado Novo – que não se confina, obviamente, à escola e abrange uma série de organizações marcadamente doutrinárias, como a Mocidade Portuguesa e a Obra das Mães,⁵⁹ entre outras – se centra no entendimento e na rentabilização da escola como instrumento de controlo e de doutrinação; assim, o Estado Novo entendia a escola como um «instrumento privilegiado de legitimação da nova ordem social e política» (Teodoro, 1999:205), como o lugar da inculcação ideológica dos valores fundamentais do regime – ordem e autoridade, representados na célebre trilogia «Deus, Pátria e Família»⁶⁰ – e atribuía-lhe responsabilidades de carácter nacionalista, conservador e católico: «a escola era “a sagrada oficina das almas” das crianças portuguesas e os professores deviam ser preparados para a missão de as educar adequadamente, dentro da perspectiva oficial.» (Pintassilgo *et al.*, 2010:25).

Desta perspetiva dá conta o Decreto-Lei n.º 27 279, de 24 de novembro de 1936, que aponta os valores que à escola cabe difundir:

É a razão do presente decreto, assente na ideia de que o ensino primário elementar trairia a sua missão se continuasse a sobrepor um estéril enciclopedismo racionalista, fatal para a saúde moral e física da criança, ao ideal prático e cristão de ensinar bem a ler, escrever e contar, e a exercer as virtudes morais e um vivo amor a Portugal.

Assim, como diz Fernando Rosas (1998:261), «a inculcação ideológica começa na sala de aula (pela depuração e selecção política do corpo docente, pelos “livros únicos”, pela revisão ideológica dos programas), passa pela organização dos tempos livres, informa a assistência à família e a formação dos jovens e das mulheres [...] e o enquadramento miliciano da juventude ou dos adultos.»⁶¹ Como se vê, ao Estado cabe a

⁵⁹ O artigo 6.º do Decreto-Lei n.º 27 279, de 24 de Novembro de 1936, diz que «A Mocidade Portuguesa e a Obra das Mães pela Educação Nacional cooperarão com todos os estabelecimentos oficiais e particulares, do ensino primário elementar, em tudo o que respeite aos fins do seu instituto, e, com tal objectivo, será feita a indispensável conjugação de actividades, obrigatória para professores e alunos.» <http://www.sg.min-edu.pt/fotos/editor2/1936.pdf> (acedido em 17 de maio de 2012).

⁶⁰ Esta famosa divisa do salazarismo inspirou-se nas últimas palavras do presidente brasileiro Afonso Pena, que terá dito: «Deus, Pátria, Liberdade, Família». Salazar eliminou a palavra «liberdade» que, como diz Reis Torgal (2009:165), «poderia ser confundida com um “perigoso” conceito neoliberal.»

⁶¹ Nestas medidas, inclui-se a própria disposição e decoração da escola. Lembre-se a afixação de um crucifixo, como símbolo da educação cristã determinada pela Constituição, nas salas das escolas públicas primárias. Reis Torgal (2009:211) também fala do cuidado tido com o recrutamento dos professores, «cuidado esse, de natureza política, que, já em 1935, originara um processo de exoneração obrigatória de alguns docentes.» E, sobre o livro de leitura para o ensino primário, Rómulo de Carvalho (1985:767) diz: «[...] tornava-se imprescindível o fabrico de um livro de leitura da escola primária que fosse incentivador

definição da verdade nacional, ou seja, a verdade que convém à Nação, no exercício do seu poder totalitário e centralizador.

Os estudantes deviam aprender através dos manuais que Portugal é a mais bela e valiosa de todas as pátrias. Nesses manuais, percebe-se também a importância das imagens que, a par dos textos, dizem respeito à exaltação das virtudes domésticas e da casa portuguesa, à família, ao ambiente rural, à História nacional e à cartografia colonial e a figuras ilustres, na reprodução do ideário nacionalista, como diz Marta Fidalgo (2002:33):

Os programas de ensino estado-novistas estão impregnados do ideário nacionalista. No ensino primário, verifica-se uma simplificação, “uma redução dos programas de modo a permitir-se uma concentração no fundamental [...], devendo todos os princípios evocar as ideias de pátria, família e amor à terra natal.

Outro recurso pedagógico importante que não posso deixar de referir é a coleção de sete cartazes expressivamente designada como «A lição de Salazar», desenhados por Martins Barata, Emmerico Nunes e Raquel Roque Gameiro para assinalar o décimo aniversário de Salazar no Governo e que plasmam uma mensagem política sob as cores e os desenhos de deliciosas e inocentes ilustrações infantis (cf. Matos, 2010:258). Cultiva-se o mito da figura de Salazar e faz-se, portanto, a apologia do sistema vigente, apresentando-o como o fiel depositário das virtudes da raça e o único capaz de dignificar as glórias passadas, na celebração de uma nacionalidade alimentada por um forte sentimento de devoção e religiosidade, ao qual se junta a valorização das virtudes da pobreza e da caridade.

Além disto, outra questão merece destaque, a da educação separada dos sexos. Todo o sistema educativo promovia – e esforçava-se por garantir – a educação separada dos sexos; na realidade, a escola reproduzia os *gender roles* conformes à tradição, reservando o lugar doméstico à mulher.⁶² Enquanto os rapazes eram educados para a vida ativa, às raparigas cabia o papel de esposas e mães e, de forma mais abrangente, o

da mentalidade nacionalista e cristã para a qual toda a actividade pedagógica era dirigida, e que servisse de robusto alicerce à construção ideológica que sobre ele se faria assentar.»

⁶² Note-se que a Mocidade Portuguesa Feminina, nascida em 8 de dezembro de 1937 e sem a atribuição de funções paramilitares, marca muito claramente o significado e o papel da mulher na altura, até porque lhe estavam vedadas competições desportivas e desportos nocivos à sua missão natural, centrada na procriação, no gosto pela vida doméstica e no bem servir.

de zeladoras relativamente à moral e aos bons costumes. Como afirma Marta Fidalgo (2002:34), «Os currículos escolares contemplavam essa diferenciação e visavam moldar as raparigas à sua vocação feminina, ou seja, cuidar da casa, dos familiares e responsabilizar-se pela criação e educação dos filhos.»

Cova e Pinto (1997:72) falam da oposição entre estes dois mundos:

Em nome da “natureza” feminina, as mulheres viram [...] negada pelo Salazarismo a completa igualdade com os homens. A ideia de “natureza” remete para a já antiga querela da natureza contra a cultura, em que o público domina o privado. O Salazarismo permaneceu profundamente enraizado na ideia tradicional de que as mulheres se situam do lado da “natureza” e os homens, implicitamente, do lado da cultura.

Será também importante referir que, em 1945, Portugal possuía ainda uma fraca escolarização (cf. Adão, 2012:15). A par desta situação, que afetava com maior incidência a população feminina e que impedia a igualdade de oportunidades, registava-se também uma vigilância apertada sobre as publicações relativas à educação ou ao ensino, coartando a reflexão e o desenvolvimento nessa área. A política educativa do Estado Novo preocupa-se com a adoção e implementação de medidas profiláticas que abrangem as diferentes camadas da população: da escola às organizações criadas para a ocupação dos tempos livres, passando pela imprensa e pelo aparato propagandístico, o regime procurou agir sobre todos os planos da sociedade portuguesa, impondo o seu discurso conservador e nacionalista, disciplinando e moldando consciências.

2. A política feminina

Para o Estado Novo, ao homem e à mulher cabem papéis, responsabilidades e espaços diferentes. Apesar de a Constituição de 1933 estabelecer o princípio da igualdade dos cidadãos perante a Lei,⁶³ o facto é que a mulher, em virtude de diferenças tidas como “naturais” – porque consideradas inerentes ao sexo – acaba por se ver relegada para um plano secundário tanto a nível familiar como a nível social. Veja-se

⁶³ Veja-se o texto da Constituição Portuguesa de 1933, em concreto o artigo 5.º. Texto disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1933/02/04301/02270236.pdf>

então o que diz o ponto único do artigo 5.º da Constituição de 1933 a este respeito da “natureza” feminina:

A igualdade perante a lei envolve o direito de ser provido nos cargos públicos, conforme a capacidade ou serviços prestados, e a negação de qualquer privilégio de nascimento, nobreza, título nobiliárquico, sexo, ou condição social, salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das cousas.

Assim, além de a mulher não ter acesso, por exemplo, à ocupação de cargos públicos com funções de autoridade (nomeadamente nas áreas da magistratura ou da diplomacia),⁶⁴ via-se numa situação subalterna face ao homem e de dependência face ao marido, cujo poder como chefe de família era inquestionável e lhe permitia não só agir sobre a mulher como também sobre os filhos, que lhe deviam total obediência. À mulher casada competia apenas ocupar-se do governo doméstico e da educação dos filhos, em regime de total exclusividade e na concretização do ideal salazarista do “regresso ao lar”⁶⁵ e da circunscrição da intervenção feminina à esfera privada, deixando-se livre ao homem o espaço público e social. Isabel Freire (2010:51-52) sublinha que a mulher não deveria «estender o seu convívio social para além da esfera familiar» e que, nos casos em que a mulher insistia em prosseguir estudos, a enfermagem, a assistência social, o ensino e a puericultura eram as opções toleradas como um «mal menor».

Vemos que, no quadro da ideologia salazarista, cumpre à mulher ser mãe extremosa e esposa dedicada, exemplo de virtudes, esteio da moral e da família, pelo que trabalhar fora de casa colocaria em causa tal missão e, logicamente, a estabilidade familiar e social. Para regular o trabalho das mulheres fora de casa, o Estado Novo

⁶⁴ Sobre a presença e representatividade das mulheres em cargos políticos, leia-se Áurea Adão e Maria José Remédios (2005). As autoras sublinham que o número de mulheres nos órgãos do Estado era mínimo (veja-se, por exemplo, que, entre os 120 deputados da Assembleia Nacional de 1945, se contam apenas duas mulheres) e, com base no caso concreto das quatro primeiras deputadas (1935-1945), Maria Baptista Guardiola, Maria Domitila de Carvalho, Maria Cândida Parreira e Maria Luiza van Zeller, afirmam que o discurso político feminino «reforçava a ideologia salazarista de enquadramento da mulher enquanto um ser a desenrolar a sua existência ao serviço da família, célula vital da sociedade estado novista» (Adão e Remédios, 2005:99). Assim, «A sua acção tem, então, de ser vista como uma instrumentalização do poder das mulheres sobre as outras mulheres, baseado numa cumplicidade, para o poder instituído difundir a sua ideologia junto delas.» (Adão e Remédios, 2005:100).

⁶⁵ Apesar deste apelo e deste discurso conservador do Estado Novo, as mulheres continuaram a ingressar no mercado de trabalho neste período, recebendo contudo salários inferiores aos dos homens.

publica, em setembro de 1933, o *Estatuto do Trabalho Nacional*,⁶⁶ cujo artigo 31.º diz o seguinte:

O trabalho das mulheres e dos menores, fora do domicílio, será regulado por disposições especiais conforme as exigências da moral, da defesa física, da maternidade, da vida doméstica, da educação e do bem social.

Tal disposição legal implicou a existência de muitas restrições relativas às atividades profissionais das mulheres, que procuravam não só limitar o seu campo de ação como obrigá-las a permanecer em casa, dedicando-se fervorosamente à educação dos filhos de acordo com os preceitos do regime.

Foram igualmente criadas algumas organizações estatais com o objetivo quer de “reeducar” as mulheres quer de prestar assistência materno-infantil (Pimentel, 2011:32). Entre estas organizações destacam-se as já referidas Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), criada em 1936, e a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), criada em 1937 pela OMEN e por ela dirigida.

A OMEN, marcada por uma forte orientação católica, era conduzida por mulheres da alta sociedade e destinava-se a «estimular a acção educativa da família e a assegurar a cooperação entre esta e a escola, nos termos da Constituição.»⁶⁷ Entre os onze objetivos que se propõe concretizar, listados no artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 26893, de 15 de agosto de 1936, contam-se os seguintes:

[...]

3.º Promover o embelezamento da vida rural e o conforto do lar como ambiente educativo, em relação com os usos locais e as boas tradições portuguesas, defendendo e estimulando as actividades e indústrias caseiras.

[...]

4.º Defender os bons costumes, designadamente no que respeita ao vestuário, à leitura e aos divertimentos.

[...]

10.º Organizar a secção feminina da Mocidade Portuguesa [...].

⁶⁶ Texto disponível em <http://www.dre.pt/pdf1s/1933/09/21700/16551658.pdf>

⁶⁷ Consulte-se o Decreto-Lei n.º 26893, de 15 de agosto de 1936, relativo aos Estatutos da Obra das Mães pela Educação Nacional, disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1936/08/19100/09810984.pdf>

11.º De um modo geral contribuir por todas as formas para a plena realização da educação nacionalista da juventude portuguesa.

Estes objetivos configuram a imagem de uma mulher dedicada às atividades domésticas e de comportamento moral irrepreensível, ao serviço dos ideais formativos do Estado Novo, nos quais desempenha lugar central a “reconstrução” da família conservadora e dos papéis tradicionais. Como diz Irene Vaquinhas (2005:55), quando se pronuncia sobre as ditaduras que eclodiram na Europa na década de 20, houve uma preocupação por parte desses regimes em enquadrar «a população feminina, visando, não apenas o seu apoio, mas utilizá-la como elemento essencial na estratégia de consolidação do sistema e da coesão do tecido social.»

No entanto, apesar de, com a criação da OMEN, o Estado Novo ter pretendido a reeducação e a congregação das mulheres,⁶⁸ com a pretensão de neutralizar também possíveis intervenções de outras organizações femininas de posições divergentes das do regime, não conseguiu o efeito mobilizador almejado. Na verdade, segundo Irene Flunser Pimentel (2011:222), o elitismo das dirigentes da OMEN encarregou-se de «manter à distância as mães pobres», o que vinca a diferença entre classes: de um lado, a elite feminina e, do outro, as mulheres do povo, entre as quais as operárias. De qualquer modo, fica claro que, através da intervenção nos planos da assistência social e da educação, a OMEN pretendia exaltar a missão sagrada da maternidade, ligando «feminilidade e procriação» (Vaquinhas, 2005:54), e condenar o trabalho feminino fora das paredes do lar, factor responsável pela desagregação familiar e, em consequência, da sociedade. Só a «participação das mulheres na vida pública por via da beneficência e militarismo associativo, era [...] aceite como um prolongamento da sua missão no lar.» (Vaquinhas, 2005:55).

Se a OMEN se preocupava, em primeira instância, com a “reeducação” das mulheres, apontando-lhes o caminho de volta ao lar e às ocupações domésticas como o único que fazia jus quer à condição feminina quer à salvaguarda de uma pátria coesa, a Mocidade Portuguesa Feminina tinha como programa a educação das raparigas, com o intuito de nelas estimular «a formação do carácter, o desenvolvimento da capacidade

⁶⁸ Note-se que, como diz Irene Flunser Pimentel (2011:244), a OMEN «não deteve o exclusivo da intervenção feminina nem se movimentou num espaço desértico, continuando a existir alguns veículos que difundiam ideias diferentes das impostas pelo regime. Entre estes, contaram-se, por exemplo, as revistas femininas que defendiam a igualdade salarial, a profissionalização e a educação das mulheres, torneando a censura através da abordagem de assuntos aparentemente anódinos.»

física, a cultura do espírito e a devoção ao serviço social, no amor de Deus, da Pátria e da Família.»⁶⁹ A nova mulher portuguesa deveria ser o exemplo da perfeição: boa esposa, boa mãe, boa dona de casa, boa cristã.⁷⁰ Seria então necessário apostar na educação moral, cívica, física⁷¹ e social, como se lê no Decreto-Lei n.º 28 262, publicado no dia 8 de dezembro de 1937, que apresenta o regulamento da MPF.

Esta organização, à semelhança do que pretendia a Mocidade Portuguesa, resultava dos propósitos reformistas do Estado Novo, no sentido de doutrinar a juventude de acordo com os ideais do regime. De forma a reforçar esta inculcação ideológica, a MPF tomou a iniciativa de dar a lume, a partir de 1939, o *Boletim da Mocidade Feminina Portuguesa*, publicação de «forte pendor político-ideológico e dirigido às filiadas» (Pimentel, 2011:295). Assim, dos artigos publicados nas suas páginas transparecia o ideal de mulher do Estado Novo, preparada para servir a Nação através da dedicação à família e da obediência ao marido. Em 1947, o *Boletim da Mocidade Feminina Portuguesa* dividiu-se em duas publicações, o *Boletim para Dirigentes*⁷² e a revista *Menina e Moça*, que, pela importância dada à culinária,⁷³ mostra querer aprimorar «uma das virtudes femininas: ser boa dona de casa, preparando refeições gostosas e baratas para agradar ao marido através da mesa e para poupar evidenciando a faceta de boa administradora do lar.» (Braga / Braga, 2012:22).

⁶⁹ Veja-se o artigo 1.º do regulamento da Mocidade Portuguesa Feminina, apresentado pelo Decreto-Lei n.º 28 262, de 8 de dezembro de 1937. Este normativo está disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1937/12/28500/13791383.pdf>

⁷⁰ Sobre os requisitos exigidos à mulher portuguesa e sobre o seu papel na família e na sociedade, podem ler-se os testemunhos que Isabel Freire (2010) recolheu em *Amor e sexo no tempo de Salazar*.

⁷¹ No domínio da educação física, a que diz respeito o artigo 4.º do Decreto-Lei n.º 28 262, de 8 de dezembro de 1937, estabelece-se a seguinte ressalva: «Serão excluídas as competições ou exposições de índole atlética, os desportos prejudiciais à missão natural da mulher e tudo o que possa ofender a delicadeza do pudor feminino.»

⁷² Sobre o papel das publicações da Mocidade Portuguesa Feminina, Irene Flunser Pimentel (1998:175) diz o seguinte: «As publicações de massas da MPF – *Boletim da MPF* (1939-47), *Menina e Moça* (1947-74) e *Lusitas* (1943-57) – foram, sem dúvida, os melhores veículos de transmissão dos valores e comportamentos que a MPF desejava para as “suas” jovens. Através delas, a organização tentou completar, senão mesmo substituir, o papel educativo da família, prestou colaboração à Igreja na defesa dos valores desta e pretendeu criar uma “rapariga nova”, que nunca deixou, porém, de ser “tradicional”.»

⁷³ No seu artigo “A Mocidade Portuguesa Feminina e a formação culinária em *Menina e Moça* (1947-1962)”, Isabel Drumond Braga e Paulo Drumond Braga (2012:222-223) afirmam que «A revista *Menina e Moça* fez eco dos ideais subjacentes à educação feminina e contribuiu, a seu modo, durante décadas, para que as jovens se formassem alicerçando os seus comportamentos de forma a obedecerem, pouparem, ajudarem o próximo, serem discretas, trabalhadoras, fomentarem todas as actividades subjacentes à boa administração do lar, à educação dos filhos e a estarem ao serviço dos maridos. Tudo isto guiado pelo amor e temor a Deus e à Igreja. (...) A culinária, a seu modo, era uma pequena peça de um complexo jogo de valores que todos jogavam. As receitas simples, económicas e muitas dadas ao aproveitamento dos sobejos de pratos anteriores, poderiam parecer, a olhos não familiarizados com o contexto político, inocentes mas não o foram. Estiveram sempre, em alguns casos ostensivamente, ao serviço da ideologia do regime.» Este texto está disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n39/07.pdf>

Percebe-se que a Mocidade Portuguesa Feminina tinha como preocupação maior educar a rapariga para se tornar, mais tarde, mãe educadora e esposa diligente; assim preparada para ocupar o seu lugar na família, a mulher estará à altura do cumprimento exemplar do papel que o regime lhe atribuiu. Claro que, como sublinha Irene Flunser Pimentel (1998:182), «nenhuma medida estatal pode eliminar totalmente a autonomia e a resistência do espaço privado.» No entanto, a partir do momento em que à mulher estão atribuídas funções sociais e familiares específicas, justificadas por razões “naturais” ou biológicas e ideológicas (o bem-estar da família), reservando-lhes um domínio próprio – e redutor – de atuação, parece lógico concluir-se que a política feminina do Estado Novo se baseou na diferenciação de valores e papéis em função do género. Ao criar a OMEN e a MPF, bem como outros organismos de exercício do poder ditatorial, o Estado Novo pretendia «impor uma única ordem ideológica, moral e religiosa no seio das mulheres.» (Pimentel, 2011:407)

Valorizar o papel das mulheres como mães e educadoras – garante da transmissão da doutrina salazarista – não servia apenas para as limitar ao espaço doméstico e deixar livre o mercado de trabalho para os homens; servia também para sublinhar a sua subalternidade face à autoridade masculina. Para isto contribuíram as organizações femininas, vincando as diferenças para fundamentar a desigualdade de tratamento e de oportunidades.

3. A propaganda e a cultura popular

O controlo das opiniões e a formação das consciências não seria possível – ou, pelo menos, eficaz – sem a ajuda de um sólido sistema de propaganda. Essa função esteve a cargo do Secretariado da Propaganda Nacional,⁷⁴ criado pelo Decreto-Lei n.º 23 054, de 25 de setembro de 1933. Mais tarde, no ano de 1944, o governo leva a cabo a reforma do Secretariado, com a publicação do Decreto-Lei n.º 33 545, de 23 de fevereiro, concentrando «num só organismo o Secretariado da Propaganda Nacional, os serviços de turismo, os serviços de imprensa e de censura, os serviços de exposições

⁷⁴ É preciso não esquecer que o SPN encontrou noutras entidades ou organismos, como a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), a Mocidade Portuguesa (MP), a Legião Portuguesa (LP), e no próprio sistema de ensino, um precioso apoio à sua missão da defesa e propagação da visão oficial do regime salazarista.

nacionais ou internacionais e os serviços de radiodifusão» (Cotrim, 2010:13). Nascia assim o Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular,⁷⁵ em funções até 1968, ano em que passou a Secretaria de Estado da Informação e do Turismo.⁷⁶

O Secretariado preocupou-se em promover e divulgar uma imagem do regime assente na identidade nacional portuguesa, isto é, no modo de ser português. Deste modo, apostou na realização de diversas atividades ou eventos, alguns com projeção exterior,⁷⁷ para enaltecer o país do Estado Novo. O regime estava bem consciente da força da arte e da cultura como poderosos instrumentos de propaganda. Entre estas iniciativas contam-se, por exemplo, a criação, em 1938, do Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal⁷⁸ e a Exposição do Mundo Português,⁷⁹ realizada em Lisboa⁸⁰ no ano de 1940, em glorificação da epopeia dos Descobrimentos. Também o cinema serviu a propaganda política, sobretudo nos anos 30 e 40, os de maior afirmação ideológica do regime do Estado Novo. Quer os filmes de género histórico ou histórico-biográfico, como *Camões*⁸¹ (1946), realizado por Leitão de Barros, quer os filmes cómicos, entre os quais se contam, por exemplo, *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro, *O Pátio das Cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro, e *O Leão da Estrela* (1947), de Arthur Duarte, estão em consonância ou, pelo menos, não entram em colisão

⁷⁵ Sob a alçada do Secretariado Nacional de Informação trabalhava a Inspecção de Espectáculos, organismo responsável pelo controlo dos espectáculos públicos e da afixação de cartazes publicitários. A fiscalização exercida por este órgão liga-se intimamente ao exercício da censura nas manifestações artísticas, literárias e de entretenimento. Havia uma Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, destinada a apreciar e a autorizar (ou não) os diversos eventos ou publicações.

⁷⁶ Em 1968, Marcello Caetano substituiu Salazar e extinguiu o Secretariado Nacional de Informação, para constituir, em sua substituição, a Secretaria de Estado de Informação e Turismo.

⁷⁷ Estes eventos funcionavam como um «excelente cartaz para mostrar o Portugal do Estado Novo a jornalistas e escritores estrangeiros.» (Matos, 2010:53). Muitos destes jornalistas e escritores, visitando Portugal a convite do Secretariado, escrevem depois sobre o Estado Novo, contribuindo internacionalmente para a construção de uma imagem positiva, quer do regime quer da figura de Salazar, o que favoreceu o seu prestígio e credibilidade, tanto a nível interno como externo. Há um trabalho intensivo ao nível da imagem de Salazar, de que a documentação do Arquivo Fotográfico do SPN dá testemunho, designadamente, através do registo e contabilização de encomendas de fotografias, postais e estampas com o rosto do líder. (Matos, 2010:58)

⁷⁸ Este género de concurso visava enaltecer as virtudes da vida rural por oposição aos defeitos ou vícios da urbe. Leia-se o que diz Vera Marques Alves (2007:73), investigadora e professora da Universidade de Coimbra, a respeito deste concurso: «os relatos das visitas que o SPN fez a algumas das aldeias concorrentes revelam bem o modo como o júri vindo da capital era confrontado, em apenas algumas horas, com uma exaustiva espectacularização da vida rural, que passava por demonstrações de festas e procissões, de trabalho artesanal e agrícola, exibições de danças e cantares, de jogos e trajos, mostras de produtos da zona e de artefactos aí produzidos, visitas a interiores domésticos, etc., etc.»

⁷⁹ Esta exposição estava dividida em três secções – a histórica, a colonial e a etnográfica – e o seu programa incluiu o Congresso do Mundo Português. Como se lê em Cândido de Azevedo (1999:158), esta exposição foi um «êxito do qual Salazar procurou extrair o máximo de dividendos políticos para si e para o regime.»

⁸⁰ Mais concretamente em Belém, pela evocação orgulhosa das caravelas que espalharam Portugal pelo mundo.

⁸¹ Filme que recebeu o prémio SNI de melhor filme, no ano de 1946.

com a imagem do país e da sociedade portuguesa construída pelo regime, nomeadamente com as representações sociais da época, assentes numa hierarquia social bem vinculada e com o respeito à autoridade.

A comédia à portuguesa conheceu um período de muito sucesso: fazia com que os espectadores se divertissem, evitando reportar-se aos problemas reais e mostrando um mundo onde os conflitos se desvanecem perante a força dos laços familiares e de uma estrutura social conservadora. Paulo Granja (2001) assinala que as comédias dos anos 30 e 40 disseminaram os valores tradicionais da sociedade portuguesa através da reprodução do modelo da família tradicional, na qual a mulher cumpria os papéis exclusivos de esposa e mãe. Também Diana Tomás (2013) se debruça sobre os filmes *Capas Negras* e *Fado* enquanto estratégias que, ao exaltar a dominação masculina, visavam disciplinar o feminino. Para além destes filmes,⁸² merecem também referência filmes marcadamente ideológicos ou propagandísticos, entre os quais se destaca *A Revolução de Maio*, de 1937, filme concebido a partir de um guião de António Ferro e António Lopes Ribeiro.⁸³

Além destas manifestações,⁸⁴ foram instituídos vários Prémios Literários. Rui Pedro Pinto (2008), no seu estudo *Prémios do espírito – Um Estudo sobre Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo*, debruça-se em pormenor sobre a questão e elenca os vários prémios da altura, dos quais saliento alguns: o «Prémio Camões», destinado a consagrar a melhor obra estrangeira sobre Portugal; o «Prémio Alexandre Herculano» (História); o «Prémio Ramalho Ortigão» (Ensaio); o «Prémio Antero de Quental» (Poesia);⁸⁵ o «Prémio Eça de Queirós» (Romance); o «Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho» (Literatura Infantil); o «Prémio Afonso de Bragança» (Jornalismo) e o «Prémio Gil Vicente» (Teatro). As obras literárias a premiar estavam subordinadas a exigências ou requisitos de natureza

⁸² Sobre o cinema português anterior a 1974, leia-se o 1.º volume de *Cinema português – Um país imaginado*, de Leonor Areal (2011).

⁸³ «Servir o cinema português. [...] Servir o público português. [...] Servir a propaganda de Portugal. [...] Servir a política de Salazar.» Foi assim que António Lopes Ribeiro definiu, nas páginas da revista *Cinéfilo* (5 de junho de 1937) os princípios que o tinham orientado na realização do filme *A Revolução de Maio* (Matos, 2010:154). Neste filme, um agitador comunista quer desencadear uma insurreição, mas acaba por reconhecer a evolução e o progresso do país sob a tutela de Salazar.

⁸⁴ Não é meu propósito debruçar-me aqui sobre outras manifestações artísticas ou culturais, como é o caso da arquitetura, da escultura e da pintura, por exemplo. Esta referência serve apenas para evidenciar a grande abrangência da ação propagandística do regime, que se espraiava por diversas áreas e visa diversos públicos.

⁸⁵ O pendor sebastianista de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, valeu-lhe, em 1934, o prémio «Antero de Quental», como afirma Luís Reis Torgal (2004:1095): «[...]Pessoa afirmava um credo sebastianista que o Salazarismo procuraria assumir e que terá valido à *Mensagem* o prémio “Antero de Quental”, de poesia, no primeiro concurso promovido em 1934 pelo Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo.»

ideológica e não tanto (ou muito incipientemente) de natureza estética, o que sublinha o comprometimento desses prémios com a propaganda do Estado Novo.⁸⁶ Muitos dos autores distinguidos identificavam-se com o regime e contribuía assim para alimentar a sua vitalidade e louvor público. A necessidade de reconhecimento vindo do estrangeiro, sinal de legitimação e prestígio do programa desenvolvido pelo regime, fez com que o «Prémio Camões» ganhasse especial relevância; ao agraciar a melhor obra estrangeira sobre Portugal, este prémio tornou-se num meio privilegiado de defesa da ideologia estado-novista, fazendo a apologia do seu mentor, Salazar, e da sua atuação como chefe de governo.

O uso da arte e da cultura como estratégia de propaganda, numa política folclorista ao serviço do regime e da criação da imagem de um Portugal idílico, veio reforçar a ideologia nacionalista e consolidar os princípios em que se baseava. Ao apostar na promoção de uma cultura nacional e popular, no elogio de uma salutar “portugalidade”, o Estado Novo pretende fechar o povo sobre si mesmo, aquietando os espíritos e neutralizando influências externas ou ventos de mudança.

Por outro lado, a escolha da arte popular como afirmação e representação de Portugal em eventos internacionais, para sedução de um público estrangeiro, mostra a preocupação do regime em explorar esse património cultural para projeção externa da imagem do país, dando um retrato positivo de Portugal ao mundo. Numa altura em que na Europa se sentia a grande fragilidade das fronteiras nacionais, Portugal mostrava-se unido pelos costumes e tradições, firme na sua identidade (Alves, 2007:68).

No campo da arte e da cultura popular, em que o regime apostou como um dos traços fundamentais do culto do nacionalismo, o SNI tinha a responsabilidade de promover e coordenar todas as atividades⁸⁷ que celebrassem os valores nacionais, organizando exposições dentro e fora do país, de artistas portugueses e estrangeiros,

⁸⁶ Também a área da crítica literária e do ensaio cultural e político foi alvo das incursões do Estado Novo, que encomendava obras neste domínio. Veja-se o caso de João de Castro Osório (1899-1970), filho de Ana de Castro Osório e irmão de José Osório de Oliveira, que, incumbido pelo Secretariado Nacional de Informação, escreveu as seguintes obras: *Ínclita Geração. D. Duarte e D. Pedro* (1945) e *A Revolução da Experiência* (1947), ambas integradas na coleção *Idearium – Antologia do Pensamento Português, Ordenação Crítica dos Autores e Obras Essenciais da Literatura Portuguesa* (1947), em que o autor define as épocas de evolução da Literatura Nacional, e a *Suma Poética da Língua Portuguesa*. Estes estudos, realizados à luz da ideologia do Estado Novo e coerentes com o seu programa propagandístico, eram enviados para o estrangeiro como estratégia publicitária (cf. Rodrigues, 2012:127-128).

⁸⁷ Vera Marques Alves (2007:64) fala destas atividades a cargo do SNI: «[...] organizou várias exposições de arte popular, promoveu o concurso da aldeia mais portuguesa, editou livros de temática etnográfica, lançou espectáculos e palestras com dança e música populares, tentou estabelecer um estilo decorativo contemporâneo inspirado nos motivos rústicos, criou os Bailados Verde-Gaio, companhia de dança marcada por um repertório de cariz folclórico, fundou o museu de Arte Popular, etc.»

realizando festas e espetáculos públicos, atribuindo prémios, estimulando a criação ou o desenvolvimento de organizações dedicadas ao entretenimento e ocupação dos populares (Azevedo, 1999:176).

Estas manifestações ou atividades reforçavam um discurso de forte exaltação da pátria e concretizaram momentos altos de celebração da nação entre os portugueses (Alves, 2007:69), dando corpo à construção de um amplo projeto centrado na identidade nacional. Esta identidade passa por “embelezar” os materiais da cultura popular, transformando-a em objeto de contemplação e comprazimento estético (Alves, 2007:72), fazendo esquecer as dificuldades e as carências da população, sobretudo a rural. Neste contexto de celebração da tradição e da genuinidade popular, num ambiente poetizado e idílico, em que se respira serenidade e deleite, não existe razão para descontentamento ou vontade de mudança. Como comenta a antropóloga Vera Marques Alves (2007:85):

Perante tais representações, qualquer alusão aos conflitos económicos e sociais que então marcavam Portugal era transformada numa aberração, retirando-se razão de ser a críticas e apelos à mudança política. Que sentido faria pôr em causa o regime, quando o país era um enorme brinquedo ou presépio, as aldeias lugares idílicos, o trabalhador rural um poeta e os produtos do seu trabalho obras de arte encantadoras e delicadas? Quem visitasse as exposições promovidas por António Ferro ou o museu de Arte Popular não pensaria certamente nas condições de vida da imensa massa da população que habitava o espaço rural português, muito menos nas circunstâncias políticas em que o país vivia; contemplava e admirava a imensa aptidão artística do povo e acarinhava a sua nação.

Esta visão nacionalista, folclorista e ruralista é vista como garante da harmonia social, dado que, ao confinar o povo ao universo familiar das suas tradições populares, o afasta de outras ambições ou ameaças, como as que a escolarização, o desenvolvimento económico ou a modernização perigosamente evocam. O programa ideológico do Estado Novo põe em destaque as características sociais e culturais do povo, promovendo o sentimento de integração e de pertença nacional como estratégia unificadora.

Por meio da valorização e recuperação das manifestações da cultura popular, da (re)criação de ambientes e bucólicos cenários retemperadores e do enaltecimento das

virtudes dos portugueses, o Estado Novo “fecha” o país em si mesmo. Por outras palavras, ao aproveitar-se da cultura popular, o regime cultivou a ideia de um país genuinamente rústico e feliz, encarregando pintores, escritores e fotógrafos de fazer passar a nítida imagem de um Portugal idílico, asseado, florido e festivo, único na sua simplicidade e humildade, exemplo de aceitação da ordem e da subserviência.

1.4. A censura

A censura⁸⁸ e as limitações à liberdade de expressão vêm tornar conformes aos valores do regime as obras e as manifestações artísticas e culturais⁸⁹ que, nacionais ou estrangeiras, podem tornar-se inconvenientes ou perigosas para o poder instalado. Como nota Cândido de Azevedo (1999:23), a censura «[...] salvaguardava a recriação propagandística e apologética da realidade do país, tal como era traçada pelos ideólogos e propagandistas da ditadura [...]»

As proibições de circulação e os cortes feitos nas obras⁹⁰ tentam preservar uma determinada imagem da sociedade, do regime e do país, tornando-a imune a influências ideológicas nefastas e a contágios revolucionários. A censura, tal como a propaganda, é um instrumento de autoridade e controlo político e, nessa medida, contribui para a manutenção do regime e para a consolidação da cultura oficial, seleccionando o que pode ou não circular na esfera pública, em função dos interesses das classes dirigentes. Como assinala Cândido de Azevedo (1997:93), qualquer obra que deixasse transparecer, mesmo que de forma velada, críticas a Salazar ou a outra figura ilustre do regime, ou pusesse em causa a legitimidade do sistema, era imediatamente proibida e apreendida.

⁸⁸ Faço notar que utilizo o termo “censura” em sentido lato, ou seja, relativo à pluralidade de manifestações e estruturas que conjugavam esforços no sentido de orientar ou manipular a opinião pública.

⁸⁹ Sobre a censura exercida sobre o cinema e o teatro, leia-se o interessante estudo coordenado por Ana Cabrera (2013), *Censura nunca mais!*

⁹⁰ Os censores, recorrendo ao «lápiz azul», cortavam todos os passos considerados impróprios. Como lembra Manuel Joaquim Rodrigues Fitas (2010:27), na sua tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto sobre a revista *Seara Nova*, os censores «variavam muito no grau de severidade. De facto, verifica-se que houve regiões do país onde estes eram mais permissivos e outras onde eram exageradamente repressivos. Isto devia-se ao facto de constituírem um grupo muito heterogéneo a nível da sua formação e competências intelectuais. Muitos reconheciam rapidamente qualquer texto mais ou menos “perigoso” ou revolucionário, enquanto que outros deixavam facilmente passar conteúdos abertamente subversivos.»

As ações do aparelho censório marcaram indelevelmente o panorama literário, artístico e cultural de Portugal neste período.⁹¹ Da Constituição da República Portuguesa de 1933, publicada em 11 de abril, não consta, literalmente, o termo “censura”, mas, como se pode ler no *Título II: Dos cidadãos*⁹², no artigo 8.º, há clara intenção de orientar ou manipular a opinião pública:

Leis especiais regularão o exercício da liberdade de expressão do pensamento, de ensino, de reunião e de associação, devendo, quanto à primeira, impedir preventiva ou repressivamente a perversão da opinião pública na sua função de força social, e salvaguardar a integridade moral dos cidadãos [...].

Da institucionalização da censura também dá conta o Decreto-Lei n.º 22 469,⁹³ igualmente publicado em 11 de abril de 1933. No artigo 3.º, pode ler-se que o propósito da censura é, mais uma vez, impedir «a perversão da opinião pública»:

A censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua força de função social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade.

Também o Decreto-Lei n.º 22.756, de 29 de junho de 1933,⁹⁴ e o Decreto-Lei n.º 26 589, de 14 de maio de 1936, legislaram a obrigatoriedade da sujeição de todas as publicações ao crivo da censura. Como se percebe, a censura⁹⁵ serve, então, a moral e a estética oficial; para o efeito, não se coíbe de mutilar as obras e as publicações.

⁹¹ Ligados à ação da censura no Estado Novo, estão os nomes dos Secretários Nacionais do SNI, António Ferro (em funções até 1949), de António Eça de Queirós (em funções até 1951), de José Manuel da Costa (em funções até 1956), de Eduardo Brazão (em funções até 1958) e de César Moreira Baptista (em funções até 1968). Depois, como Secretários de Estado da Informação e Turismo, a continuidade com César Moreira Baptista, até 1973, e a partir daí até 1974, Pedro Feytor Pinto.

⁹² Documento disponibilizado e consultado no sítio da Hemeroteca Digital de Lisboa, no endereço http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/Constituicao/Constituicao_item1/index.html

⁹³ http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/N83/N83_master/DGovernoN83_1933.pdf

⁹⁴ Este Decreto vem regular de forma mais incisiva os serviços da censura, criando a Direcção Geral dos Serviços de Censura, entidade a que cabe a coordenação das Comissões de Censura.

⁹⁵ A limitação a que a censura sujeitou as obras e publicações foi propícia ao desenvolvimento da autocensura. A censura estava interiorizada e o medo dos cortes, dos atrasos e das punições levava a que os jornalistas antecipassem, por assim dizer, a ação do lápis azul.

É importante não esquecer que o alcance do eficaz aparelho censório do Estado Novo não se circunscrevia às publicações nacionais, também as estrangeiras⁹⁶ estavam sob a mira apertada da sua atenção. Os livros não estavam sujeitos a censura prévia mas podiam ser apreendidos posteriormente à sua publicação, de acordo com mandatos emitidos de busca às editoras e livrarias. Havia extensas listas de obras proibidas⁹⁷ e aos correios cabia também a tarefa de controlo da circulação das publicações. Existia uma vigilância apertada relativamente à imprensa periódica,⁹⁸ que era considerada pelo regime como um instrumento de aquietação dos espíritos e um importante auxílio na promoção e propaganda⁹⁹ da ideologia estado-novista (Forte, 2000:30). A censura tinha o condão de transformar o país num paraíso, sem problemas de qualquer ordem. Veja-se o que diz a este propósito César Príncipe, em entrevista concedida a Isabel Forte (2000:140):

O país real era um país com 70% de analfabetos. Era um país com fome, com problemas dramáticos de habitação, de vias de transporte, de toda a espécie de calamidades terceiro mundistas. E eles queriam dar a ideia de que Portugal vivia tranquilo. Que os portugueses eram um povo semi-rural, pacífico, onde não havia greves, não havia manifestações, não havia desobediências... Um país onde estava tudo sob comando de Nossa Senhora, do Cardeal Patriarca

⁹⁶ Refira-se a obra *Livros proibidos no regime fascista* (1981), Lisboa, Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista. Esta obra contém a indicação de livros, de autores estrangeiros e portugueses, que estiverem, pelo menos durante algum tempo, proibidos. Também Cândido de Azevedo (1997), na terceira parte do seu livro *Mutiladas e Proibidas*, elenca vários autores estrangeiros proibidos, entre os quais Dostoiévski, Brecht, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Jorge Amado.

⁹⁷ A Censura dispunha de uma «espécie de livro de estilo sobre os escritores a “abater”», como refere Isabel Forte (2000:97), que apresenta a lista que chegou à redação do *Jornal de Notícias* em 16 de novembro de 1965: «Luís Francisco Rebelo, Urbano Tavares Rodrigues, Sofia de Mello Breyner Andresen, Francisco de Sousa Tavares, Mário Saramento, Fausto Lopo de Carvalho, José Augusto França, Jorge Reis, Natália Correia, Manuel Cardoso Mendes Atanásio, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Manuel da Fonseca e Jacinto do Prado Coelho.» Lembre-se o caso de *Quando os lobos uivam* (1958), de Aquilino Ribeiro, obra que sofreu proibição de reedição, em fevereiro de 1959, por ser considerada insultuosa para o Estado. Leia-se Cândido de Azevedo (1997:95): «[...] este livro, cujo enredo retrata emblematicamente alguns aspectos da política de Salazar, obteve de imediato um muito significativo sucesso, o que suscitou as iras do regime e, obviamente, também, as da Censura[...]» Também é sobejamente conhecido o caso da extinção da Sociedade Portuguesa de Autores, por ter atribuído, em 1965, o Prémio Literário «Camilo Castelo Branco» a Luandino Vieira, escritor angolano, preso na altura no Tarrafal em virtude de acusações de terrorismo.

⁹⁸ Tendo-se debruçado sobre o caso concreto do *Jornal de Notícias*, Isabel Forte (2000) elenca as intenções da Censura relativamente ao seu serviço noticioso, entre as quais saliente: impedir a divulgação de matéria informativa recolhida pelo Jornal (não havia permissão para investigações jornalísticas independentes ou autónomas); aprisionar a livre circulação de ideias; persuadir o Jornal a elogiar a obra governativa; submeter o diário à imponentia do Estado; cortar qualquer raiz inovadora e travar as tiragens, impedindo o seu crescimento ou desenvolvimento.

⁹⁹ Isabel Forte (2000:45): «Fechada ao diálogo sobre o país e o mundo, mas aberta ao monólogo propagandístico do Governo, a Imprensa Portuguesa mostrava-se uniforme, sob a atenção dedicada de Salazar.»

Cerejeira e do Salazar. Esse binómio sagrado e profano. Que não passavam de homens feitos no século XIX, princípios de XX, que não tiveram tradições, nem da luta académica, nem da luta sindical, nem cultural, nem de nada.

Em síntese, era função da censura ocultar ou mitigar tudo o que pudesse pôr em causa o regime e os seus dirigentes, bem como as bases ou os pressupostos em que se alicerçavam. A censura prévia, imposta à imprensa, e a censura *a posteriori*, exercida sobre os livros e as publicações não periódicas, condicionaram certamente a atividade literária, jornalística e editorial e poderão ter também influenciado a prática dos tradutores, sujeitos, em primeiro lugar, ao crivo da auto-censura.

Parte IV

O lugar de Perrault na literatura para a infância durante o Estado Novo

1. Breves notas sobre a literatura para a infância em Portugal de 1870 a 1930

Embora os anos anteriores a 1933 se subtraíam ao arco temporal coberto pelo presente trabalho, considerei oportuno tecer algumas considerações sobre a literatura para a infância em Portugal ao longo de oitocentos e nos primeiros decénios do século XX, de modo a tentar perceber as suas linhas orientadoras e averiguar da representatividade de Perrault no seu repertório. Para estas breves notas foram-me particularmente úteis os seguintes estudos: *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos “Kinder- und Hausmärchen” entre 1837 e 1910*, de Maria Teresa Cortez (2001), no qual a autora se debruça também sobre a receção dos contos de Perrault e Andersen no mesmo período, e a recente tese de doutoramento de Raquel Patriarca (2012), *O livro infanto-juvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma perspetiva histórica*, cujo corpus engloba, para além de originais portugueses, as obras traduzidas para crianças ao longo dos 70 anos abrangidos pela pesquisa.

Não é novidade que, em Portugal, como noutros países da Europa, a literatura para a infância começa por estar estreitamente ligada à escola e aos seus objetivos pedagógicos e que são as iniciativas impulsionadoras da educação as maiores responsáveis pelo florescimento crescente da literatura infantil, ainda muito marcada, nas primeiras décadas do século XIX, por um forte pendor educativo em detrimento do lúdico ou recreativo. Assim, neste contexto de educação rígida, são naturalmente privilegiados os textos formativos e moralizantes, muito especialmente, os chamados contos morais. Maria Teresa Cortez (2001:51) refere que, até ao ano de 1837, apenas tem conhecimento de duas publicações de contos maravilhosos para a infância: em 1774, *Tesouro de meninas ou diálogo entre uma sábia aia e suas discípulas da primeira distinção*, tradução de *Magasin des enfants ou dialogue d’une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction*, de Mme. Leprince de Beaumont; e em 1836, *Contos das fadas*, de Perrault na sua maioria.¹⁰⁰ Segundo Teresa Cortez (2001:51), o

¹⁰⁰ Conforme diz Maria Teresa Cortez (2001:51), esta coletânea, publicada pela editora parisiense Pilet ainé, contém, em língua portuguesa, todas as *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, bem como um texto em prosa de *Peau d’âne* (pertencente aos *Contes en vers*, também de Perrault) e ainda uma tradução de *L’adroite princesse ou les aventures de Finette*, da autoria de Mlle. Le Hérítier. Importa ainda referir que, ainda de acordo com Maria Teresa Cortez (2001:51), já antes do aparecimento desta coletânea tinham sido publicadas, sem dados de autoria, duas traduções de contos de Perrault: *O gato de*

caráter formativo do livro de Mme. Leprince de Beaumont terá contribuído para a «adesão entusiástica que mereceu em Portugal», comprovada pelas oito edições que conheceu até 1837.

Até aos anos 70 do século XIX, a literatura para crianças em Portugal vive tempos de pouca vitalidade, dependente que está da produção estrangeira e continuando a apostar nos “livros de instrução e recreio” e nos contos morais, muitas vezes designados por “histórias exemplares”. O conto popular continua a ser ignorado pelos educadores portugueses e, mesmo sob a alçada do Romantismo, que o poderia resgatar como documento de uma tradição nacional, é tido como nefasto a uma educação séria e verdadeiramente formativa. O maravilhoso e a fantasia são vistos como nocivos no que diz respeito à formação da mentalidade infantil. Segundo dados recolhidos por Maria Teresa Cortez (2001), a edição de contos maravilhosos continua a rarear, se bem que o famoso *Magasin des enfants* de Mme. Leprince de Beaumont continue a ser reeditado (em 1842, 1852 e 1858), o mesmo acontecendo com os *Contos das fadas*, que são reeditados em 1841, 1851 e 1860.

A partir dos anos 70, o até aí mal-amado conto popular consegue finalmente granjear a atenção dos intelectuais, que o consideram agora importante não só numa perspetiva literária mas também de um ponto de vista filológico e etnográfico. Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso e José Leite de Vasconcelos lideram este movimento de recolha, estudo e valorização do conto, desempenhando um papel fundamental na validação e divulgação deste género da literatura popular.

Os impulsos do movimento etnográfico, aliados à reforma do ensino e à modernização da pedagogia irão estimular uma abertura da literatura para crianças ao conto popular e uma grande valorização da fantasia e do maravilhoso nos textos literários para a infância. É neste contexto que não só os contos da tradição popular portuguesa mas também contos populares de conhecidas colecções estrangeiras começam a ser considerados nas publicações para os mais novos.

Em 1877, Guerra Junqueiro (1850-1923) publica o volume *Contos para a infância*, em que declara, no preâmbulo intitulado «Duas palavras», que «para educar as crianças é preciso amá-las. As escolas devem ser o prolongamento dos berços. [...] Livros simples! nada mais complexo. Não são os eruditos gelados que os escrevem; são

botas, Lisboa, Impressão Regia, 1820, e *A Pele de burro* [em prosa], Lisboa, Impressão de Alcobia, 1821. Estas traduções foram publicadas em folhetos de literatura de cordel, para leitura popular, o que deixa perceber que estas edições de contos isolados não se destinavam especificamente a um público infantil.

as almas intuitivas que os adivinham.»¹⁰¹ Em 1882, Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) publica, com a colaboração do seu marido, Gonçalves Crespo, *Contos para os nossos filhos*, uma antologia de contos dos Irmãos Grimm e de Andersen. Sobre esta obra, diz-nos o *Boletim n.º 3 dos Serviços de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian* (Abril de 1961) o seguinte:

Entretanto a Literatura para crianças só teve em Portugal a sua consagração oficial com o aparecimento dos «Contos para os nossos filhos», da autoria de D. Maria Amália Vaz de Carvalho, em colaboração com seu marido, o poeta Gonçalves Crespo, e que o Conselho Superior da Instrução Pública aprovou para o uso das Escolas Primárias. A consciência esclarecida da escritora apercebera-se dessa necessidade, e o seu merecido prestígio moral e intelectual de grande educadora impuseram o seu reconhecimento.

Também em 1882, Adolfo Coelho publica *Contos nacionais para crianças* e, em 1883, *Jogos e rimas infantis*. Os nomes de Ana de Castro Osório, que dirigiu a coleção *Para as Crianças*¹⁰² e recolheu os contos que compõem os volumes de *Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa* (obra a que voltarei mais tarde), e Virgínia de Castro e Almeida, que publicou, por exemplo, *A Fada tentadora* (1895) e *Histórias* (1898), aumentam a lista dos autores que, nesta fase, contribuíram para o enriquecimento da biblioteca literária dos leitores mais novos.

O desenvolvimento da literatura infantil a que se assiste nos últimos anos do século XIX decorre assim da consciência da necessidade de escrever especificamente para crianças. Eça de Queirós (1845-1900) é um dos nomes que, tal como Maria Rita Chiappe Cadet,¹⁰³ defende, também certamente pela sua filiação literária, uma literatura

¹⁰¹ Guerra Junqueiro (1978:5-6). Os contos que integram esta coletânea são traduções, sobretudo de contos de origem alemã. Cf. Teresa Cortez (2001:173).

¹⁰² Leia-se Raquel Patriarca (2012:72): «Neste primeiro período é forçoso destacar a coleção *Para as crianças* dirigida por Ana de Castro Osório, publicada em fascículos ou folhetos periódicos, a partir de 1897, que constitui um marco na história do livro para crianças em Portugal por várias razões. Em primeiro lugar, pela consistência e regularidade de edição que consegue manter e que é inédita neste período, compreendendo dezoito números regulares a que se acrescentam separatas ocasionais e números extra, distribuídos na época do Natal e, por vezes, da Páscoa; em segundo lugar, pela grande latitude que consegue abranger no que toca a géneros e subgéneros literários e temas abordados, e, finalmente, pelo inquestionável impulso que dá no processo de criação de públicos leitores, ao disponibilizar uma enorme quantidade de textos, com uma grande regularidade e a preços relativamente acessíveis. Muitos dos volumes são alvo de várias edições num fluxo contínuo que se estende entre 1897 e 1908, ano em que a coleção é interrompida para ser retomada em 1921 com uma nova série publicada até 1935.»

¹⁰³ Trata-se, como diz Maria Teresa Cortez (2001:175), de «uma das mais produtivas escritoras para a infância neste período, que, em 1880, publica as *Flores da infância*, uma colecção de contos e poesias

para crianças chegada à realidade. Na verdade, as narrativas de contornos mais realistas continuam a ser publicadas e os contos morais ou de tendência claramente didática e moralizante mantêm-se vivos no panorama da literatura para crianças em Portugal. O certo é que os contos maravilhosos (de origem popular ou não) ganham progressivamente maior aceitação e alargam o seu espaço nas publicações para a infância.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX assistiram a várias mudanças políticas e culturais, com especial influência no plano da educação, verificando-se então um aumento significativo da produção de livros infantis. O impacto da ideologia republicana nas políticas de ensino, o empenho na alfabetização e na educação primária contribuíram para estimular a literatura para as crianças. A legislação derivada da Constituição de 1911 levou à criação de projetos de bibliotecas escolares (Rocha, 1984:59). O aumento do número de títulos publicados para crianças, muitos deles incluídos em coleções, parece provar o desenvolvimento do subsistema literário infanto-juvenil português. No entanto, segundo Raquel Patriarca (2012:115), só uma limitada faixa da população infantil tem acesso aos livros, «uma minoria consideravelmente reduzida da população infantil e juvenil, filhos e filhas de famílias de uma burguesia urbana intelectualmente privilegiada e economicamente confortável», com acesso à aprendizagem da leitura.

Neste período, até 1911, o número de obras traduzidas é muito relevante, situação que Raquel Patriarca (2012:119) explica:

Dispondo de um corpo autónomo de autores e títulos ainda em definição, é natural o recurso às obras de autores de outros sistemas literários, constituindo-se a tradução como uma forma de emprestar regularidade e um certo carácter de rotina à publicação de livros infantojuvenis portugueses. As traduções são importantes, ainda, pelo facto de o nosso estudo incidir sobre uma época em que próprio conceito de tradução é diferente da forma como hoje a entendemos, sendo comum a transferência dos cenários para locais e paisagens portuguesas, a substituição dos nomes próprios das personagens por nomes portugueses, e outros “aportuguesamentos” semelhantes. [...] Por outro lado, a quantidade aferida pelas traduções relaciona-se com o ambiente que se vive em Portugal,

morais, e, em 1883, *Os contos da mamã*, todos eles contos morais na linha dos anteriores. Também os onze quadros para teatro infantil que a autora traz a lume entre 1883 e 1884 são informados dos mesmos parâmetros tendencialmente realistas e moralizantes.»

neste período de abertura às influências, tendências e correntes estéticas europeias. Esta predisposição pode, em parte, explicar o bom acolhimento de que são alvo as obras de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e dos irmãos Grimm, da Condessa de Ségur e de Júlio Verne, autores responsáveis por cerca de 75% das traduções registadas.

De 1910 até inícios da década de 30, o panorama da literatura infantil portuguesa continua a depender fortemente da tradução. Para Natércia Rocha (1984:69-70), trata-se de uma época dinâmica, em que as editoras e a imprensa periódica multiplicaram os esforços para chegar aos mais novos:

[...] os últimos anos da segunda década do século registaram já características bem marcadas no que refere a leituras para crianças. A comercialização ganha força e impõe critérios. A imprensa corre à conquista de um público que até então quase ignorara. Para além dos jornais expressamente dedicados às crianças, quase todos os grandes diários organizam suplementos infantis que têm logo grande aceitação [...]. Foi esta uma época excepcionalmente rica e movimentada que não teve continuação adequada nas décadas seguintes.

De facto, no domínio da imprensa, a expansão da literatura para crianças é muito expressiva, com a proliferação de jornais, secções e suplementos infantis.¹⁰⁴ Por outro

¹⁰⁴ Dada a raridade da edição, entendo útil transcrever os títulos que A. J. Ferreira compila nos quatro volumes de *O jornal infantil português ilustrado*; o autor apresenta uma lista minuciosa dos jornais infantis publicados no período compreendido entre 1901 e 1933, lista em que também contempla as secções infantis e os jornais que, não sendo especificamente dedicados a crianças, incluem, muitas vezes sem regularidade, conteúdos destinados aos mais novos. Assim, de 1910 a 1933, A. J. Ferreira aponta os seguintes títulos: *O Gafanhoto* (1910); *Novo Mundo* (1910); *A Página das Criações*, secção de *O Jornal da Mulher* (1911); *A Criançada* (1911); *Revista Infantil* (1911); *O Pierrot* (1912); *Para as Crianças*, secção de *A Montanha* (1912); *Para as Crianças*, secção de *A Trombeta-Réclamo* (1912); *O Vintém Infantil* (1913); *Prosa para Crianças*, secção de *A Lanterna Ilustrada* (1913); *O Balão* (1914); *Contos de Fadas*, secção de *Vida Mundana* (1914); *Quim, Manecas e o seu cão Piloto*, secção de *O Século Cómico* (1915); *Album Ilustrado das Criações*, secção de *O Que Todos Devem Saber* (1915); *O Escoteiro* (1915); *Miau* (1916); *Uma vez por semana – Contos para Crianças*, secção de *A Monarchia* (1916); *Concurso Infantil*, secção de *Ilustração Portuguesa* (1916); *Os Sports* (1919); *Diário de Notícias* (1919); *As 2.ªs-feiras do Diário de Notícias – O Lar – A Mulher – A Criança*, secção de *Diário de Notícias* (1919); *ABC* (1920); *O Século – Edição da Noite* (1920); *As Fitas de Juca & Zeca*, secção de *O Século – Edição da Noite* (1920); *Triângulo Vermelho* (1920); *ABC-A-Rir* (1921); *Sempre Pronto* (1921); *Correio da manhã* (1921); *Jornal das Crianças*, secção de *Correio da Manhã* (1921); *ABC-Zinho* (1921); *O Aduero do Sul* (1922); *O Século* (1922); *As Proezas do Necas & Tonecas*, secção de *O Século* (1922); *A Primavera* (1922); *A Época* (1922); *Para Os Nossos Leitores Pequenos*, secção de *A Época* (1922); *Página Infantil*, secção de *Ilustração Portuguesa* (1922); *O Carlitos* (1922); *Os Açores* (1922); *A Página Infantil*, secção de *Os Açores* (1922); *Ação Nacional* (1923); *Tesoura Magazine* (1923); *Infantil Magazine*, secção de *Tesoura Magazine* (1923); *O Primeiro de Janeiro* (1923); *O Que Mais Encanta As Crianças*, secção de *O Primeiro de Janeiro* (1923); *A Batalha – Suplemento Literário e Ilustrado* (1923);

lado, se, na edição literária para os mais novos, as traduções continuam a imperar, regista-se, mesmo assim, um crescimento da produção original de textos literários especificamente destinados ao público infantil. Os escritores que fazem agora uma incursão pela literatura infantil preferem a criação original, baseada ou não em textos populares ou da antiga literatura nacional. Entre outros nomes, salientam-se os de Aquilino Ribeiro, com a publicação, em 1924, do *Romance da Raposa*, e de António Sérgio, que publica, por exemplo, *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde Água*, em 1925.

Chico, Zéca & C.^a, secção de *A Batalha – Suplemento Literário e Ilustrado* (1923); *As “Novidades” dos Pequeninos* (1923); *A Novela* (1924); *Página Infantil*, secção de *A Novela* (1924); *O Girassol* (1924); *Notícias Miudinho*, suplemento destacável de *O Diário de Notícias* (1924); *Os Nossos Domingos* (1924); *Raio de Sol* (1925); *Modas e Bordados* (1925); *Para Pequenos... e Para Grandes*, secção de *Modas e Bordados* (1925); *A Flôr de Liz* (1925); *Album Infantil*, secção de *O Século* (1925); *Eva* (1925); *Contos Para As Crianças*, secção de *Eva* (1925); *O Pirlampo* (1925); *O Pintainho* (1925); *A Cigarra* (1925); *Os Sportsinhos* (1925); *Cinema* (1925); *Para as Creações*, secção de *Cinema* (1925); *O Correio Infantil*, suplemento destacado de *A Cigarra* (1925); *Pim-Pam-Pum*, suplemento destacável de *O Século* (1925); *Juventude Missionária* (1926); *Ilustração* (1926); *Página Infantil*, secção da *Ilustração* (1926); *ABC-Zinho* (1926); *Riso Infantil* (1926); *Alma Nova* (1926); *Página Infantil*, secção de *Modas e Bordados* (1926); *Para Os Pequeninos*, secção de *Jornal de Notícias* (1926); *Para As Crianças*, secção de *Jornal de Notícias* (1926); *Sempre-Fixe* (1926); *Petiz-Jornal*, secção de *Sempre-Fixe* (1926); *Cócórócó* (1926); *A Informação* (1926); *A Informação Infantil*, secção de *A Informação* (1926); *Novidades dos Pequeninos*, suplemento destacável de *Novidades* (1926); *Inventos do Século XX*, secção de *Jornal de Notícias* (1926); *A Caridade* (1926); *O Colegial* (1927); *A Voz* (1927); *Semana Infantil*, suplemento destacado de *A Voz* (1927); *Magazine Bertrand* (1927); *Para As Crianças* (1927); *Águia de Portugal* (1927); *A Semana Ilustrada* (1927); *O Bêbé*, suplemento destacável de *A Semana Ilustrada* (1927); *O Scout Lusitano* (1927); *Voga* (1927); *Correio dos Pequeninos* (1927); *Eco dos Sports* (1927); *O Comércio* (1927); *O Serão dos Miúdos – Os Contos do Tio João*, secção de *O Comércio* (1927); *Diário do Comprador* (1928); *O Ganso* (1928); *O Pequenino* (1928); *O Comércio do Porto*; *O Comércio Infantil*, suplemento destacável de *O Comércio do Porto* (1928); *O Porto Ilustrado* (1928); *Para Os Nossos Leitores Pequeninos*, secção de *A Voz* (1928); *O Bebê Ilustrado* (1928); *Áquila* (1928); *Civilização* (1928); *O Reino dos Miúdos*, secção de *Civilização* (1928); *Para Os Meninos Decifrem*, suplemento destacado de *Civilização* (1928); *O Meúdo* (1928); *Casino* (1928); *Matinée Infantil*, secção de *Casino* (1928); *Luso-Americano* (1928); *Có-Có-Ró-Có*, edição de *Diário de Notícias* (1928); *Actualidades* (1929); *Tão-Ba-La-Lão*, secção de *Actualidades* (1929); *A Imeldista* (1929); *O Lusíada* (1929); *O Cantinho das Crianças*, secção de *Modas e Bordados* (1929); *A Gazeta* (1929); *“A Gazeta” dos Pequeninos*, secção de *A Gazeta* (1929); *O Tiroliro*, suplemento destacável de *A Voz* (1929); *Construções na Areia*, secção de *Modas e Bordados* (1929); *O Mosquito* (1929); *Mínerva* (1930); *Cruzada Eucarística das Crianças* (1930); *A Comarca de Arganil* (1930); *O Bêbé*, suplemento destacável de *A Comarca de Arganil* (1930); *Portugal Feminino* (1930); *Cantinho da Pequeneda*, secção de *Portugal Feminino* (1930); *O Grito da Criança* (1930); *Para As crianças*, secção de *O Primeiro de Janeiro* (1930); *O Bêbé* (1930); *Tic-tac* (1931); *Ecos da Colónia* (1931); *Diário da Manhã* (1931); *Rico, Pico & Sarapico*, suplemento destacável de *Diário da Manhã* (1931); *Renascença* (1931); *O Bom Combate* (1931); *Página Infantil*, secção do *Sempre-Fixe* (1931); *Diário de Lisboa* (1931); *Página Infantil*, secção de *Diário de Lisboa* (1931); *Semana Ilustrada* (1931); *O Infantil Ilustrado* (1931); *El Herald* (1932); *Arquivo Nacional* (1932); *Asas Brancas* (1932); *Notícias Ilustrado*, edição semanal de *Diário de Notícias* (1932); *Alerta* (1932); *Lírios* (1932); *Suplemento Português Quinzenal do Índia* (1932); *Anedoctas das Missões*, secção do *Índia* (1932); *O Cantinho das Crianças*, secção do *Índia* (1932); *O Meu Jornal* (1932); *Tic-tac* (1932); *Momento* (1932); *O Amigo do Lar* (1932); *Tribuna Infantil*, secção de *O Amigo do Lar* (1932); *Escotismo* (1933); *Actualidades* (1933); *Jornal da Criança* (1933); *O Rabanete*, suplemento destacado de *Tic-tac* (1933); *Domingo* (1933); *O Senhor Doutor* (1933); *Mocidade Portuguesa* (1933); *Página Infantil*, secção de *O Zoófilo* (1933); *Gazeta do Sul* (1933); *O Petiz* (1933); *Natal* (1933); *Para Entreter ao Serão*, secção de *Portugal Feminino* (1933).

2. Alguns aspetos da receção dos contos de Perrault até ao Estado Novo

No fim do século XVIII, segundo Maria Laura Bettencourt Pires (1982:74), Perrault e Berquin já eram conhecidos, como se pode ver pelo prefácio da coleção Contos Moraes para Uso das Crianças de 4 ou 5 Anos que Aprendem a Ler, de 1807:¹⁰⁵

Berquin não pode ser entendido senão por meninos de 10 anos, não falo dos contos de Perrault que ou são imorais ou deixam em um coração tenro impressões que o tempo apenas pode destruir, tal é o que todos conhecem com o título de Barba Azul. Estes que oferecemos ao público parecem-nos conter factos mais interessantes já pelo que são em si mesmos, já pelas lições e instrução que encerram: a dicção é simples, clara e fácil de ser entendida por uma criança de 4 ou 5 anos...

Esta preferência por contos morais ou de natureza formativa justifica, por um lado, o sucesso em Portugal de *Magasin des enfants ou dialogue d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction*, de Mme. Leprince de Beaumont, no qual os contos, muitos deles *contes de fées*, surgem enquadrados e comentados nos diálogos da perceptorã com as suas alunas. Por outro lado, explicará a receção tardia e menos expansiva dos contos de Perrault. Como se lê na citação acima, Perrault é referido como autor inaceitável, em face da imoralidade e da violência que percorre os seus contos, com especial destaque para o Barba Azul.

Na verdade, se a obra *Tesouro de meninas* entrou em Portugal em 1774 e conheceu mais oito edições até 1837, o que comprova a sua grande aceitação junto do público infantil, será apenas em 1819, segundo Maria Teresa Cortez (2001:51), que surge a primeira tradução portuguesa de um conto de Perrault, *A Gata Borralheira ou a sapatinha de vidro*, registado no *Catálogo dos Livros da Real Biblioteca* conservado na Biblioteca Nacional da Ajuda. Em 1820, foi publicada uma tradução de *O Gato de Botas* e, em 1821, de *A Pele de Burro*. Em 1836, foi publicado o volume *Contos das fadas*, quase todos da autoria de Perrault, uma das poucas edições da altura dedicadas às

¹⁰⁵ Também Maria Teresa Cortez (2001:52) faz referência ao prefácio desta coleção, que supõe traduzida do francês.

crianças.¹⁰⁶ Ainda de acordo com Maria Teresa Cortez (2001:52), as *Histoires ou contes du temps passé* contidas no volume *Contos das fadas*, apesar de não apresentarem as moralidades finais, «devem ter tido boa aceitação, que justificou uma segunda edição do volume em 1841, uma terceira em 1851 e uma quarta em 1860.» Também em 1851 aparece o conto *História dos três filhos ou o gato de botas. Conto moral.*, tradução do conto *Le chat botté*, de Perrault (Cortez, 2001:71). Em 1875, publicam-se dez contos de Charles Perrault, com o título *Contos de fadas e lobisomens*. Mais tarde, em 1881, a empresa Aillaud, Guillard & C.^a dá início à coleção Teatro Infantil Portátil, com adaptações de vários contos de Perrault.

Henrique Marques Júnior é responsável pela tradução de um conjunto de contos de Perrault, publicado em 1898, com o título *Contos de fadas: histórias do tempo passado*.¹⁰⁷ Gonçalves Rodrigues (1999:45) refere uma edição, publicada em 1902, de *Contos de fadas* e, no mesmo ano, de *Novos contos de fadas*, que inclui contos de Perrault e de Grimm traduzidos por Henrique Marques Júnior.

Raquel Patriarca (2012:190) menciona três textos dramáticos de autor anónimo, cuja publicação situa na década de 20, escritas a partir de *La belle au bois dormant*, *Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre* e *La Barbe bleue*. Trata-se de peças de teatro popular, com os seguintes títulos: *A Bela Adormecida: mágica de grande espectáculo em um prólogo, cinco actos, um epílogo e treze quadros*. Paris: Casa da Viúva Aillaud, Guillard e Cia.; *A Gata Borralheira: mágica de grande espectáculo em um prólogo, cinco actos, um epílogo e treze quadros*. Paris: Casa da Viúva Aillaud, Guillard e Cia. e, por fim, *O barba azul: mágica de grande espectáculo em um prólogo, cinco actos, um epílogo e treze quadros*. Paris: Casa da Viúva Aillaud, Guillard e Cia.

Em 1923, Maria Paula de Azevedo publica *Teatro para crianças*, volume que integra adaptações dramáticas de contos de Perrault: *A menina do capuchinho vermelho*, *A gata borralheira* e *A princesa adormecida*. No mesmo ano, é publicada, pela editora de António Figueirinhas, a antologia *Velhos contos ingleses*, na coleção Para as Crianças; António Figueirinhas terá sido o responsável pela sua tradução do volume, que inclui, entre outros, contos de Charles Perrault (Patriarca, 2012:146).

¹⁰⁶ Estas informações sobre as primeiras traduções de Perrault foram recolhidas de Cortez, 2001:51.

¹⁰⁷ A referência completa da obra é: Charles Perrault (1898) – *Contos de fadas: histórias do tempo passado*. Trad. Henrique Marques Júnior. Lisboa: Livraria Moderna. 142 p. [Biblioteca das crianças, 1].

Em 1924, ainda de acordo com Raquel Patriarca (2012:150), vem ao prelo o livro *Contos de Perrault e escandinavos*.¹⁰⁸ Em 1925, surge *O Barba-azul e outros contos de fadas*,¹⁰⁹ da Editora Romano Torres, com textos traduzidos por Henrique Marques Júnior e ilustrações de Carlos Ribeiro.



2. Capa e frontispício de *O Barba-azul e outros contos de fadas*, Coleção Manecas, Romano Torres, 1925.

Em 1926, sai o volume *Contos de Perrault*,¹¹⁰ na coleção Para as Crianças, da Editora de António Figueirinhas.

Os anos 20 do século passado parecem, pois, inaugurar uma nova fase na receção dos contos de Perrault. Não só aumentam as publicações de contos em livros para a infância, como surgem recriações dramáticas destinadas aos mais novos, o que parece indiciar uma redescoberta deste autor e, de algum modo, preparar a significativa receção que conhecerá nas décadas posteriores.

¹⁰⁸ Perrault, Charles (1924) – *Contos de Perrault e escandinavos*. Porto: Casa Editora de António Figueirinhas. 64 p. [Para as Crianças, 11].

¹⁰⁹ Perrault, Charles (1925) – *O Barba-azul e outros contos de fadas*. Ilustr. Carlos Ribeiro; trad. Henrique Marques Júnior. Lisboa: Romano Torres. 61 p. [Manecas].

¹¹⁰ Perrault, Charles (1926) – *Contos de Perrault*. Porto: Casa Editora de António Figueirinhas. 80 p. [Para as Crianças, 15].

3. Apontamentos sobre a literatura para a infância em Portugal durante o Estado Novo

Os anos 20 preparam um novo período histórico, o Estado Novo. O final da década de 20 ficou marcado, como assinala Natércia Rocha (1984:66), pelo trabalho de Henriques Marques Júnior, que se dedica à organização de coleções, à seleção e apreciação crítica de textos destinados à infância, deixando como legado uma importante relação das obras de literatura para a infância vindas ao prelo em língua portuguesa, a que deu o título *Algumas Acheegas para a Bibliografia Infantil* (1928). Para além disso, Henrique Marques Júnior escreveu e foi tradutor principal de numerosos textos para crianças, interessando-se por todas as manifestações literárias dirigidas aos mais novos. A sua intensa atividade, que se estendeu até ao período do Estado Novo, marcou de facto o panorama da literatura infantil da época. Destaque-se a direção da Coleção Manecas,¹¹¹ na qual publicou alguns originais seus e muitas adaptações de literatura clássica para crianças. Traduziu também para a Coleção Azul, da Casa do Livro Editora, os volumes *Um bom diabrete*, *O caminheiro* e *Novos contos de fadas*, da Condessa de Ségur. Quanto ao livro *Maravilhosas Aventuras de Polichinelo e outros contos*, na mesma Coleção Azul, já não surge como tradutor mas como autor.

Os valores das duas primeiras décadas do século XX – os ideais republicanos, sobretudo a nível da alfabetização, do ensino e da cultura – são ameaçados por uma nova conjuntura política, inaugurada em 1926, a que a literatura para a infância e juventude não fica imune. Sobre esta viragem política e cultural, e sobre a sua influência no panorama da literatura infanto-juvenil, Natércia Rocha (1984:73) salienta os seguintes aspetos:

¹¹¹ Coleção esta supostamente dirigida mais tarde por Antónia Leyguarda Pimenta da Silva Ferreira, com quem, segundo Maria Laura Bettencourt (1982:108), Henrique Marques Júnior trabalhou e com quem escreveu *A gatinha encantada: novela infantil* e *As Aventuras da princesa ladina*. Estes dados de co-autoria ganham confirmação na lista dos volumes da coleção apresentada na edição de 1945 do conto *A Gata Borralheira*. Leyguarda Ferreira traduziu e adaptou obras como *As aventuras de Pinocchio*, *As viagens de Gulliver*, *Branca de Neve e os sete anões* e *O ladrão de Bagdad*. Leyguarda Ferreira concluiu o curso do Magistério Primário e foi professora. Segundo informações recolhidas em <http://pedroalmeidavieira.com/?p/785/1089//L/4068/>, «Escreveu sobretudo obras originais ou adaptadas de autores estrangeiros direccionadas para o público infantil e juvenil, tendo tido bastante aceitação pública sobretudo nos anos 60 do século XX. Colaborou no jornal infantil «O Senhor Doutor» e também em coleções de pequeno formato. Traduziu também obras literárias francesas, inglesas, italianas e espanholas, muitas sob o pseudónimo de António Vilalva.»

A década de 30 traz acontecimentos vários, com reflexos no panorama da literatura para crianças. Esses acontecimentos podem talvez aglutinar-se segundo duas linhas de força: por um lado, a redução do tempo de escolaridade e a crescente pressão do regime político instaurado por Salazar e, por outro, a expansão de novas formas de «leitura», veiculadas pela imprensa, rádio e cinema. Assim, entre 1930 e 1937, são extintas as classes infantis nos estabelecimentos de ensino oficial, a escolaridade obrigatória é reduzida a três anos, são encerrados os cursos do Magistério Infantil, encerradas as Escolas do Magistério Primário e as classes infantis particulares são raras.

A redução da escolaridade não significa o fim do combate à alfabetização, significa apenas que não se pretendia mais do que ensinar a ler e a escrever, colocando essa aprendizagem ao serviço da interiorização das ideias do regime. No período compreendido entre 1926 e 1940, segundo a pesquisa feita por Raquel Patriarca (2012:227), o número de publicações para as crianças terá aumentado, por influência da evolução da imprensa e do entendimento do livro como veículo de instrução e formação ideológica. É neste contexto de consolidação do poder salazarista que são editadas obras que pretendem o elogio do regime, «dando-o como único detentor das virtudes da raça e continuador das glórias passadas» (Rocha, 1984:74). A principal preocupação das publicações para crianças, aquando da consolidação do Estado Novo, é a lição moral ou pedagógica, facilitada por contos instrutivos destinados à edificação do cidadão português. Um bom exemplo dessa orientação é *O Canto da Mocidade*, de Odette de Saint-Maurice, publicado em 1938. Trata-se de um livro ligado à Mocidade Portuguesa (Patriarca, 2012:246-247):

As histórias abordam temas ligados à Mocidade Portuguesa, criada dois anos antes, em 1936, mas também aos valores do trabalho, da pobreza honrada e da perseverança, ao patriotismo, tecendo louvor aos nomes e à obra de António de Oliveira Salazar e Óscar Carmona. As gravuras de Mário Costa ilustram, sobretudo, a compostura visual e conceptual que se pretende transmitir na imagem das crianças que envergam as fardas das Mocidades Portuguesas, onde são visíveis as insígnias com os símbolos da nação bem como a fivela do cinto gravada com o S de “servir”.



3. Capa de *O Canto da Mocidade*, de Odette de Saint-Maurice, Epel, 1938.

O regime promoveu como «ideal cultural uma exaltação mitificada do passado ou do presente e o sistemático culto da Nação» (Blockeel, 2001:44) e, nesta medida, aproveita os textos destinados às crianças para legitimar esses valores, glorificando tudo o que pudesse alimentar o seu poder. Importa referir a criação, em 1935, do Prémio Nacional de Literatura Infantil pelo Secretariado da Propaganda Nacional. Com este prémio¹¹² procura-se orientar e “regular” a produção da literatura infanto-juvenil, tentando adequá-la aos propósitos do regime e, claro, preterindo a função lúdica em relação ao papel moralizador e normativo do livro.

No propósito da glorificação do regime, surgem obras de teor histórico e apologético, que abordam predominantemente a História pátria e a temática colonial, em sintonia com os objetivos perseguidos pelo regime. Em consonância com esta finalidade, assiste-se a uma ficcionalização do “Portugal ultramarino” para as crianças. Emília de Sousa Costa¹¹³ publica, em 1932, *Joanito Africanista* e Maria Archer, em 1937, *Viagem à Roda de África*. Sobre a presença de temas ligados a África na literatura para os mais novos, diz-nos Garcia Barreto (2002:19) que a realidade africana serviu de

¹¹² Nem todos os escritores se identificavam com a política salazarista: em 1973, Luísa Ducla Soares publica a sua primeira obra destinada às crianças, *História da Papoila*, pela qual o Secretariado Nacional de Informação (SNI) quis atribuir-lhe o Grande Prémio de Literatura para a Infância “Maria Amália Vaz de Carvalho”, mas que a autora recusou, por motivos ideológicos e políticos.

¹¹³ Emília de Sousa Costa foi uma das mais produtivas autoras deste período, escrevendo e traduzindo textos para crianças. Coligiu ainda histórias tradicionais de países como a Suécia, Rússia e Pérsia. Cf. Garcia Barreto (2002:158-159).

cenário a muitas obras para a infância, nas quais emergia, para além da dimensão lúdica, a «posição ideológica do escritor relativamente à nossa presença nesse espaço ultramarino».

Na mesma linha, surgem livros de História de Portugal destinados especificamente aos mais jovens, como é o caso do volume *Obreiros de quatro impérios*, da autoria de João Ameal e publicado pela Direção-Geral do Ensino Primário, na Coleção Educativa. Também Maria Paula de Azevedo deu à estampa, em 1938, o volume *A História do mundo contada às crianças* e, em 1944, *História de Portugal para os pequeninos: os grandes portugueses*. Sobre o livro de 1938, diz-nos Garcia Barreto (2002:247) que se trata de uma obra tendenciosa e parcial que, ao serviço da História oficial do Estado Novo, elogia explicitamente a figura de Salazar. Há igualmente coleções dedicadas aos mais novos sobre a História de Portugal, como é o caso de Portugal-Histórico, uma coleção de 14 volumes, publicitada nas páginas finais de algumas edições da Coleção Manecas¹¹⁴ como «a mais interessante HISTÓRIA DE PORTUGAL até hoje publicada», sob direção de A. Duarte de Almeida. Nesta linha editorial, Virgínia de Castro e Almeida dirigiu a coleção Pátria,¹¹⁵ de vincado pendor patriótico, e a coleção Grandes Portugueses, lançada em 1943 com vista a divulgar junto dos mais novos a vida e a obra de figuras ilustres da história nacional. Editada pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), esta coleção¹¹⁶ de vinte e três volumes funcionou como um evidente instrumento pedagógico e doutrinário (Balça, 2007:2), em que «A História de Portugal é apresentada como a melhor e a mais bela, as figuras históricas são sempre as mais nobres e as mais valentes.» (Balça, 2007:6).

A rádio e o cinema atraem as atenções dos mais novos e «o gosto das crianças é despertado para as aventuras de cow-boys, índios, contrabandistas e piratas, de inspiração e execução norte-americanas [...]» (Rocha, 1984:75). Os anos 30 marcam o início da época dos super-heróis e da influência do mundo de Walt Disney no imaginário infantil.

¹¹⁴ É o caso da edição de *O capuchinho encarnado*, de 1943.

¹¹⁵ Esta coleção veio a tutelar quarenta e três pequenos opúsculos históricos, cada um com dezasseis páginas. Sobre esta coleção, leia-se António Manuel Ribeiro (1994:161-192) e José António Gomes (2004:76-77).

¹¹⁶ Nesta coleção, só os primeiros quatro volumes – *Dom Fuas Roupinho*, *Fernão Lopes*, *Dom Gualdim Pais* e *Gil Vicente* – são da autoria de Virgínia de Castro e Almeida. Os outros são quase todos assinados por João Estevão Pinto. Regista-se ainda o nome de Teresa Leitão de Barros como autora da coleção.

A qualidade literária das obras publicadas nos anos 30 resigna-se, muitas vezes, aos objetivos comerciais de difusão (Rocha, 1984:76-77), sendo caracterizadas pelo simplismo exagerado e «pela infantilidade caricata que chega a ser ofensa às capacidades intelectuais das crianças.» (Rocha, 1984:77). No entanto, Francesca Blockeel (2001:37) defende que os anos 30 representam um período áureo no domínio da literatura infanto-juvenil, marcado também pela profusão de jornais, revistas ou suplementos infantis; a partir de 1936, acentuada a influência do regime, verifica-se uma quebra na qualidade das publicações destinadas aos mais novos (Blockeel, 2001:37). Raquel Patriarca (2012:294-295) assinala que, nas décadas de 30 e 40, há um grande número de obras de autores anónimos, normalmente profusamente ilustradas, «livros de contos que se enquadram na regra das histórias simples e de âmbito temporal curto, com personagens tipificadas que se movem em cenários fantasiados e que traduzem um exemplo ou um ensinamento moral.» As reedições sucedem-se, proliferam as coleções e «aparecem frequentemente nomes que assinam tanto originais como adaptações» (Rocha, 1984:81). Assiste-se à invasão de Bandas Desenhadas, sobretudo de origem americana, espanhola e francesa (Rocha, 1984:85). Sobre o florescimento da Banda Desenhada neste período diz-nos Garcia Barreto (2002:63-64) o seguinte:

Os anos quarenta parecem ter marcado uma espécie de apogeu na história da BD portuguesa. Pontificaram nomes como Stuart, António Cardoso Lopes, Vítor Péon, José Garcês, Júlio Gil, José Ruy, José de Lemos, entre outros. Mas talvez porque esses anos fossem de conformismo político, social e cultural, sendo os autores de jornais infantis quase sempre os mesmos, uniformizavam-se critérios e temas, muitos destes retirados da História de Portugal e das suas figuras míticas. Jornais como o «Camarada», «Fagulha», «Lusito» e outros títulos da Mocidade Portuguesa eram os grandes dinamizadores dessa banda desenhada. Mas também o «Cavaleiro Andante», «O Mosquito», o «Mundo de Aventuras», entre outros jornais e revistas da época. Foi porventura o tempo áureo da BD portuguesa.

Ao longo do Estado Novo, o interesse pela literatura tradicional, que já vinha do Romantismo, mantém-se. Nas palavras de Maria Laura Bettencourt Pires (1982:116), o nome que se impõe neste domínio é o de Fernando Pires de Lima, médico e director do Museu de Etnografia do Porto, «que escreveu variadíssimas obras para a infância, entre elas *Histórias que o Povo Canta – Antologia de Folclore Infantil* (1960), *Os Três*

Irmãos, Outros Contos para Crianças e 15 Contos que nunca ouviste [...].» Outras figuras, como Costa Barreto e Gabriel Ferrão, viram na literatura tradicional uma fonte de inspiração para a literatura infantil. Na verdade, uma das grandes tendências da produção literária para os mais novos¹¹⁷ assenta nos contos populares nacionais, a que se juntam os contos populares de outros países. Depois, há a considerar os contos das coleções clássicas: Perrault, Grimm e Andersen são aqui as referências incontornáveis. Como assinala Francesca Blockeel (2001:46), proliferam as «adaptações de contos estrangeiros, muitas vezes sem menção do original.»

Para além dos contos, outras obras clássicas reclamam protagonismo e marcam indelevelmente o panorama da literatura para os mais novos, como é o caso de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll. As várias traduções de *Alice no País das Maravilhas* testemunham a sua aceitação. A Coleção Manecas, por exemplo, apresenta duas versões, uma de Henrique Marques Júnior e outra de Leyguarda Ferreira (Barreto, 2002:29). Também *As aventuras de Pinóquio* foram bem recebidas e deram origem a várias versões, servindo até de inspiração a José Rosado que, no final dos anos quarenta, «escreveu duas dezenas de livros de aventuras de Pinóquio, na colecção Manecas [...].» (Barreto, 2002:417). Sobre Antónia Leyguarda Pimenta da Silva Ferreira¹¹⁸ (1897-1965?), sabe-se, como já referi, que concluiu o curso do Magistério Primário e foi professora; notabilizou-se como escritora e tradutora, tendo sido colaboradora exclusiva da Romano Torres, contando com mais de 400 colaborações. Colaborou também nesta editora, no final dos anos 50 e princípio dos 60, sob o pseudónimo de António Vivalma, por razões desconhecidas.

As traduções de *Gulliver's Travels* em Portugal durante o Estado Novo visam igualmente um público infanto-juvenil, como refere Ana Gaspar (2009:304). Sobre as traduções de Charles Dickens, que parece ter sido um autor bastante traduzido em Portugal, Alexandra Assis Rosa (2012) traça um mapeamento rigoroso, enfatizando as décadas 60 e 70 como aquelas que assistiram à tradução das *Christmas Stories* para um público infanto-juvenil.

Os livros da Condessa de Ségur ocupam um lugar de destaque no panorama da literatura para crianças, como comprova a Coleção Azul, da Casa do Livro Editora, que

¹¹⁷ Veja-se a tese de doutoramento de Violante F. Magalhães (2009) sobre narrativas literárias destinadas à infância no período do neo-realismo, com especial destaque para os autores: Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Vergílio Ferreira e Manuel da Fonseca.

¹¹⁸ Informação recolhida de http://fcsh.unl.pt/chc/romanotorres/?page_id=63 [acedido em 15 de agosto de 2014].

publica uma série de títulos da autora.¹¹⁹ As histórias da Condessa de Ségur¹²⁰ traçam o perfil de uma criança modelo, promovido por uma proposta de formação baseada na autoridade e na obediência, muitas vezes conseguida através da humilhação e do castigo violento. Outra referência relevante diz respeito a Louisa May Alcott, de quem Maria Paula de Azevedo (1881-1951) traduziu algumas obras, entre as quais *Little Women*. Em 1955, regista-se a grande entrada de Enid Blyton em Portugal com a série *Os Cinco*, que conhece um êxito estrondoso. Sobre estas traduções de Maria da Graça Moctzuma¹²¹ diz Isabel Vila Maior (2007:92) o seguinte:

Só a data do Depósito Legal permite datar estas traduções, apesar do seu êxito. A tradução de *Five on a Treasure Island* é depositada em Março de 1955, e a edição é de 3000 exemplares. Em 1960, a tradução do volume 16 (*Five go to Billycock Hill*) atinge os 10.000 exemplares, *Five Get into Fix* e *Five on Finniston Farm* os 15.000 cada, respectivamente em 1962 e 1963. Mas em 1966 o último volume da série tem apenas 3.000 exemplares.

Além desta série, também as séries de *Os Sete*, *As Gémeas*, *O Colégio das Quatro Torres* e *Nodi*, igualmente da autoria de Enid Blyton, conheceram, embora sem

¹¹⁹ Esses títulos são: *Os desastres de Sofia*; *As Meninas Exemplares*; *Férias*; *Novos Contos de Fadas*; *Memórias de um Burro*; *O Corcundinha*; *Traquinas*; *A Menina Insuportável*; *O Brás*; *Os Dois Patetas*; *A Bonança Segue a Tormenta*; *O Génio do Mal*; *A Fortuna de Gaspar*; *A Irmã do Inocente*; *João que chora e João que ri*; *O Caminheiro*; *Um Bom Diabrete*; *Comédias e Provérbios*; *O General Dourakine*; *A Pousada do Anjo da Guarda*.

¹²⁰ Sobre a obra da condessa de Ségur em Portugal, pode ler-se Isabel Vila Maior (1999), “L’oeuvre de la Comtesse de Ségur au Portugal”. *Cahiers Robinson: la Comtesse de Ségur et ses alentours*. Número dirigido por Isabelle Nières-Chevrel. Actes du colloque international *La Comtesse de Ségur et les romancières de la Bibliothèque Rose*, n.º 9, Université de Rennes II, 3-4 sept. 1999.

¹²¹ Segundo informação recolhida em Domingos Guimarães de Sá (1981:107), apenas o volume *Os cinco voltam à ilha* não foi traduzido por Maria da Graça Moctezuma, mas sim por Fernando Teles de Castro. Em *O Mundo de Enid Blyton*, Alice Vieira (2013:107) fala da diferença que havia entre as edições inglesas e as traduções portuguesas relativamente aos nomes das personagens e aos títulos dessas edições originais: «Maria da Graça Moctezuma, a primeira tradutora portuguesa de *Os Cinco*, para além de traduzir livremente os títulos (*Five Run Away Together* transforma-se em *Os Cinco Voltam à Ilha*; *Five Are Together Again* aparece como *Os Cinco e a Torre do Sábio*; *Five Have Plenty of Fun* chega-nos como *Os Cinco e os Raptores*; *The Children of Kidillin* tem como título *O Rio Misterioso*, etc., etc.), inventa novos nomes. George, que, evidentemente, causa perplexidade a qualquer miúdo inglês que leia e descubra tratar-se de uma rapariga, Georgina – fica para todo o sempre Zé para os miúdos portugueses, que não sentem qualquer tipo de perplexidade, porque raparigas a quem as pessoas chamam Zé – diminutivo normal do popular Maria José – encontram-se por toda a parte. Nos outros, as mudanças não são de maior: Júlio para Julian, Ana para Anne, David para Dick. A tradutora reconhece ter feito algumas mudanças a mais, mas eram outros tempos, e tudo o que quis foi aproximar as histórias dos leitores portugueses. Também por isso se permitiu “aportuguesar” algumas das iguarias dos célebres lanches («quem saberia o que era *ginger beer*?») e incluir, de vez em quando, algumas pequenas frases da sua autoria, como, por exemplo, quando os manda tomar banho: «Fazia-me impressão que aquelas crianças nunca se lavassem!», disse.»

tanta expressividade, um sucesso considerável. Saliento ainda os livros de aventuras de Emilio Salgari, de que a série Sandokan será talvez o exemplo mais elucidativo.

Ao debruçar-se sobre as bibliotecas da Calouste Gulbenkian entre 1957 (ano em que surge este serviço de bibliotecas itinerantes) e 1987, Daniel Melo (2004a:4) refere-se ao primeiro catálogo da Fundação, que foi publicamente divulgado em 1960. De acordo com a informação recolhida nesse catálogo, os autores mais representados nessas bibliotecas, na secção de livros para leitores até 14 anos, eram os seguintes:

[...] Salomé de Almeida (39), Emilio Salgari (34), Jules Verne (28), José Rosado (22), Leyguarda Ferreira (21), Costa Barreto e Berthe Bernage (20), Condessa de Ségur (18), Fernando de Castro Pires de Lima (17), M.^a Vitória Garcia Ferreira (10), Charles Perrault (9), Andersen, Enid Blyton e Vera Borna (8), irmãos Grimm, John Pudney e Aquilino (7), Arlete Guimarães e Olímpia Orvalho da Silva (6) Luísa Alcott, Virgínia de Castro e Almeida, Mário Constante, Henry Dalton & Philip Gray, Francis J. Finn, M.^a Sofia Manso Preto e Ana de Castro Osório (5 registos).

Esta amostra dá conta de alguns dos autores mais produtivos nesta época, como é o caso de Salomé de Almeida, Leyguarda Ferreira e Costa Barreto, a quem pertencem muitas das versões dos autores estrangeiros referidos. Neste lote de autores com mais obras para crianças, faltaria mencionar José de Oliveira Cosme e Gabriel Ferrão (cf. Barreto: 2004).

Em 27 de Outubro de 1952, o Decreto-Lei n.º 38 964 cria a Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores,¹²² especificando as suas competências:

Art.18.º Compete à Comissão referida no artigo anterior, além as atribuições a que se referem os artigos 3.º, 5.º e 16.º deste diploma:

- a) Proceder aos estudos e inquéritos convenientes à orientação dos espectáculos para crianças;
- b) Dar o seu parecer às Comissões de Censura aos Espectáculos e de Censura à Imprensa sobre tudo o que respeita à influência daquelas actividades sobre a formação moral e cívica da juventude;
- c) Propor ao Governo, com base nos estudos e inquéritos realizados, tudo o que interesse à conveniente orientação da literatura para menores e ao

¹²² Consulte-se o diploma em <http://www.dre.pt/pdf1s/1952/10/24100/10531056.pdf>

desenvolvimento e orientação de bibliotecas e centros de leitura que lhes sejam especialmente destinados.

Art.19.º Todas as publicações, periódicas ou não, nacionais ou estrangeiras, declaradamente destinadas à infância ou à adolescência, ou que, pelo seu aspecto ou conteúdo, possam como tal ser reputadas [...] não poderão ser postas à venda sem o prévio parecer da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores.

Assim se percebe a existência da censura prévia – não aplicada aos livros para adultos –, que exercia o seu poder sobre tudo o que se publicava no âmbito das obras destinadas ao público infanto-juvenil. Dois anos antes, em 1950, tinham sido fixadas as *Instruções sobre Literatura Infantil*, emitidas pela Direção dos Serviços de Censura, que sublinhavam a dimensão formativa da literatura – em detrimento da sua vertente estética ou de fruição –, sempre em função dos valores defendidos pelo Estado Novo. Este documento critica, de forma explícita, a inadequação de muitos textos infantis à missão pedagógica que deveriam desempenhar, censurando a visão pessimista que fornecem da condição humana. Por outro lado, critica o desrespeito pela língua portuguesa, cuja valorização se entende fundamental para o desenvolvimento dos jovens no amor pela pátria e no apego à verdade. Deste modo, estabelece-se que a literatura para crianças deve obedecer a determinados requisitos de natureza moral e “higiénica”, assegurando que as «crianças não tenham, artificialmente e antes de tempo, preocupações de homens» (Direção dos Serviços de Censura, 1950:3) ou se deixem influenciar por ideias perniciosas que atentem contra os princípios da saúde moral. Para tal, deve recorrer-se a textos que doutrinem a criança «na esfera dos hábitos e na esfera moral como princípio de ordem e de disciplina.» (*ibidem*). Nesta medida, é destacado o rico manancial da história portuguesa, recheada de exemplos modelares de heróis, sábios e santos.

A imposição destes princípios orientadores, que, aliás, embora informalmente, estavam já há muito em vigor, vem, de algum modo, alertar para a necessidade de uma vigilância mais atenta por parte dos Serviços da Censura sobre as publicações, quer sejam ou não periódicas, nacionais ou estrangeiras, destinadas aos jovens. De acordo com estas instruções, nenhuma poderá ser posta à venda sem «prévio parecer favorável da comissão» (*ibidem*, 5). Além disso, as publicações devem indicar se se destinam a leitores infantis (com idade até aos 12 anos) ou juvenis, devendo obedecer a certas regras ou proibições gráficas – como a «Proibição de entrelinhado inferior a dois

pontos» (*ibidem*, 6) ou a proibição de substituir os caracteres tipográficos por desenhos que possam comprometer a legibilidade do texto – e ter em conta as seguintes restrições temáticas ou relativas ao conteúdo (*ibidem*):

- a) Omissão total de descrição de cenas ou actos de terror ou violencia, homicídios, suicídios, torturas ou execuções de penas de morte, salvo quando, em narrativas históricas e, excepcionalmente, a reconhecida utilidade de evidenciar a verdade dos factos tal a possa justificar;
- b) Supressão de toda a materia em que figurem engenhos mortíferos, ainda quando com caracter de informação, quanto aos progressos da Ciencia nesse campo, salvo o disposto na alínea anterior;
- c) Abstenção de descrições de assaltos, roubos, burlas ou fraudes susceptíveis de desmoralizar o leitor ou de lhe provocar, pela forma como são consumados, qualquer sentimento de admiração por inteligencias votadas à pratica do mal;
- d) Exclusão de monstros, deformidades físicas ou morais susceptíveis de aterrorizar os leitores;
- e) Exclusão de materia licenciosa ou pornografica.

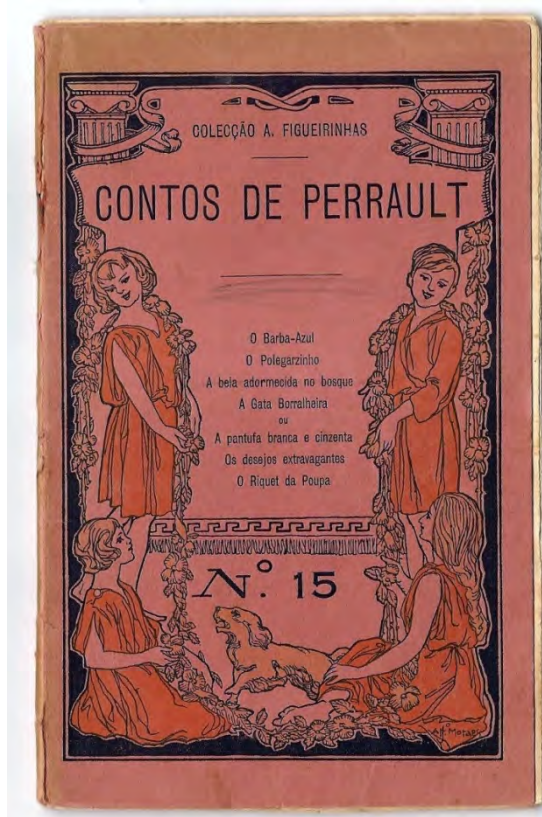
Parece ficar claro que a instrumentalização formativa ou didática dos textos para crianças se sobrepõe à sua função literária.¹²³ O elogio do trabalho, do comportamento virtuoso como fonte de alegria e satisfação continua a impregnar as páginas da literatura infantil, bem como o culto da ruralidade e de outros traços da portugalidade. Ao regime não interessa formar crianças cosmopolitas, mas sim encerrá-las numa visão do mundo limitada pelas imposições do Estado Novo. Como se lê, em destaque nas *Instruções sobre literatura infantil* (4), «Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas.»

¹²³ Sobre a questão da instrumentalização na literatura infantil, escreve Juan Cervera (1989:162): «hay instrumentalización, cualquiera que sea su origen, cuando se sitúa al servicio de un credo político o religioso o de una causa sociopolítica. En cualquiera de estos casos la literatura infantil aparece condicionada por razones extraliterarias y persigue objetivos suprainfantiles.»

4. A receção dos contos de Perrault durante o Estado Novo

A publicação em livro de contos de Perrault ao longo dos anos do Estado Novo foi, como já tive ocasião de referir, muito significativa, num quadro de grande valorização da cultura popular e, no que à literatura infantil diz respeito, de grande representatividade de contos tradicionais ou tidos como tal.

Delineado o enquadramento da receção portuguesa dos contos de Perrault entre 1933 e 1974 e vistos os antecedentes desse processo de receção, importa agora traçar o grande quadro das publicações de Perrault durante o período em estudo. Antes, porém, gostaria de referir um livro publicado anteriormente, em 1926, o mais antigo que encontrei contendo exclusivamente contos de Perrault:¹²⁴



4. Capa de *Contos de Perrault*, Coleção A. Figueirinhas, Figueirinhas, 1926.

¹²⁴ Com os contos *O Barba-Azul*, *O Polegarzinho*, *A bela adormecida no bosque*, *A Gata Borralheira ou A pantufa branca e cinzenta*, *Os desejos extravagantes* e *O Riquet da Poupa*.

Passo a indicar, de seguida, os livros que encontrei contendo exclusivamente contos de Perrault, nos anos compreendidos entre 1933 e 1974:

ano	título	coleção/editora
1942	<i>Contos de Perrault</i> ¹²⁵	Coleção Azul, vol. XVII/Casa do Livro Editora
1963	<i>Contos de Perrault</i> ¹²⁶	Coleção Histórias, 29/Bertrand-Ibis
1967	<i>A Gata Borracheira</i> ¹²⁷	Coleção Verbo Infantil, Série Gigante/Verbo
1968	<i>A Bela Adormecida e outros contos de Perrault</i> ¹²⁸	Coleção Biblioteca da Juventude, Série C/Verbo
1968	<i>Perrault vai contar</i> ¹²⁹	Coleção Cabra-Cega/Afrodite
1971	<i>O gato de botas</i> ¹³⁰	Contos Maravilhosos/Edições Paulistas
1973	<i>Os melhores contos de Perrault</i> ¹³¹	Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil/Verbo

Quanto a antologias com vários contos de autores diversos, entre os quais se encontram alguns de Perrault, encontrei as que a seguir enuncio:¹³²

¹²⁵ Com: *O Grão de Milho, A menina do Capuzinho Vermelho, A princesa do bosque adormecido, O Gato de Botas, A Gata Borracheira, O Henriquinho da Poupa, O Barba Azul, Pele de Burro, Os votos ridículos, As fadas, Grisélide e A princesa espertalhona.*

¹²⁶ Volume que inclui: *História da princesa adormecida no bosque; História das fadas; História do Barba Azul; História do Bago de Milho; História do Carapuço Encarnado; História do Ricardo da Poupa; História da Gata Borracheira e História do Gato das Botas.*

¹²⁷ Com: *A Gata Borracheira; O Gato das Botas; A Princesa Pele-de-Burro e As fadas.*

¹²⁸ Incluindo: *A Bela Adormecida; A Princesa Pele-de-Burro; O Capuchinho Vermelho; As fadas; O Polegarzinho; O Barba-Azul, O Gato de Botas e A Gata Borracheira.*

¹²⁹ Volume com: *O Chapèuzinho Encarnado, O Barba Azul, O Mestre Gato ou o Gato de Botas, As fadas, A Gata Borracheira ou o sapatinho de cristal e Riquet do Penacho.*

¹³⁰ Este volume inclui ainda: *O Pequeno Polegar; Henrique da Poupa e Barba-Azul.* Não posso também deixar de referir que este volume das Edições Paulistas apresenta o nome de Perrault na capa e, na folha de rosto, indica Grimm, o que mostra falta de preocupação por parte da editora relativamente aos dados paratextuais.

¹³¹ Com os contos *A bela adormecida, A princesa Pele-de-Burro, O gato das botas, O Capuchinho Vermelho, A Gata-Borracheira, Henriquinho da Poupa e Os três desejos.*

¹³² Fugindo ao arco temporal traçado por este estudo, encontrei *Contos de Perrault e escandinavos*, publicados em 1924 pela Figueirinhas, com o conto *A Pele do Burro*. Em 1925, a Romano Torres publicou na Coleção Manecas o volume *O Barba Azul e outros contos de fadas*; para além do conto *O Barba.azul*, que não tem indicação do autor, surgem outros contos, igualmente sem essa informação, mas que não serão atribuíveis a Perrault: *A menina encontrada por uma ave; A chuva de ouro; O rei Queixo-torto; A ave de ouro; A patinha branca e Astúcia.*

ano	título	coleção/editora
194- ?	<i>Contos maravilhosos ou As Histórias da Avozinha</i> ¹³³	Gráfica da Batalha
1946	<i>Jack, o Matador do Gigante e outros contos</i> ¹³⁴	Coleção Contos Para As Crianças/Figueirinhas
1946	<i>As Histórias da Mamã</i> ¹³⁵	Coleção Contos Para As Crianças/Empresa Literária Universal
1952	<i>Histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa</i> ¹³⁶	Sociedade de Expansão Cultural
1952	<i>O Vale Mágico e Outros Contos</i> ¹³⁷	Figueirinhas
1962	<i>No mundo da fantasia</i> ¹³⁸	Coleção Azul, vol.XXXIX/Casa do Livro Editora
1963	<i>A Bela Adormecida e outros contos para crianças</i> ¹³⁹	Coleção Série de Prata,15/Majora
1964	<i>Capuchinho Vermelho</i> ¹⁴⁰	Coleção Heidi, 1/Bertrand-Ibis
1964	<i>Cinderela</i> ¹⁴¹	Coleção Heidi, 1 /Bertrand-Ibis
1970	<i>Histórias para crianças</i> ¹⁴²	Coleção Antologia/Arcádia
1973	<i>O gato com botas</i> ¹⁴³	Coleção Heidi, 6 /Bertrand

¹³³ Com: *A menina do chapelinho vermelho; História da cabacinha; História do príncipe e o raio e Um milagre de Santo António.*

¹³⁴ Com: *O Barba-Azul, O Polegarzinho, A Bela Adormecida no bosque, A Gata Borrallheira ou a pantufo branca e cinzenta, Os desejos extravagantes e O Riquet da Poupa.*

¹³⁵ Para além de *A menina do chapelinho vermelho*, apresenta: *História do ovo de ouro; História dos três estudantes e o sapateiro; História do criado patife; A gaita milagrosa; A torre do ouro; Aventuras de macacos; O diabo e a sua cauda; A princesa encantada; Amelita e a vaquinha; As mentirosas e O rei e o médico Douban.*

¹³⁶ Este volume apresenta *O homem da moca; História do careca; A Bela Felicidade; O porqueiro; O coelho branco; Branca-Flor; História do Príncipe encantado no palácio de ferro no reino da escuridão; O corvo; O Príncipe Bezzerro; A Princesa da Áustria; História do Príncipe Luís; O Bicho-de-sete-cabeças; História maravilhosa do Príncipe Urso Doce de Laranja; O homem de pedra; A menina fadada; O esperto; Os dois almocreves; A mão de finado; O leão de ouro; A Princesa macaca; O soldado; Os meninos da estrela de ouro na testa; O figuinho da figueira; Os sapatinhos de cetim; O gosto dos gostos; O bom serviço recompensado, História da Princesa adormecida ou das treze fadas e A menina curiosa ou a luta do bem e do mal*

¹³⁷ Com o conto *A Pele do Burro.*

¹³⁸ Volume que inclui: *Pele de Burro e A princesa «Azougue».*

¹³⁹ Com: *A Bela Adormecida e A Princesa Pele de Burro.*

¹⁴⁰ Com: *O príncipe intrépido; Os dois gémeos; Esmeraldina; A princesa pastora; O tambor e Os Gansos da granja.*

¹⁴¹ Para além do conto *Cinderela*, inclui: *O rouxinol e a rosa; A amizade verdadeira; O dragão; O rei destronado; William de Cloudesley; A rainha das neves.*

¹⁴² Antologia com *A Bela Adormecida, O Capuchinho Vermelho e O Gato das Botas.*

Apresento agora os contos publicados em pequeninos livros, nos quais constam como único título. Começaria pelos *Contes en vers – Peau d’Ane* e *Les souhaits ridicules*, pois que Griselidis¹⁴⁴ não figura em qualquer edição deste formato. De *Peau d’Ane* pude coligir os seguintes textos portugueses:

ano	título	coleção/editora
195-?	<i>A princesa pele de burro</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1954	<i>História de Pele de Burro</i>	Coleção Carochinha,15/Livraria Civilização
1958	<i>História de Pele de Burro</i>	Coleção Carochinha,15/Livraria Civilização
1964	<i>A princesa pele de burro</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1967	<i>História de Pele de Burro</i>	Coleção Carochinha,15/Livraria Civilização
1968	<i>A princesa pele de burro</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1969	<i>A princesa pele-de-burro</i>	Coleção Baleia Alegre, 2/Ibis

Quanto às traduções de *Les souhaits ridicules*, encontrei apenas duas publicações individuais:

ano	título	coleção/editora
1955	<i>Os três desejos do Zacarias</i>	Coleção Pequenina, 18/Majora
s/d	<i>Bonifácio e as suas ambições</i>	Coleção Formiguinha,49/Majora

As publicações portuguesas dos contos que integram as *Histoires ou contes du temps passé* são, no seu todo, comparativamente, mais numerosas, se bem que alguns dos contos não tenham logrado particular atenção de tradutores e editores. Para *La belle au bois dormant*, contam-se as seguintes publicações em pequenos volumes nos quais figuram como único conto:

¹⁴³ Com *O pardal e os seus filhitos; O sapinho; Sopa de pedra; A pata de ouro; Os três desejos* e *A ninfa do lago*.

¹⁴⁴ De *Griselidis*, descobri uma única versão na edição de *Contos de Perrault* da Coleção Azul, volume XVII, intitulada *Griselide*.

ano	título	coleção/editora
1949	<i>A princesa adormecida</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1953	<i>História da Bela Adormecida</i>	Coleção Histórias Tradicionais/Livrolândia
1960	<i>A Bela Adormecida</i>	Edições Majora
1961	<i>Bela Adormecida</i>	Coleção Livros Publicados em Pano/Majora
1965	<i>A Bela Adormecida</i>	Coleção Série Relevo/Majora
1968	<i>A princesa adormecida</i>	Coleção Manecas/Romano Torres

As versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge*, publicadas como título único em pequenos livros, encontram-se discriminadas no quadro abaixo:

ano	título	coleção/editora
1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1946	<i>A menina do chapelinho vermelho</i>	Empresa Literária Universal
1953	<i>História da menina do chapelinho encarnado</i>	Coleção Histórias Tradicionais Para As Crianças/Empresa Literária Universal
1959	<i>A Menina do Capuchinho Vermelho</i>	Edições Majora
196-?	<i>Capuchinho Vermelho</i>	Coleção Miniclássicos/Edição Popular
1965	<i>A Menina do Capuchinho Vermelho</i>	Coleção Série Relevo/Majora
1967	<i>O Capuchinho Vermelho</i>	Coleção Fada Azul/Casa Portuguesa Sucrs.Lda.
1969	<i>O Chapelinho Vermelho</i>	Coleção ABC, Contos Tradicionais/Verbo
1970	<i>Capuchinho Vermelho</i>	Coleção Baleia Alegre/Editorial Ibis
1970	<i>O Capuchinho Vermelho</i>	Figueirinhas
1970	<i>O Capuchinho Encarnado</i>	Coleção Manecas, Nova Série/Romano Torres
1970	<i>O Capuchinho vermelho</i>	Coleção O Meu Primeiro Livro Despertar/Despertar

Relativamente ao conto *La Barbe bleue*, encontrei três edições, todas da Coleção *Carochinha*.

ano	título	coleção/editora
1954	<i>História do Barba Azul</i>	Coleção Carochinha, 14/Civilização
1956	<i>História do Barba Azul</i>	Coleção Carochinha, 14/Civilização
1975	<i>História do Barba Azul</i>	Coleção Carochinha, 14/Civilização

Para o conto *Le Maître Chat ou le Chat Botté*, contam-se as seguintes publicações:

ano	título	coleção/editora
s/d	<i>O Gato de Botas</i>	Edições Majora
1946	<i>O Gato de Botas</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1952	<i>O Gato de Botas</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1954	<i>História do Gato das Botas</i>	Coleção Carochinha, 4/ Civilização
1956	<i>História do Gato das Botas</i>	Coleção Carochinha, 4/ Civilização
1957	<i>História do Gato das Botas</i>	Coleção Carochinha, 4/ Civilização
196-?	<i>O Gato das Botas</i>	Coleção Miniclássicos, 4/Editorial Globo
1961	<i>História do Gato das Botas</i>	Coleção Carochinha, 4/ Civilização
1967	<i>O Gato de Botas</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1970	<i>O Gato das Botas/O soldadinho de chumbo</i>	Coleção Idade de Ouro, 4/Figueirinhas
1970	<i>O Gato de Botas</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1972	<i>História do Gato das Botas</i>	Coleção Carochinha, 4/ Civilização

Para o conto *Les Fées*, encontrei apenas três edições, todas da Coleção *Carochinha*:

ano	título	coleção/editora
1954	<i>História das Fadas</i>	Coleção Carochinha, 13/Livraria Civilização
1968	<i>História das Fadas</i>	Coleção Carochinha, 13/Livraria Civilização
197-?	<i>História das Fadas</i>	Coleção Carochinha, 13/Livraria Civilização

Em relação às traduções de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, as referências são as seguintes:

ano	título	coleção/editora
1943	<i>História da Gata Borralheira</i>	Minerva
1945	<i>A Gata Borralheira</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1946	<i>A Gata Borralheira</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1952	<i>A Gata Borralheira</i>	Coleção Manecas/Romano Torres
1959	<i>A Gata Borralheira</i>	Edições Majora
196-?	<i>História da Gata Borralheira</i>	Livraria Barateira
1963	<i>A Gata Borralheira</i>	Coleção Livros de Pano/Majora
1971	<i>A Gata Borralheira</i>	Coleção Manecas/Romano Torres

Em relação ao conto *Riquet à la houppe*, das nove versões portuguesas encontradas, só duas não fazem parte de coletâneas ou antologias:

ano	título	coleção/editora
1963	<i>O menino muito feio</i>	Coleção Palmo e Meio/ Bertrand-Ibis
1972	<i>História de Príncipe monstro</i>	Coleção Carochinha, 16/Livraria Civilização

No que toca às versões portuguesas de *Le petit Poucet*, também só duas versões não integram antologias ou coletâneas:

ano	título	coleção/editora
s/d	<i>O pequeno polegar</i>	Coleção Moinho de Vento/Editorial Ibis
s/d	<i>História do «Botas de Sete Léguas»</i>	Coleção Contos Tradicionais, 9/Empresa Lit. Univ.

Todas estas referências a traduções portuguesas de contos de Perrault resultam do trabalho de pesquisa efetuado. Não apresento, naturalmente, uma lista definitiva, mas, assim o creio, quase completa. Embora a análise de todas estas traduções não caiba nesta dissertação, os dados bibliográficos recolhidos e aqui apresentados dão conta da

representatividade dos contos de Perrault no panorama da literatura para crianças no período em estudo.

Pela lista de publicações portuguesas encontradas, penso poder concluir que os contos de Perrault, no período em apreço, despertaram a atenção dos tradutores e o interesse dos jovens leitores. A avaliar pelos títulos recolhidos, parece que foi, de facto, no seio da literatura infantil que os contos de Perrault afirmaram e consolidaram a sua presença em Portugal. O número de reedições ou reimpressões de alguns volumes mostra também o sucesso conseguido junto do público infantil, bem como a vitalidade de algumas coleções. Algumas das muitas coleções literárias para crianças que foram iniciadas nas décadas de 20 e nas seguintes tiveram grande longevidade e marcaram gerações de pequenos leitores. Nelas os contos de Perrault marcam quase sempre presença.

A Coleção Manecas foi uma das coleções infantis com maior sucesso. Nasceu em 1925 por iniciativa de Marques Júnior, que a dirigiu até finais dos anos 30, altura em que parece ter sido substituído por Leyguarda Ferreira (Cortez, 2007:175). Esta coleção manteve-se ao longo das décadas seguintes, quer com textos originais quer com traduções de obras estrangeiras. Sobre a estratégia editorial de Marques Júnior, diz-nos Maria Teresa Cortez (2007:176) o seguinte:

Nos anos em que dirigiu a colecção, Marques Júnior apostou mais uma vez na sua receita de sucesso: contos e lendas da tradição popular de várias origens e contos maravilhosos de autores de renome, muitos deles já incluídos nas anteriores colecções. Os contos dos Irmãos Grimm voltam a constituir o prato forte, se bem que surjam também alguns contos de Perrault, da Condessa d'Aulnoy, de Marie Leprince de Beaumont, muitos dos quais sem indicação de autoria. Os contos populares de paragens mais exóticas (geralmente identificadas) têm também, nesta colecção, um lugar importante. Na selecção de textos Marques Júnior viria ainda a considerar a adaptação do *D. Quixote* de Cervantes que já editara no âmbito da Biblioteca Ideal, bem como alguns textos-chave da literatura infantil, *Alice no país das maravilhas* e *Aventuras de Robinson Crusoe*. Nesta Coleção, mais decididamente ainda que nas anteriores, Marques Júnior, confiando talvez na sua experiência de tradutor e autor de alguns originais para crianças, optou quase sempre pela adaptação livre dos títulos escolhidos. Os textos são recontados com enorme liberdade, as histórias surgem muito alteradas, por vezes, quase irreconhecíveis. Embora a qualidade

de muitas destas adaptações seja literariamente questionável, o certo é que a colecção teve um êxito estrondoso, para o qual contribuiu em muito a aposta nas ilustrações, a apresentação atractiva (caracteres grandes, impressão gráfica a cores) e o preço módico dos livrinhos, que tinham, na sua maioria, entre 40 e 70 páginas.

Apresento de seguida a lista que me foi possível encontrar dos volumes da Colecção Manecas com contos de Perrault, acompanhada por algumas informações que me pareceram pertinentes.

ano	título	observações
1925	<i>O Barba Azul e outros contos de fadas</i>	com menção do director, Henrique Marques Junior/refere apenas 3 títulos da Colecção Manecas: <i>A Gata Borradeira</i> ; <i>O Gigante dos Cabelos de Ouro</i> ¹⁴⁵ e <i>O Barba Azul</i>
1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i>	novela infantil contada às crianças por Leyguarda Ferreira/desenhos de Amorim
1945	<i>A Gata Borradeira</i>	contada às crianças por Leyguarda Ferreira/3\$00/ no início, apresenta os vários volumes, com a identificação do autor de cada um/no final, publicidade às aventuras de Salgari, à Colecção Azul ¹⁴⁶
1946	<i>O Gato de Botas</i>	novela contada às crianças por Leyguarda Ferreira/desenhos de José Félix
1946	<i>A Gata Borradeira</i>	contada às crianças por Leyguarda Ferreira/3\$50

¹⁴⁵ Embora a referência dada seja *O Gigante dos Cabelos de Ouro*, o título do volume é, na verdade, como pude confirmar na consulta do livro, *O Gigante dos Cabelos de Ouro e outros contos de fadas*. Como seria de esperar, à semelhança do que acontece com *O Barba Azul e outros contos de fadas*, refere Henrique Marques Junior como director da Colecção.

¹⁴⁶ Nesta Colecção Azul, da Romano Torres, Leyguarda Ferreira assina o romance *A menina do Solar e Odette de Saint-Maurice Noiva dos meus sonhos*.

ano	título	observações
195-?	<i>A princêsa pele de burro</i>	novela infantil contada às crianças por Leyguarda Ferreira/ilustrações de Amorim/3\$00
1952	<i>O Gato de Botas</i>	novela contada às crianças por Leyguarda Ferreira/desenhos de José Félix/ no início, apresenta os vários volumes, com a identificação do autor de cada um
1952	<i>A Gata Borracheira</i>	contada às crianças por Leyguarda Ferreira/a capa é igual à edição de 1946/no final, publicita <i>As mil e uma noites</i> ¹⁴⁷ (com discriminação dos contos)
1964	<i>A princesa pele de burro</i>	novela infantil contada às crianças por Leyguarda Ferreira/ilustrações de Amorim
1967	<i>O Gato de Botas</i>	novela infantil contada por Leyguarda Ferreira/capa e desenhos de Eugénio Silva/Nova Série/6\$00
1968	<i>A princesa pele de burro</i>	novela infantil contada por Leyguarda Ferreira/desenhos de Amorim/Nova Série/6\$00
1968	<i>A princesa adormecida</i>	novela infantil contada por Leyguarda Ferreira/desenhos de Amorim/Nova Série/6\$00/no final, elenca os volumes da Nova Série
1970	<i>O Gato de Botas</i>	novela infantil contada por Leyguarda Ferreira/capa e desenhos de Eugénio Silva/Nova Série/6\$00

¹⁴⁷ Esta publicitação de *As mil e uma noites* é frequente noutras coleções, como é o caso da Carochinha, o que parece comprovar o gosto pelos contos de sabor oriental. Em algumas edições como a de 1954 de *História das Fadas*, pode ler-se: «AS MIL E UMA NOITES é um lindo livro de contos orientais, adaptados, para poderem ser contados às crianças. Contém deliciosas e surpreendentes gravuras, e a sua leitura agrada a todas as idades. É um lindo presente, muito apreciado pelas crianças. 1 volume, com capa a 6 cores.....10\$00».

ano	título	observações
1970	<i>O Capuchinho Encarnado</i>	novela infantil contada por Leyguarda Ferreira/desenhos e capa de Amorim/Nova Série/6\$00/no final, elenca os volumes da Nova Série
1971	<i>A Gata Borralheira</i>	novela infantil contada por Leyguarda Ferreira/desenhos de Eugénio Silva/capa de Amorim, diferente da das edições de 1946 e 1952/Nova Série/6\$00

Aquilo que Teresa Cortez (2007:176) diz sobre a Coleção Manecas, enquanto supervisionada por Henrique Marques Júnior, no que toca à liberdade com que os textos são trabalhados, aplica-se aos volumes publicados após 1936, que é a data em que Marques Júnior deixa de ser referido como diretor da coleção (Cortez, 2007:176). Curiosamente, dessa fase em que Marques Júnior é mencionado, apenas encontrei, ao longo da minha pesquisa, aquele que foi o terceiro volume da Coleção, *O Barba-Azul e outros contos de fadas* (1925). Todos os outros títulos que consegui reunir são posteriores a 1940 e, na verdade, em nenhum deles existe menção ao diretor ou ao responsável pela coleção. Mantém-se igualmente a falta de numeração dos volumes e a alteração da ordem com que são elencados nas sucessivas edições. Aliás, para além dessa alteração da ordem, as listas dos volumes da coleção apresentadas na contracapa não são coerentes, dado que umas incluem o nome do autor dos textos e outras omitem essa referência; há inclusive títulos que desaparecem das listas e reaparecem mais tarde. Não há, pois, um critério rigoroso na identificação dos títulos que compõem a Coleção Manecas. Não existe, em consequência, a distinção entre texto traduzido e texto original. Nos títulos que recolhi, salvaguardando a edição de 1925 e as edições de 1945, 1946 e 1952 de *A Gata Borralheira*, não é esquecido o nome do ilustrador. A edição de 1971 de *A Gata Borralheira* tem, estranhamente, um responsável pela capa – Amorim – e um responsável pelos restantes desenhos – Eugénio Silva –, o que não acontece em nenhuma outra publicação analisada. Uma outra alteração interessante é a seguinte: nas edições de 1946 e 1952 de *O Gato de Botas*, os desenhos são de José Félix, mas nas

restantes, de 1967 e 1970, pertencem a Eugénio Silva.¹⁴⁸ A Nova Série da Coleção terá começado em inícios da década de 60, a avaliar pelos dados recolhidos. De qualquer maneira, continua a não haver uniformidade na apresentação das edições: umas publicitam outras publicações e outras não, enquanto apenas algumas indicam os títulos e os respetivos autores. Certo parece estar o sucesso das histórias que vende, dadas as diferentes reimpressões e reedições. Outra das Coleções com maior expressividade é a Coleção Carochinha, editada pela Livraria Civilização a partir de meados de 50 e a que se associa imediatamente o nome de Salomé de Almeida, responsável pela maior parte dos textos publicados.¹⁴⁹ Esta Coleção apresenta contos tradicionais, que vêm ilustrados ora com oito ora com dez gravuras.¹⁵⁰ Esta referência aparece, normalmente, explicitada nas páginas iniciais da edição, mas também acontece surgir apenas a indicação: «Contos tradicionais, ilustrados». Apresento a seguir as publicações dos contos de Perrault que encontrei nesta Coleção:

ano	título	observações
1954	<i>História de Pele de Burro</i>	
1954	<i>História do Gato das Botas</i>	
1954	<i>História das Fadas</i>	
1954	<i>História do Barba Azul</i>	
1956	<i>História do Gato das Botas</i>	<i>Autorizado pela comissão de literatura e espectáculos para menores</i>
1956	<i>História do Barba Azul</i>	
1957	<i>História do Gato das Botas</i>	<i>Autorizado pela comissão de literatura e espectáculos para menores</i>
1958	<i>História de Pele de Burro</i>	

¹⁴⁸ José Félix morre em 1962 e os seus desenhos são substituídos pelos de Eugénio Silva.

¹⁴⁹ Esta incerteza decorre do facto de, em algumas edições, o seu nome não vir mencionado. Salomé de Almeida está também ligada à Empresa Literária Universal. Relativamente aos contos de Perrault, encontrei duas publicações desta editora: *História da Menina do Chapelinho Encarnado*, da Coleção Histórias Tradicionais, e *História do «Bota de Sete Léguas»*, da Coleção Contos Tradicionais. Pode apurar também que Salomé de Almeida traduziu também para a Coleção Azul, da Casa do Livro Editora.

¹⁵⁰ Não são totalmente precisos os dados fornecidos por Garcia Barreto (2002:111), que apenas refere a existência de dez gravuras.

ano	título	observações
1961	<i>História do Gato das Botas</i>	<i>Autorizado pela comissão de literatura e espectáculos para menores</i>
1967	<i>História de Pele de Burro</i>	<i>Autorizado pela comissão de literatura e espectáculos para menores</i>
1968	<i>História das Fadas</i>	
197-?	<i>História das Fadas</i>	<i>Autorizado pela comissão de literatura e espectáculos para menores</i>
1972	<i>História do Gato das Botas</i>	<i>Autorizado pela comissão de literatura e espectáculos para menores</i>
1975	<i>História do Barba Azul</i>	

Os volumes desta coleção estão numerados. Na contracapa das três edições mais recentes que encontrei surgem sempre 42 títulos, enquanto nas restantes o número varia, sem relação com a data de publicação. Antes da apresentação dos números que «Estão publicados», surge sempre o mesmo texto: «Salomé de Almeida, a conhecidíssima escritora de literatura infantil, vem contar, na nova COLECCÃO CAROCHINHA, naquela sua linguagem tão do agrado dos pequeninos, muitas e lindas histórias que os irão deliciar. Parabéns, pois, às crianças de Portugal!» Nas edições de *História do Barba Azul*, lê-se «Adaptação de um conto de Charles Perrault» e também nas edições de *História de Pele de Burro* Perrault é identificado como autor; já a *História do Gato das Botas* prescinde dessa informação e dá apenas o conto como tradicional. Garcia Barreto (2002:111) afirma que as ilustrações desta Coleção estiveram a cargo, na sua generalidade, de Irene Mariães, mas em nenhuma edição por mim encontrada consta essa identificação. A referência à aprovação por parte da Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores não é constante, como se pode ver na tabela acima.

A Editora Figueirinhas também marcou o panorama da produção literária para crianças, a quem dedicou algumas coleções, entre as quais figuram a Coleção A. Figueirinhas Para As Crianças, Contos Para As Crianças e Idade de Ouro.

Relativamente aos contos de Perrault, a Coleção A. Figueirinhas Para As Crianças contempla dois volumes, que consegui encontrar: o volume 11, *Contos de Perrault e escandinavos*¹⁵¹, de 1924, e o volume 15, *Contos de Perrault*,¹⁵² publicado em 1925. O volume 11 só apresenta um conto de Perrault (o autor é identificado como Carlos Perrault imediatamente antes do início da história), *A Pele do Burro*, que é o primeiro texto da antologia, enquanto o volume 15 inclui todos os contos em prosa do autor, à exceção do *Capuchinho Vermelho*. Em 1946, na Coleção Contos Para As Crianças, é publicado o volume *Jack, o Matador do Gigante e outros contos*,¹⁵³ que inclui um conto com o mesmo nome e o conto *Os seis cisnes*, ambos atribuídos a Grimm. Inclui também os seis contos de Perrault que compõem a edição de 1925. Parece haver uma “flutuação” entre textos e coleções na mesma editora. Vejamos o que acontece relativamente ao volume *Contos de Perrault e escandinavos*, de 1924, da Coleção A. Figueirinhas Para As Crianças, e o volume *O Vale Mágico e Outros Contos*,¹⁵⁴ da Coleção Contos Para As Crianças, publicado em 1952. Na verdade, todas as histórias da edição de 1924, excetuando uma, reaparecem na edição de 1952, que ainda inclui mais duas. Quanto à Coleção Idade de Ouro, existem, tanto quanto apurei, quatro volumes, dois dos quais com contos de Perrault: o volume 3, *Branca de Neve/O Capuchinho Vermelho* e o 4, *O Gato das Botas/O Soldadinho de Chumbo*. Estas edições são de 1970 e muito diferentes das outras da Figueirinhas aqui referidas: são livros cartonados, amplamente ilustrados e muito coloridos, com uma versão muito reduzida dos contos; a imagem prevalece sobre o texto, ao contrário do que acontece nas outras edições das coleções aqui mencionadas da Figueirinhas, em que existem, pontualmente, alguns desenhos a preto e branco.¹⁵⁵

Nesta breve incursão pelas coleções, também a Coleção Azul, da Casa do Livro Editora, merece algumas considerações. Pela análise da lista de volumes publicados que consta da edição de *Contos de Perrault*, datada de 1942, e da lista da edição de *No mundo da fantasia*, de 1962, bem como pela consulta do catálogo da Porbase, é possível

¹⁵¹ Com: «A Pele do Burro»; «Historia de Sincero e Mentiroso»; «O Rapaz e o País do Vento Norte»; «Pedro, o Bufarinheiro»; «Historia dum marido»; «Bem fazer, mal haver» e «Pedro, o Montanhês».

¹⁵² Com: «O Barba-Azul»; «O Polegarzinho»; «A bela adormecida no bosque»; «A Gata Borracheira ou A pantufa branca e cinzenta»; «Os desejos extravagantes» e «O Riquet da Poupa».

¹⁵³ Com: «Jack, o Matador do Gigante»; «Os Seis Cisnes»; «O Barba-Azul»; «O Polegarzinho»; «A bela adormecida no bosque»; «A Gata Borracheira ou A pantufa branca e cinzenta»; «Os desejos extravagantes» e «O Riquet da Poupa».

¹⁵⁴ Com: «O Vale Mágico»; «A Tia Coruja e a Chuva de Ouro»; «A Pele do Burro»; «Historia de Sincero e Mentiroso»; «O Rapaz e o País do Vento Norte»; «Pedro, o Bufarinheiro»; «Historia de um marido» e «Pedro, o Montanhês».

¹⁵⁵ Em nenhuma edição da Figueirinhas que encontrei vem referido o nome do(a) ilustrador(a).

elencar os títulos que a Coleção Azul, ao longo dos anos, tutelou. Como não consegui saber a data da primeira edição de cada volume, oriento-me então por essas indicações. Assim, até 1942, foram publicados os seguintes títulos:

n.º volume	Título do volume	Autor/a	Tradutor/a
I.	<i>Os desastres de Sofia</i>	Condessa de Ségur	
II.	<i>As meninas exemplares</i>	Condessa de Ségur	
III.	<i>As férias</i>	Condessa de Ségur	
IV.	<i>João que chora e João que ri</i>	Condessa de Ségur	
V.-VI.	<i>A pequena princesa</i>	Frances Burnett	
VII.	<i>Histórias maravilhosas</i>	Ana de Castro Osório	
VIII.	<i>Memórias de um burro</i>	Condessa de Ségur	
IX.	<i>Robinson Crusóé</i>	Daniel de Föe	José Osório de Oliveira
X.	<i>A pousada do anjo da guarda</i>	Condessa de Ségur	
XI.	<i>Pinocchio</i>	C. Collodi	
XII.	<i>Contos de Grimm e outros actores</i>	Grimm (e outros)	Ana de Castro Osório
XIII.	<i>David Copperfield</i>	Charles Dickens	
XIV.	<i>O general Dourakine</i>	Condessa de Ségur	
XV.	<i>O pequeno lorde</i>	Frances Burnett	
XVI.	<i>O corcundinha</i>	Condessa de Ségur	
XVII.	<i>Contos de Perrault</i>	Perrault	Dulce Pissarra de Brito

Entre 1942 e 1962, temos a seguinte lista:

n.º volume	Título do volume	Autor/a	Tradutor/a
I.	<i>Os desastres de Sofia</i>	Condessa de Ségur	
II.	<i>As meninas exemplares</i>	Condessa de Ségur	
III.	<i>As férias</i>	Condessa de Ségur	
IV.	<i>João que chora e João que ri</i>	Condessa de Ségur	
V.	<i>A princesinha</i>	Frances Burnett	
VI.	<i>Contos de Andersen</i>	Hans Christian Andersen	José P. de Almeida
VII.	<i>Coração</i>	Edmundo de Amicis	
VIII.	<i>Memórias de um burro</i>	Condessa de Ségur	
IX.	<i>Robinson Crusóe</i>	Daniel de Föe	
X.	<i>A pousada do anjo da guarda</i>	Condessa de Ségur	
XI.	<i>Pinocchio</i>	C. Collodi	José de Oliveira Cosme
XII.	<i>O jardim misterioso</i>	Frances Burnett	Helena Lousada
XIII.	<i>David Copperfield</i>	Charles Dickens	
XIV.	<i>O general Dourakine</i>	Condessa de Ségur	
XV.	<i>O pequeno lorde</i>	Frances Burnett	
XVI.	<i>O corcundinha</i>	Condessa de Ségur	

n.º volume	Título do volume	Autor/a	Tradutor/a
XVII.	<i>Contos de Perrault</i>	Perrault	Dulce Pissarra de Brito
XVIII.	<i>Contos de Grimm</i>	Grimm	
XIX.	<i>Traquinias</i>	Condessa de Ségur	
XX.	<i>A menina insuportável</i>	Condessa de Ségur	Dias de Carvalho
XXI.	<i>O Brás</i>	Condessa de Ségur	Fernando António
XXII.	<i>Os dois patetas</i>	Condessa de Ségur	
XXIII.	<i>A bonança segue a tormenta</i>	Condessa de Ségur	Dias de Carvalho
XXIV.	<i>O génio do mal</i>	Condessa de Ségur	
XXV.	<i>A fortuna do Gaspar</i>	Condessa de Ségur	
XXVI.	<i>A irmã do inocente</i>	Condessa de Ségur	
XXVII.	<i>Um bom diabrete</i>	Condessa de Ségur	Henrique Marques Júnior
XXVIII.	<i>O caminheiro</i>	Condessa de Ségur	Henrique Marques Júnior
XXIX.	<i>Novos contos de fadas</i>	Condessa de Ségur	Henrique Marques Júnior
XXX.	<i>Maravilhosas aventuras de Polichinelo e outros contos</i>	Henrique Marques Júnior	
XXXI.	<i>Comédias e provérbios</i>	Condessa de Ségur	José Parreira Alves e José Lopes Aurélio
XXXII.	<i>O pequeno herói</i>	Ellery Parker	Mário Domingues

n.º volume	Título do volume	Autor/a	Tradutor/a
XXXIII.	<i>O calvário de Joanhina</i>	Francine Fontanet	Mário Domingues
XXXIV.	<i>O menino enfeitado</i>	J.W. Powell	Mário Domingues
XXXV.	<i>Dois corações generosos</i>	Jules de Peyrrony	Salomé de Almeida
XXXVI.	<i>Um «Robin dos Bosques»</i>	Viscondessa de Pitray	Salomé de Almeida
XXXVII.	<i>A astúcia de Carlinhos</i>	J.W. Powell	Mário Domingues
XXXVIII.	<i>Outros contos de Grimm</i>	Grimm	Salomé de Almeida
XXXIX.	<i>No mundo da fantasia</i>	diversos	Salomé de Almeida

Vemos que há algumas alterações interessantes: os volumes V e VI estavam inicialmente dedicados à obra *A pequena princesa*, de Burnett, mas o VI passa a corresponder aos *Contos de Andersen*. O volume VII, de Ana de Castro Osório, é substituído por *Coração*, de Edmundo de Amicis, e não volta a figurar na lista. Os *Contos de Grimm e outros actores* (volume XII) dão lugar ao *Jardim misterioso*, de Frances Burnett, mas os Grimm continuam a figurar na lista das publicações da Coleção Azul com *Contos de Grimm* e *Outros contos de Grimm*.

Após 1962, acrescentam-se os seguintes títulos à lista anterior (nas indicações bibliográficas da Porbase, a identificação dos volumes não é feita em numeração romana):

n.º volume	Título do volume	Autor/a	Tradutor/a
40	<i>Viagem ao país das maravilhas</i>	Anderson/ Oscar Wilde	Salomé de Almeida
40	<i>O pequeno Dr. Pérochon</i>	Claire Gauthier	Salomé de Almeida
41	<i>A tatuagem misteriosa</i>	Ellery Parker	Mário Domingues

n.º volume	Título do volume	Autor/a	Tradutor/a
42	<i>Histórias de aventuras para raparigas</i>	Elisabeth Kyle	Francisco António Xavier de Fogaça
43	<i>Histórias para rapazes</i>	H.G.Wells	Francisco António Xavier de Fogaça
44	<i>A cabana do Pai Tomás</i>	Harriet Beecher Stowe	Maria da Graça Lima
45	<i>Oliver Twist</i>	Charles Dickens	Maria da Graça Lima
46	<i>O amigo Fritz</i>	Erckmann-Chatrian	Maria da Graça Lima
47	<i>A pequena Dorrit</i>	Charles Dickens	Maria da Graça Lima
48	<i>O capitão Fracasso</i>	Théophile Gautier	Maria da Graça Lima
49	<i>Paulo e Virgínia</i>	Bernardin de Saint-Pierre	Maria da Graça Lima
50	<i>A ilha do tesouro</i>	R.L. Stevenson	Maria da Graça Lima

Não encontrei registo de títulos posteriores ao n.º 50, que parece ter sido publicado, segundo a referência bibliográfica da Porbase, em 1980. Encontrei, também na Porbase, duas obras diferentes com o número 40: *Viagem ao país das maravilhas* e *O pequeno Dr. Pérochon*. Isto parece querer dizer que uma das obras deu lugar a outra, o que é curioso, tendo em conta que ambas parecem ter vindo a lume em 1962. De qualquer modo, independentemente das lacunas e de admitirmos alguns erros de numeração e/ou catalogação, esta lista permite-nos perceber a preferência clara por

alguns autores, dos quais se destaca a Condessa de Ségur. A avaliar pela profusão de volumes publicados e pela longevidade da coleção, podemos concluir que, no panorama da literatura infanto-juvenil, estamos perante um caso de sucesso editorial, que se prolongou até à década de 80. Como vemos, nem sempre as fontes bibliográficas fornecem indicação sobre o tradutor. No entanto, voltamos a encontrar Salomé de Almeida e Henrique Marques Júnior. Sobre os restantes tradutores, nem sempre é fácil ou sequer possível encontrar informação. Maria Lamas (1893-1985) é conhecida como escritora e defensora dos direitos das mulheres, estando o seu nome também ligado ao jornalismo e a suplementos como *Modas e Bordados*. Mário Domingues (1899-1977) era jornalista e resolveu viver à custa dos livros que escrevia, o que o obrigou a assinar muitos dos seus volumes, sobretudo romances policiais e de aventuras, sob pseudónimos estrangeiros,¹⁵⁶ crendo que esta estratégia favoreceria as vendas. Este comportamento não era incomum, ou seja, acontecia frequentemente os autores darem a conhecer os seus livros como se fossem traduções e não originais. Esta situação aconteceu, por exemplo, com José de Oliveira Cosme (1906-1973), autor das célebres *Lições do Tonecas*, que escreveu um livro policial apresentado como tradução.¹⁵⁷ Ora isto significa que muitas das obras tidas como traduções são, na verdade, de autores nacionais e interessaria fazer esse levantamento para o estudo da produção literária portuguesa no período em questão. Pergunto-me se, por exemplo, a obra *Dois corações generosos*, que Salomé de Almeida supostamente traduziu para esta Coleção Azul, não é prova desta prática; na verdade, nada encontrei sobre a autora Jules de Peyrrony e, na ficha bibliográfica da Porbase, não consta, como habitual em caso de tradução, o nome da obra original. Sobre José Osório de Oliveira (1900-1964), que traduziu *Robinson Crusóé*, fica a informação de que era filho de Ana de Castro Osório.

A antologia da Bertrand-Ibis está incluída na Coleção Histórias, que se dividia em Coleção Para Raparigas e Coleção Para Rapazes. Tanto quanto pude apurar, a Coleção Para Raparigas compreendia os seguintes títulos: *Coração*, de Edmundo d'Amicis; *Fabiola* (sem indicação de autor); *Heidi* e *Outra vez Heidi*, de J. Spyri; *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol; *As mil e uma noites* (sem indicação de autor); *Contos fantásticos*, de F. Hoffman; *Mulherzinhas* e *Homenzinhos*, de Louise May Alcott; *Contos de Andersen*; *Contos de Perrault*; *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe; *As duas órfãs*, de Adolphe d'Emery; *Sem família*, de Hector Mabot, e

¹⁵⁶ Informação recolhida de https://www.goodreads.com/author/show/4712302.Mario_Domingues

¹⁵⁷ Informação recolhida de <http://www.historia.com.pt/APR/250obras.htm>

Sissi, rainha da Hungria, de Marcel d'Isard. A *Coleção para rapazes* incluía: *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *Os três mosqueteiros e Vinte anos depois*, de Alexandre Dumas; *Robin dos Bosques* (sem indicação de autor); *Ben-Hur*, de Lewis Wallace; *O último mohicano*, de Fenimore Cooper; *A volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne; *Rob Roy, Ivanhoe e O talismã*, de Walter Scott; *David Copperfield*, de Charles Dickens; *Viagens de Marco Polo*; *A ilha do tesouro*, de R.L. Stevenson; *Moby Dick*, de Herman Melville; *Davy Crockett*, de Elliot Dooley; *Simbad, o marinheiro* (sem indicação de autor) e *O regresso de Robin dos bosques*, de Marcel d'Isard. A Editorial Ibis,¹⁵⁸ sediada na Amadora, era especializada na edição de coleções/cadernetas de cromos e álbuns de banda desenhada de origem franco-belga. Para além dessa atividade, a editora, nas décadas de 60 e 70 e em parceria com a Bertrand, com quem lançou a mítica revista de banda desenhada *Tintin*, dedicou-se à edição de livros juvenis, integrados em coleções específicas. Estes livros tinham uma apresentação gráfica de qualidade, com capa cartonada e a cores, e o texto, no interior, vinha acompanhado por ilustrações sob o formato de banda desenhada a preto e branco. Por volta de 1972 a Editorial Ibis deixa de existir e a Bertrand ocupa o seu lugar na edição de álbuns de banda desenhada franco-belga. Também da Bertrand-Ibis, há a referir a Coleção Heidi, de que recolhi três publicações. Nesta coleção, assinalam-se dezasseis títulos (desconheço se a coleção vai para além deste número): 1. *O Capuchinho Vermelho*; 2. *O Pequeno Polegar*; 3. *Cinderela*; 4. *A Bela Adormecida*; 5. *Ali-Babá e os quarenta ladrões*; 6. *O Gato com Botas*; 7. *Branca de Neve e os sete anões*; 8. *Aladino e a lanterna mágica*; 9. *Os sapatinhos vermelhos*; 10. *O soldadinho de chumbo*; 11. *Os três porquinhos*; 12. *O patinho feio*; 13. *O rei Midas*; 14. *A casinha de chocolate*; 15. *O príncipe feliz*; 16. *João sem medo*. Ainda desta editora, registo a Coleção Baleia Alegre, que creio ter só seis títulos: 1. *A Bela Adormecida*; 2. *A Princesa Pele-de-Burro*; 3. *O ladrão de Bagdad*; 4. *O Capuchinho Vermelho*; 5. *Ali-Babá e os quarenta ladrões*; 6. *Branca de Neve e os sete anões*.

Falta ainda referir a Editorial Infantil Majora como uma das editoras que mais promoveram a leitura junto dos mais novos. Como diz Garcia Barreto (2002:327), «Publicando livros e livrinhos a preços muito acessíveis para as camadas populares – embora nem sempre primando pela qualidade literária –, o certo é que a sua acção

¹⁵⁸ Os dados que apresento sobre a Editorial Ibis (1958-1972) são retirados de: <http://tintimportintim.com.sapo.pt/tintimportintimlojabdibis.htm>

continuada é digna de referência.» Entre as muitas coleções que organizou, contam-se Gato Preto, Salta-Pocinhas, Coelho Branco, Sarapico-Mafarrico, Aprender é Saber, Pequeno Detective, Pica-pau, Contos das Mil e Uma Noites, Série de Prata, Série de Ouro, Série Relevo, Extra, Formiguinha, Pequeninina, Princesinha, Periquito, Pintarroxo, Saltarico, Girafa, Pinto Calçado e Varinha Mágica (Barreto, 2002:327). Quanto às publicações de contos de Perrault com a chancela da Majora, pude recolher as seguintes:

Ano	Título	Coleção
s/d	<i>Bonifácio e as suas ambições</i>	Coleção Formiguinha, ¹⁵⁹ 49/conto adaptado de Perrault por João Sereno e desenhos de César Abbott
s/d	<i>O Gato de Botas</i>	refere apenas Livro Infantil
1955	<i>Os três desejos do Zacarias</i>	Coleção Pequeninina, 18/Texto de João Paulo e desenhos de L. Nogueira
1959	<i>A Gata Borracheira</i>	refere apenas Livro Infantil
1959	<i>A Menina do Capuchinho Vermelho</i>	refere apenas Livro Infantil
1960	<i>A Bela Adormecida</i>	refere apenas Livro Infantil
1961	<i>A Bela Adormecida</i>	Livros Publicados em Pano/Texto de Costa Barreto e desenhos de Laura Costa
1963	<i>A Bela Adormecida e outros contos para crianças</i>	Série de Prata, ¹⁶⁰ 15/Texto de Costa Barreto e desenhos de César Abbott

¹⁵⁹ Esta Coleção foi das mais populares da Majora e compreende, tanto quanto sei, 60 livrinhos.

¹⁶⁰ Esta coleção integrava os seguintes volumes (desconheço se houve publicações posteriores ao volume n.º 33): 1- *O Navio Encantado*; 2- *Mistérios de uma noite*; 3- *A Varinha de Condão*; 4- *O Menino Abandonado*; 5- *A História de Clarinha*; 6- *A Filha do Camponês*; 7- *O Patinho Feio*; 8- *O Soldado e o Príncipe*; 9- *O Rei Bico de Tordo*; 10- *A Lâmpada de Aladino*; 11- *Ali Babá e os 40 ladrões*; 12- *As Viagens de Sindebade, o marinheiro*; 13- *O Pescador e o Génio*; 14- *Sultão por um dia*; 15 - *A Bela*

Ano	Título	Coleção
1963	<i>A Gata Borralheira</i>	Livros Publicados em Pano/Texto de Costa Barreto e desenhos de Laura Costa
1965	<i>A Bela Adormecida</i>	Série Relevo/Texto de Costa Barreto e desenhos de César Abbott
1965	<i>A Menina do Capuchinho Vermelho</i>	Série Relevo/ Texto de Costa Barreto e desenhos de César Abbott

A Majora investia na sua promoção junto dos leitores, publicitando nos próprios livros a qualidade das suas publicações. Garcia Barreto (2002:327) recorda a sigla presente nos livros da editora: «um amigo que diverte, que educa e que instrui». Há, no entanto, uma outra expressão a evocar, «Majora, os livros que toda a criança adora», muito frequente nestas edições infantis. É também frequente encontrar nas publicações infantis da Majora a frase «À venda nas casas da especialidade em toda a parte». Sobressaem, nestas edições, os nomes de Costa Barreto, César Abbott e Laura Costa. Sobre o primeiro, diz-nos Garcia Barreto (2002:67) ter exercido funções como jornalista, romancista e, sobretudo, como autor de literatura infantil, tendo adaptado «inúmeros contos tradicionais portugueses». Muitos destes textos foram ilustrados por César Augusto Abbott e por Laura Costa, ambos naturais do Porto. O seu trabalho como ilustradores ficou ligado às edições publicadas pela Majora, que apostou em livros repletos de imagem como forma de atrair o público mais jovem. Para além disso, a diversidade de formatos e de materiais (não esqueçamos os livros em pano e os livros em relevo ou recortados) constituiu também uma estratégia para cativar pela diferença de apresentação e texturas.

Adormecida; 16- *O Príncipe e Branca Flor*; 17- *A Princesa que Guardava Patos*; 18- *A Pombinha dos Três Laços*; 19- *A Menina da Trança*; 20- *Quem me dera ser Rei*; 21- *Faz o Bem e Não Olhes a Quem*; 22- *Milagre de Natal*; 23- *Formosinho, o Pajem da Rainha*; 24- *O Pintainho Toleirão*; 25- *Farrusquito, o Desastrado*; 26- *O Coelhoito Medroso*; 27- *O Anãozinho Barbudo*; 28- *Os Filhos do Rei Sol*; 29- *A História da Gazelinha Dourada*; 30- *Coisas do Senhor Trombudo*; 31- *Proezas do Anão Folião*; 32- *Marilinda, a Princesa Peixe* e 33- *O Rico Mercador*.

Falo agora da Editorial Verbo. Nascida em Lisboa, no ano de 1958, por iniciativa de Fernando Guedes, é uma das editoras portuguesas mais conhecidas e conceituadas (também pela aposta na cultura com a edição da *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*) cujas publicações visam diferentes públicos e privilegiam a diversidade temática. A Verbo, incentivada pela existência de um serviço criado no então Ministério de Educação para renovação e abastecimento das bibliotecas das escolas primárias, voltou as atenções para o mundo infantil e juvenil português, achando na literatura infanto-juvenil um dos principais vetores de atuação (cf. Beja, 2012:45). Vem, assim, a desenvolver um trabalho de mérito no campo da literatura para os mais novos, com a publicação de coleções como Cavalinho Branco, Cavalinho Preto, Picapau, Verbo Infantil, Clássicos Juvenis Verbo e a Biblioteca da Juventude (Barreto, 2002:135). Há também a coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil. No que respeita aos contos de Perrault publicados pela Verbo, recolhi apenas quatro edições:

ano	título	observações
1968	<i>A Bela Adormecida e outros contos de Perrault</i>	Biblioteca da Juventude, Série C
1969	<i>O Chapelinho Vermelho</i>	Coleção A B C, Contos tradicionais
1967	<i>A Gata Borralheira</i>	Coleção Verbo Infantil/ Série Gigante
1973	<i>Os melhores contos de Perrault</i>	Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil

As quatro publicações, que indicam quer o nome do autor quer o nome do tradutor, inserem-se em coleções distintas. A publicação de 1969 diz respeito a um só conto, as restantes são antologias totalmente dedicada a Perrault. No caso do conto *O Chapelinho Vermelho*, o tradutor é Feijoo Teixeira, de quem nada consegui saber, a não ser que assinou outras traduções para a Verbo. Também nada me foi possível apurar sobre Maria Teresa Mega, a tradutora da edição de 1967. A tradutora de *Os melhores contos de Perrault* é Maria Isabel Mendonça Soares, nascida em 1922, licenciada em Filologia Românica, professora de Cultura Portuguesa e Literatura para a infância e autora de várias obras destinadas aos mais jovens.

A antologia de 1968 inclui, como já oportunamente referi, *A Bela Adormecida*; *A Princesa Pele-de-Burro*; *O Capuchinho Vermelho*; *As fadas*; *O Polegarzinho*; *O*

Barba-Azul, O Gato de Botas e A Gata Borracheira. A edição de 1973 compreende *A bela adormecida, A princesa Pele-de-Burro, O gato das botas, O Capuchinho Vermelho, A Gata-Borracheira, Henriquinho da Poupa e Os três desejos*.

Esta antologia inscreve-se na coleção Biblioteca da Juventude, coleção que se organiza em várias séries, cada uma com diferentes orientações temáticas, a saber: Série A – *Peregrinação*; Série B – *Contos e Lendas*; Série C – *Clássicos*; Série D – *Nós, as raparigas*; Série E – *Iniciação científica*; Série F – *Vidas Heróicas*; Série G – *Aventuras de Miguel* e Série H – *Viagens*. Quanto à Série C, onde se insere a antologia de Perrault, compreende sete volumes: 1 – *O senhor vento e a senhora chuva*, de Paul de Musset; 2 – *Contos*, de Hans Christian Andersen; 3 – *O Príncipe Sapo*, dos Irmãos Grimm; 4 – *A primeira aventura de Pierrot*, de Alexandre Dumas; 5 – *Alice no país do espelho*, de Lewis Carroll; 6 – *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, de Perrault; 7 – *A fuga de Jack e outros contos*, de Alphonse Daudet. Percebe-se que esta série privilegia os clássicos da literatura infantil – poder-se-ia talvez dizer que adota uma atitude canonizante – e preocupa-se em delimitar a faixa etária dos leitores a quem se dirige, entre os 10 e os 15 anos. Para além de identificar claramente o autor dos textos, indica igualmente o nome do tradutor; no caso da antologia *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, há indicação expressa de que a seleção dos textos, a tradução e as ilustrações são da responsabilidade de Maria Adozinda de Oliveira Soares. Na contracapa¹⁶¹ do livro, lê-se o seguinte:

«O recurso ao maravilhoso – fadas, duendes, ogres, feiticeiros, etc. – coloca entre a realidade e a criança um *écran* protector.» Esta é a resposta de Alice de Rycke, directora do mensário do Conseil de Littérature de Jeunesse, de Bruxelas, àqueles que afirmam que a criança não precisa do maravilhoso, num século em que a realidade é feita das maravilhas da técnica e da ciência. E lamenta que a maior parte das adaptações dos clássicos cheguem à criança em versões totalmente irreconhecíveis. Por esta razão se procurou, na presente selecção de contos de Perrault, que a escolha recaísse naqueles que, sem traírem o original, pudessem ter algum valor positivo para a criança de hoje.

¹⁶¹ Sobre a importância da contracapa, Roberta Pederzoli (2012-85-86) diz o seguinte: «La quatrième de couverture révèle souvent beaucoup d'informations précieuses non seulement sur le livre en soi, mais surtout sur la façon dont l'éditeur souhaite le présenter au public potentiel, avec des implications particulièrement intéressantes dans le cas de la traduction.» Estas informações decorrem da existência de resumos, citações ou excertos de críticas, biografias e indicação da faixa etária a que se destina o livro.

Estas palavras evidenciam quer a preocupação com a vertente formativa dos contos quer com a aproximação ao texto original, na defesa do reconhecimento dos clássicos enquanto tal. Há uma preocupação, claramente assumida, com a “fidelidade” da tradução, que funciona também como crítica à apropriação livre dos contos por parte dos tradutores. Por outro lado, este breve texto, que presumo ser de Maria Adozinda de Oliveira Soares, levanta a questão interessante do duplo destinatário: estarão os leitores de 10 a 15 anos (faixa etária explicitada na contracapa) interessados em conhecer as preocupações literárias e filológicas que se desprendem destas linhas? A resposta é óbvia. O texto da contracapa dirige-se aos adultos que, enquanto mediadores da leitura, são chamados a refletir sobre a qualidade dos textos que os mais novos leem e, claro, a reconhecer a qualidade da obra em causa, o que pode motivar a sua compra. De facto, este texto da contracapa salienta o estatuto dos textos selecionados e traduzidos – os contos de Perrault, clássicos da literatura infantil –, de que faz uso como selo de qualidade.

A preocupação do respeito pelo original é igualmente evidente na antologia *Perrault vai contar*, da coleção *Cabra-Cega*, da *Afrodite*: Maria Alberta Menéres, que assina a tradução, deixa-nos, em jeito de prefácio, esta «Breve nota»:

Do livro «Contes de Perrault» - Éditions Garnier, Paris – cujos contos coligidos por Gilbert Rouger nos dão a verdadeira e primitiva forma em que Perrault os escreveu, foi feita esta tradução de 6 contos. Não se tentou aqui 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. Estes Contos de Perrault são «as matrizes» dos contos de fadas que povoam toda a literatura infantil.

Como se pode perceber, também Maria Alberta Menéres se pronuncia contra o desvirtuamento dos contos através de adaptações e simplificações, o que justifica a abordagem mais literal dos textos, apelando claramente a um duplo destinatário. Outro apontamento importante prende-se com o tipo de ilustração que caracteriza esta edição. A capa é muito colorida (sobressaem o azul, o amarelo e o laranja) mas os desenhos obedecem a um traço invulgar nos livros destinados aos mais novos, tal como acontece

nos desenhos no interior, por sua vez feitos exclusivamente a azul. Como exemplo, mostro a ilustração que inaugura o conto *O Barba Azul*:



5. Capa e ilustração interior de *Perrault vai contar*, Coleção Cabra-Cega, Afrodite, 1968.

Se o colorido das ilustrações da capa e a própria designação da coleção – Cabra-Cega – parecem apelar a um público infantil, o facto é que a “fidelidade” ao texto, que compreende as moralidades de Perrault, e o tipo de desenho parecem apelar a um leitor mais adulto.

Importa referir que, nas palavras de Garcia Barreto (2002:97), a coleção Cabra-Cega «primou pela qualidade das obras publicadas», não obstante o facto de a editora Afrodite ser considerada *non grata* pelos serviços da Censura. Na verdade, as obras da Afrodite eram tidas como absolutamente inconvenientes e, em consequência, alvo preferencial dos censores (Azevedo, 1997:117). A editora começou a sua atividade em 1965, dirigida por Fernando Ribeiro de Mello, com a publicação integral do *Kâma Sûtra* – *Manual do Erotismo Hindu*. A esta obra juntam-se outras, igualmente consideradas “malditas”, como o *Vinho e a Lira*, de Natália Correia, *A Venus de Kazabaika*, de Leopold von Sacher Masoch, e textos eróticos do Marquês de Sade. Nas palavras de Nuno Medeiros (2010: 247), a *Filosofia na Alcova*, de Sade, foi a obra que, tendo sido acusada, deduzida, julgada e condenada em tribunal, «maior alvoroço policial terá

provocado.» A Primavera marcelista não foi condescendente com a Afrodite e nem a coleção Cabra-Cega, de literatura para a infância, a fez cair nas boas graças da Censura.

Os volumes incluídos nesta coleção são os seguintes: 1 – *Conversas com versos*, Maria Alberta Menéres (1968); 2 – *Afinal o castelo era verdade*, Júlio Moreira (1968); 3 – *Os quatro corações do coração*, Ricardo Alberty (1968); 4 – *Perrault vai contar*, Maria Alberta Menéres (1968); 5 – *Histórias com juízo*, Mário Castrim (1969); 6 – *Giroflé Giroflá*, Alice Gomes (1970); 7 – *Histórias de bichos de África*, Tomás Ribas (1970); 8 – *Ulisses*, Maria Alberta Menéres (1972); 9 – *A nuvem e o caracol*, António Torrado (1972); 10 – *Uma rosa na tromba de um elefante*, António José Forte (1971); 11 – *Pinguim em fundo branco*, António Torrado (1973).

Falta ainda falar de outra publicação, *Histórias para Crianças*, da Arcádia. Fundada em Lisboa e propriedade de Cruz Barreto, passou em 1974 para a órbita da Companhia de Seguros Império, que, em sua representação, nomeou Nelson de Matos como administrador, funções que acumulou com a direção editorial, até deixar a empresa em 1976. Pela Arcádia haviam antes passado outros editores de reconhecido mérito, como Manuel Dias de Carvalho e Paradela de Abreu, tendo a editora assumido grande relevo entre os anos 60 e 80, designadamente com a publicação da *Biblioteca Arcádia de Bolso* e de livros de banda desenhada. Os livros *Portugal e o Futuro*, de António de Spínola, e *Portugal Amordaçado* (1.^a edição) de Mário Soares, que marcaram a transição para o 25 de Abril, têm igualmente a chancela da Arcádia. Passado um longo período de inatividade, renasceu em 2010 integrada no grupo Babel (cf. Beja, 2012:30).

O volume *Histórias para Crianças* está incluído na Coleção Antologia, que não é dirigida especialmente a um público infantil. Entre os vinte e um volumes que integram a coleção, contam-se, por exemplo, *Os melhores contos de Kafka*, *Os melhores contos de Machado de Assis* e *Os melhores contos do marquês de Sade*. Esta antologia, *Histórias para Crianças*, inclui os contos *A Bela Adormecida*, *O Capuchinho Vermelho* e *O Gato das Botas*, identificando claramente Perrault como seu autor. Para além destes textos, são considerados: *A Nau Catrineta*, de Almeida Garrett; *O arenque fumado*, de Charles Cros; *Conto para Sara*, de Alphonse Allais; *O paraíso dos gatos*, de Émile Zola; *Branca de Neve e os sete anões*, *História daquele que foi mundo fora para aprender a ter medo* e *O príncipe rã*, de Jakob e Wilhelm Grimm [sic]; *O leão*, de Tristan Bernard; *A peruca de Cassandra*, de Pauline Séraphin; *O corvo e a raposa* e *A cigarra e a formiga*, de Jean de la Fontaine e Bocage; *A boneca de cera*, da Condessa de

Ségur; *O conto das artes diabólicas*, de Trindade Coelho; *O corvo e os filhos*, de Leão Tolstoi; *O colarinho postiço*, *O grande Claus e o pequeno Claus* e *O isqueiro*, de Hans Christian Andersen; *Uma visita ao museu do Louvre*, de Anatole France; *História contada pela menina Nettie Ashford*, de Charles Dickens; *A cabra do sr. Seguin*, de Alphonse Daudet; *História do bom rapazinho*, de Mark Twain e *Cartas para crianças*, de Lewis Carrol.

Importa também assinalar que esta obra não tem quaisquer ilustrações e que a capa, em que sobressai o título *Histórias para crianças*, é extremamente sóbria e invulgar numa publicação destinada ao público infantil.



6. Capa de *Histórias para crianças*, Coleção Antologia, Arcádia, 1970.

Nesta publicação, parece haver uma preferência pelos clássicos e pelos grandes nomes da literatura infantil, que João Costa (o responsável pela seleção dos contos e, possivelmente, pela sua tradução¹⁶²) justifica dizendo que, na sua maioria, estamos perante «histórias pertencentes ao número, pouco vasto, das unânime e universalmente consagradas como das melhores de sempre». Assim, importa recebê-las «sem preocupações psicanalíticas» e sem esquecer que os contos são fruto da imaginação do

¹⁶² Sobre João Costa, apenas consegui apurar que foi também o responsável pela seleção, apresentação e tradução de *Os melhores contos do Marquês de Sade*, na coleção Antologia.

escritor e da época em que viveu; é deste modo que alerta para a «crueza» que caracteriza os desenlaces dos contos de Perrault, que são «produto da razão imperante na altura». Ora isto significa que também João Costa defende a maior aproximação possível ao texto de partida, o que se vê, por exemplo, no respeito pela manutenção dos finais dos contos de Perrault e pela inclusão das respectivas moralidades.

Feitas estas considerações gerais sobre as publicações encontradas, podemos concluir este capítulo com a observação de que as coleções parecem desempenhar um papel fundamental na literatura destinada aos mais novos no período em apreço. As coleções selecionam e organizam os textos de acordo com determinados parâmetros, entre os quais os temáticos e os etários, e permitem que o leitor reconheça nesses textos, de acordo com as características da coleção em que se inserem, determinados requisitos ou qualidades. As características da coleção – a apresentação gráfica, o número de páginas, a aposta editorial em determinado reportório – dão-lhe uma identidade própria e predispõem o leitor para o seu reconhecimento e interpretação (Pederzoli, 2012:83). Esta situação é particularmente importante quando se trata de textos traduzidos, como refere Roberta Pederzoli (2012:83):

[...] le fait de publier un roman étranger dans une certaine collection du pays d'arrivée l'approche idéalement de l'univers de référence du lecteur, en lui attribuant toute une série de caractéristiques propres de cette collection, et donc reconnaissables pour ce lecteur.

Vemos assim que a inclusão dos textos traduzidos em coleções modifica a identidade cultural da obra importada (Risterucci-Roudnicky, 2008:91), o que tem repercussões na forma como as traduções são recebidas e no destinatário que convocam. Também Gillian Lathey (2010:120) fala da importância do material peritextual na receção da tradução, dizendo que a própria edição – a sua apresentação e configuração, as notas preambulares – orienta a forma como o texto traduzido é recebido, muitas vezes como um original.

Do levantamento feito, outra observação se impõe: o conto mais traduzido e publicado, a avaliar pelo número de referências encontradas, parece ser o do Capuchinho Vermelho, a que não é alheia a influência da versão dos Grimm, como veremos. Os contos *Les Fées*, *Les souhaits ridicules*, *Riquet à la houppe* não parecem ter colhido o agrado de tradutores, editores e, eventualmente, do público, como sugerem

as poucas referências encontradas. O conto *Griselidis* só oferece uma tradução, o que parece apontar a sua pouca aceitação.

As versões da Afrodite, da Verbo (Série C), ambas de 1968, e da Arcádia, de 1970, defendem, nas suas notas ou informações paratextuais, uma abordagem mais “literal” da tradução, como tive oportunidade de mostrar. Parece que os tradutores, que assim ganham expressiva visibilidade,¹⁶³ sentem necessidade de justificar as opções tomadas, como se fossem estranhas numa época em que a literatura para crianças parece exigir simplificação e domesticação.

4.1. *La Barbe bleue*

Pensa-se ter sido pela mão de Perrault que a personagem Barba Azul emergiu da literatura oral, pois que não se conhece nenhuma versão escrita anterior à que, em 1697, foi incluída no volume *Histoires ou contes du temps passé*.

Como observa Marc Soriano (1968:161), o conto popular da tradição oral será a fonte mais provável, opinião partilhada por Michèle Simonsen (1992:66). Ambos os autores se referem ao sucesso conhecido pelo texto de Perrault,¹⁶⁴ que terá inclusive influenciado versões da tradição oral recolhidas posteriormente.

A partir do século XIX, foram vários os investigadores de literatura popular que defenderam a tese de que Barba Azul assentaria em modelos históricos,¹⁶⁵ ou seja, teria uma base real. Mais recentemente, outros investigadores têm vindo a salientar eventuais fios de ligação com textos e autores que poderiam ter inspirado Perrault. É o caso de Marina Warner (1994), que acredita ter encontrado algumas semelhanças entre o texto de Perrault e outros contos, nomeadamente *La Princesse Adroite* (1694), de Marie-

¹⁶³ Sherry Simon (1996:15) salienta o papel dos prefácios e das notas na visibilidade do tradutor e na identificação do destinatário: «Prefaces and footnotes draw attention to the translation process, at the same time as they flesh out the portrait of the intended reader.»

¹⁶⁴ Para este sucesso, terá contribuído decisivamente a literatura de “colportage”, que desempenhou um papel importante na difusão dos livros junto do povo; esta literatura de venda ambulante – barata e com papel de má qualidade, que circulava em folhetos e almanaques –, chegava com maior facilidade a estratos mais desfavorecidos da sociedade.

¹⁶⁵ Talvez pela crueldade associada à personagem, muitos investigadores associaram Barba Azul a figuras históricas ou reais. Na sua dissertação de mestrado *Intertextualidade e subversão no drama Blaubart – Hoffnung der Frauen* (1999) de *Dea Loher*, Ana Margarida Reis (2008:13-14) colige algumas destas teses da génese histórica da figura, entre as quais se destaca a da identificação de Barba Azul com Gilles de Rais e com Comorre. Também Mererid Puw Davies (2001:74-75) faz referência a algumas figuras históricas que costumam ser associadas à figura do Barba Azul, como, por exemplo, o rei Henrique VIII e Ekkehard von Naumburg.

Jeanne Lhéritier.¹⁶⁶ Também Ute Heidmann (2011) sublinha, entre outras, as relações intertextuais entre o conto *La Barbe bleue* de Perrault e a história de Psyché incluída nas *Metamorfoses* de Apuleio,¹⁶⁷ que La Fontaine reescreveu e publicou pela primeira vez em 1669, com o título *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. Ora esta rede de ligações que se estabelecem entre *La Barbe bleue* e outros textos, independentemente da sua origem ou natureza, comprova o interesse suscitado pelo tema, que se manteve vivo até aos dias de hoje.

O conto de Perrault abre com uma breve descrição de um homem que, apesar de ser imensamente rico, tinha uma repugnante barba azul. A dada altura, Barba Azul manifestou a uma vizinha o desejo de desposar uma das suas filhas, mas ambas recusaram. Barba Azul convidou-as então a passarem alguns dias numa das suas casas de campo, num ambiente luxuoso. Seduzida pela riqueza, a irmã mais nova começou a achar a barba do anfitrião menos horrível e, assim que regressaram cidade, casaram. Um mês depois, Barba Azul disse à sua mulher que teria de viajar e que estaria ausente por seis semanas; confiou-lhe as chaves da casa, com a permissão de aceder a todas as divisões menos uma, ameaçando a mulher com a sua fúria, caso desobedecesse. Apesar de ter prometido cumprir a ordem, não resistiu à curiosidade e acabou por entrar no quarto, onde se deparou com os corpos das anteriores mulheres de Barba Azul. Com o susto, deixou cair a chave, que ficou manchada de sangue e que não conseguiu limpar. Barba Azul voltou nessa mesma noite e, no dia seguinte, pediu-lhe as chaves e viu que faltava a do quarto proibido. Exigiu a imediata entrega da chave, concluindo, pela mancha de sangue, que a mulher lhe desobedecera. Logo lhe disse que a mataria. Em

¹⁶⁶ Também Ute Heidmann (2010:149-152) fala deste diálogo entre Perrault e a sua prima Marie-Jeanne Lhéritier. Era prática comum, nos salões, a imitação ou a citação de textos alheios, o que cria um complexo diálogo intertextual regulado cultural e socialmente.

¹⁶⁷ Em *Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile*, de Ute Heidmann (2011:66), pode ler-se: «Perrault recourt à l'épisode qui suit dans l'intertexte latin la rencontre de Psyché avec Cerbère et Proserpine. Après avoir scrupuleusement observé toutes les instructions de la tour bienveillante, Psyché cède à sa curiosité et ouvre le couvercle du récipient malgré la recommandation la plus pressante de la tour qui l'avait avertie du caractère perfide du piège : Vénus lui avait interdit de l'ouvrir sachant qu'elle n'allait pas pouvoir y résister. Perrault attribue une injonction tout aussi perfide à la Barbe bleue qui interdit à sa femme d'ouvrir un cabinet secret tout en lui donnant la clé. J'ai montré ailleurs que le personnage devenu si célèbre est littéralement "fabriqué" sur le modèle de la description du mari monstrueux que Vénus souhaite à sa rivale. L'académicien lui prête les attributs de Portunus, dieu marin à la barbe bleue, serviteur fidèle de Vénus et par ailleurs dieu des portes et des clés. Barbe bleue incarne trait par trait l'époux abject dont le texte latin ne fait qu'esquisser le portrait virtuel sans lui donner une existence réelle. Cupidon, qui devient le mari de Psyché à l'insu de Vénus, en est l'antithèse. Il sauve son épouse curieuse à plusieurs reprises de la mort tandis que Barbe bleue essaie de tuer la sienne après avoir égorgé les précédentes "l'une après l'autre". Psyché subit la cruauté de sa belle mère, mais jamais celle de son époux, autre différence notable qui en dit long sur le sort qui pouvait attendre une jeune femme de noblesse ruinée tentée par les richesses d'un homme au passé troublé.» Texto disponível em <http://feeries.revues.org/index777.html>

vão, ela implorou misericórdia. Vendo-o inamovível, pediu-lhe algum tempo para rezar antes de morrer, que aproveitou para chamar a sua irmã Anne, a quem pediu que tentasse avistar os irmãos do cimo da torre. Enquanto a jovem perguntava repetidamente a Anne se os via chegar, a impaciência de Barba Azul aumentava. Por fim, quando Barba Azul se preparava para degolar a mulher, apareceram os dois irmãos – um Dragão¹⁶⁸ e outro Mosqueteiro¹⁶⁹ – que a salvaram e mataram o cunhado. A viúva herdou os bens de Barba Azul e aplicou a sua fortuna no casamento de Anne com um fidalgo, na obtenção dos postos de capitão para os irmãos e no seu próprio casamento com um «fort honnête homme», que fez esquecer todos os maus momentos que vivera com Barba Azul.

Contrariamente ao que acontece nos contos populares, marcados pela indeterminação temporal e espacial, *La Barbe bleue* de Perrault oferece algumas informações que permitem situar a ação num tempo e num espaço mais concretos. Além da referência ao corpo dos Mosqueteiros e dos *Dragons*, que remete para a história militar francesa e mesmo para as *dragonnades*, assiste-se a uma transposição do ambiente aristocrático da França de Luís XIV para a narrativa, numa evocação da opulência e do luxo vividos nesse século XVII, como salienta Marc Soriano (1968:166):

La Barbe-Bleue possède des maisons à la ville et à la campagne, des carrosses, de la vaisselle d'or et d'argent, des miroirs et des sofas, c'est-à-dire le dernier mot du confort et du luxe en cette fin du XVIIe siècle. Les frères de l'héroïne deviennent l'un «mousquetaire» et l'autre «dragon». [...] il s'agit d'une *actualisation*; le conte est accordé aux idées religieuses de l'auteur et de l'époque.

Ao proceder a esta atualização, talvez Perrault tenha pretendido rentabilizar o seu conto em termos moralizantes. Na medida em que proporciona esta relação da ficção com a realidade, Perrault confere autenticidade à história e faz com que o seu

¹⁶⁸Louis XIV desenvolveu uma política contra os protestantes em França, exercendo pressão para que se convertessem ao catolicismo. Perante o fraco resultado de uma política “moderada”, o rei passou à perseguição violenta dos protestantes, afastados de cargos públicos e aterrorizados pelos *dragons*, soldados ao serviço desta opressão religiosa. As *Dragonnades* eram um meio de persuasão brutal: os soldados do rei alojavam-se em casa dos protestantes, tentando por todos os meios fazê-los renunciar. Os meios utilizados eram proporcionais à resistência do habitante, indo de uma simples demonstração de força ao roubo, à violação e ao assassinio. Uma vez uma aldeia convertida, os soldados passavam a outra. Informação recolhida em <http://www.histoirepassion.eu/spip.php?article1907>

¹⁶⁹ O corpo dos Mosqueteiros foi formado em 1622, por Luís XIII, e constituía um contingente de elite, próximo do rei.

público se possa rever nessa narrativa especular, de modo a identificar comportamentos e a repensar ou criticar atitudes.

A narrativa, com forte peso na ação, assenta em acontecimentos cronologicamente sequenciais, configurando uma lógica de sucessão linear. Uma vez que existem poucas catálises, os acontecimentos sucedem-se de forma imediata, caminhando com rapidez para o desenlace, como é próprio do conto popular.

Barba Azul, em Perrault, surge como uma figura poderosa, exibindo o perfil de um grande fidalgo ou de um distinto burguês. Tanto a riqueza que ostenta como a majestosa casa que habita criam uma aura de poder em volta da personagem, apesar do seu fracasso nas relações amorosas ou conjugais. A verdade é que acaba por se revelar um assassino em série, que mata as mulheres com quem vai casando. É esta condição que acaba por marcar a figura de Barba Azul, o que atenua a dimensão sobrenatural da figura. Mesmo assim, Barba Azul evidencia algumas características de ogro: a aparência assustadora e os poderes sobrenaturais (aqui materializados na chave mágica que denuncia a transgressão da esposa e na cor excecional da sua barba) desenham-no como um monstro. Todos estes elementos confluem numa figura enigmática, cujos comportamentos incompreensíveis adensam a aura de mistério que a envolve e continuam a fascinar o leitor, que procura um sentido nas atitudes incongruentes de Barba Azul, tarefa dificultada pelo facto de o narrador se esquivar a esclarecimentos e explicações.

É o casamento – neste caso, por interesse ou conveniência – que começa a delinear a personalidade da heroína. Recordo que, face ao pedido de casamento feito por Barba Azul, ambas as irmãs recusam, o que mostra alguma independência ou liberdade de escolha, não muito frequente numa época em que os casamentos eram combinados pelas famílias; só mais tarde, seduzida pela riqueza do pretendente, a irmã mais nova se deixa convencer e aceita casar, o que mostra o seu carácter algo interesseiro. Segundo Muguras Constantinescu (2013:30), a preferência do contista por protagonistas femininas mais jovens encontra a seguinte explicação:

[...] elle possède au plus haut degré la faculté de s'émerveiller, de s'étonner, de se laisser charmer par le monde et peut, grâce à un émerveillement toujours renouvelé, avancer dans l'aventure; d'autre part, [...] la fillette se dévoile curieuse, rusée, ingénieuse, intelligente, enjouée, espiègle, courageuse, désobéissante et même révoltée.»

Os rumores acerca das mulheres desaparecidas de Barba Azul não parecem provocar angústia ou ansiedade na jovem noiva. Temos, assim, uma heroína que parece não medir as consequências das suas decisões, um pouco leviana e, acima de tudo, muito curiosa. É também interessante verificar que, contrariamente ao que se passa no conto maravilhoso, em que o casamento coincide com o desfecho e com o tradicional final feliz, em *La Barbe bleue* não é o casamento que remata a ação mas que a despoleta; na verdade, a ação principal diz sobretudo respeito à vida de casados dos protagonistas.

A curiosidade é a característica central não só da protagonista como também das suas amigas, que, mal Barba Azul se ausenta, logo aparecem para correr a mansão, para observarem todas as suas maravilhas e raridades, o que parece igualmente apontar para um certo provincianismo e tendência para a coscuvilhice. No que toca à protagonista, esta não consegue manter a promessa que fez ao marido e, sem se importar com as regras da boa educação ou da etiqueta, deixa as amigas sozinhas e dirige-se até ao quarto proibido. Esta tentação incontrolável pelo fruto proibido faz dela uma figura tipificada de mulher – curiosa e imprevidente –, estereótipo que a primeira moralidade em verso vem realçar.

La Barbe bleue acaba por se revelar um conto iniciático, em que a personagem feminina é testada pelo marido, através de uma prova de obediência a que é submetida e a que se deve sujeitar enquanto mulher casada, no respeito pela vontade masculina e na subjugação ao seu poder. Curiosamente, e embora Barba Azul surja como figura punitiva, marcando a sua autoridade sobre a mulher, o final do conto concretiza uma subversão das regras instituídas no quadro social do casamento, dado que a curiosidade feminina não é castigada, mas antes premiada. Embora falhe na prova iniciática, uma vez que não resiste à tentação, a jovem consegue fugir ao castigo anunciado, em virtude da sua astúcia, e recupera a liberdade de que dispunha enquanto solteira. Este aspeto é muito interessante, porque assinala o regresso ao equilíbrio inicial e marca uma certa circularidade narrativa, que acentua a autonomia feminina.

O conto apresenta duas moralidades finais, que Perrault fez questão de destacar com os títulos em maiúsculas, a grafia em itálico e a disposição em verso:

MORALITÉ

*LA curiosité, malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets;
On en voit tous les jours mille exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger;
Dès qu'on le prend il cesse d'être.
Et toujours il coûte trop cher. (Perrault:128)*

AUTRE MORALITÉ

*POUR peu qu'on ait l'esprit sensé
Et que du Monde on sache le grimoire,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé;
Il n'est plus d'Époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible,
Fût-il malcontent et jaloux.
Près de sa femme on le voit filer doux ;
Et, de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître. (Perrault:129)*

As duas moralidades distintas sublinham a possibilidade de diversas interpretações ou sentidos e parecem dirigir-se a diferentes públicos. Na verdade, as moralidades parecem exprimir propósitos diferentes: a primeira – certamente dirigida aos mais jovens – tem uma intenção pedagógica, e a segunda – satisfazendo o gosto mundano do público adulto – funciona como um comentário irónico às reais relações entre homens e mulheres. Dito de outro modo, a primeira moralidade, menos complexa, ilustra, de forma linear, as consequências negativas da curiosidade, e a segunda, que ganha visíveis contornos humorísticos, lembra não só que é impossível para o homem contrariar a natureza da mulher (ou seja, os seus defeitos “inatos”), como também alude, ironicamente, ao poder da mulher sobre o homem no contexto doméstico: «*Et, de quelque couleur que sa barbe puisse être,/ On a peine à juger qui des deux est le maître.*» Ao apontar para a inversão de papéis, esta moralidade relativiza a história,

desmascara-a como desatualizada, sublinhando que, na contemporaneidade, o poder está do lado das mulheres. Com um piscar de olho ao leitor adulto, com o qual estabelece uma relação de cumplicidade, Perrault – ou melhor, o “narrador-comentador” – apresenta o texto como um «conte du temps passé», referindo já não haver nem maridos tão maus nem mulheres tão submissas.

A ambiguidade não é característica exclusiva das moralidades; todo o texto é um desafio à interpretação. Pela dificuldade em formar uma imagem coesa de Barba Azul, em compreender as suas motivações e em estabelecer uma relação de causa-efeito entre as suas atitudes, pela flutuação das relações de *gender*,¹⁷⁰ pela tensão narrativa e pelo *suspense*, pelo tom subversivo e irónico, pelo interesse que consegue suscitar junto de leitores de diferentes idades, *La Barbe bleue* é um dos contos de Perrault que tem mantido o seu poder de fascínio ao longo dos tempos, manifestado nas inúmeras reescritas de que tem sido alvo e que o elevaram ao estatuto de mito literário.

4.1.1. Versões portuguesas de *La Barbe bleue*

Ao longo do meu trabalho de pesquisa, encontrei onze versões portuguesas de *La Barbe bleue*. Dos quatro contos escolhidos, foi aquele de que recolhi menos versões, talvez por ser bastante violento¹⁷¹ e, por essa razão, visto como menos próprio para a educação e o entretenimento infantis. Dessas onze versões, três fogem à baliza temporal definida: uma é de 1925, outra de 1926 e a última de 1975. No entanto, resolvi incluí-las no meu *corpus* e tentar averiguar de que forma se relacionam com as restantes.

¹⁷⁰ Sobre esta questão dos *gendered roles* em *La Barbe bleue*, afirma Philip Lewis (1996:202-203): «The focus that this clear-cut framing of the two narrative sequences imposes on the reading of the tale has to do with a dual role reversal: Bluebeard's fall from the role of executioner into that of victim dovetails with his unnamed wife's ascent from that of disobedient wife to heroine. The first lesson, referring back primarily to the embedded sequence, turns on the theme of the overcurious wife, bemoaning the vice of the fair sex. The second one, however, refers to the entire story, to the global structure, and in moral terms, it sounds a modern note, recognizing the potentially equal or perhaps superior position of the wife in the marital relationship. Thus the move from the first to the second moral corresponds to the reversal of marital positions (from husband's dominance to wife's dominance) in the story.»

¹⁷¹ Gillian Lathey (2006:6) refere que a violência e as referências escatológicas são as principais causas de censura na tradução para crianças.

Assim, com data de 1925, surge *O Barba-Azul*, incluído no volume *O Barba-Azul e outros contos de fadas*,¹⁷² da Coleção Manecas, da João Romano Torres & C.^a Editores. Curiosamente, não encontrei edições posteriores deste conto nesta coleção, ao contrário do que aconteceu com os outros contos de Perrault publicados na Manecas, que tiveram edições posteriores, o que levanta a possibilidade de intervenção por parte da Censura. Um ano depois, em 1926, foi editado *O Barba-Azul*, inserido na coletânea *Contos de Perrault*,¹⁷³ da Figueirinhas, que, em 1946, haveria de voltar a publicar este conto, mas desta vez incluído na coletânea *Jack, O Matador do Gigante e outros contos*.¹⁷⁴ Em 1942, segue-se-lhe *O Barba Azul*, no volume *Contos de Perrault*, da Coleção Azul, volume XVII, da Casa do Livro Editora.¹⁷⁵ Com data de 1946, temos então *O Barba-Azul*, em *Jack, O Matador do Gigante e outros contos*, da Figueirinhas.¹⁷⁶ No ano de 1954, sai a *História do Barba Azul*, na Coleção Carochinha, da editora Civilização e, dois anos mais tarde, nova edição da *História do Barba Azul*, da mesma coleção. Em 1963, aparece a *História do Barba Azul*, no volume *Contos de Perrault*, da Bertrand-Ibis.¹⁷⁷ Com data de 1968, surge *O Barba Azul*, incluído na coletânea *Perrault vai contar*, da Coleção Cabra-Cega, que sai na editora Afrodite.¹⁷⁸ E, no mesmo ano, encontramos *O Barba-Azul*, da coletânea *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, na Biblioteca da Juventude, Série C, da Verbo.¹⁷⁹ No ano de 1971, as Edições Paulistas publicaram uma versão de *Barba-Azul*.¹⁸⁰ Por último, a editora Civilização reedita, no ano de 1975, a *História do Barba Azul*, incluindo-a na Coleção Carochinha.

¹⁷² Os outros contos incluídos neste volume são: *A menina encontrada por uma ave*; *A chuva de ouro*; *O rei Queixo-torto*; *A ave de ouro*; *A patinha branca* e *Astúcia*.

¹⁷³ Esta coletânea inclui ainda: *O Polegarzinho*; *A Bela Adormecida no bosque*; *A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta*; *Os desejos extravagantes* e *O Riquet da Poupa*.

¹⁷⁴ Para além de *O Barba-Azul*, este volume inclui: *O Polegarzinho*, *A Bela Adormecida no bosque*, *A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta*, *Os desejos extravagantes* e *O Riquet da Poupa*.

¹⁷⁵ Esta publicação integra também: *O Grão de Milho*; *A menina do Capuzinho Vermelho*; *A princesa do bosque adormecido*; *O Gato de Botas*; *A Gata Borracheira*; *O Henriquinho da Poupa*; *Pele de Burro*; *Os votos ridículos*; *As fadas*; *Griselide* e *A princesa espertalhona*.

¹⁷⁶ Os outros contos contemplados na coletânea são: *Jack, o matador do gigante*; *Os seis cisnes*; *O Polegarzinho*; *A Bela Adormecida no bosque*; *A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta*; *Os desejos extravagantes*; *O Riquet da Poupa*. Todos os contos são identificados como sendo de Perrault, à exceção de *Jack, o matador do gigante* e *Os seis cisnes*, atribuídos a Grimm.

¹⁷⁷ Este volume também compreende: *História da princesa adormecida no bosque*; *História das fadas*; *História do Bago de Milho*; *História do Carapuço Encarnado*; *História do Ricardo da Poupa*; *História da Gata Borracheira* e *História do Gato das Botas*.

¹⁷⁸ O volume inclui ainda: *O Chapèuzinho Encarnado*; *O Mestre Gato ou o Gato de Botas*; *As fadas*; *A Gata Borracheira ou o sapatinho de cristal* e *Riquet do Penacho*.

¹⁷⁹ Para além deste conto, a coletânea apresenta ainda: *A Bela Adormecida*; *A princesa Pele-de-Burro*; *O Capuzinho Vermelho*; *As fadas*; *O Polegarzinho*; *O Barba-Azul*, *O Gato de Botas* e *A Gata Borracheira*.

¹⁸⁰ Esta versão vem inserida no volume *O Gato de Botas*, que inclui o conto homónimo, bem como *O Pequeno Polegar* e *Henrique da Poupa*.

O quadro seguinte retoma estes dados e considera outras informações, igualmente de caráter preliminar¹⁸¹ ou paratextual:

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1925	<i>O Barba-azul</i>	<i>O Barba-Azul e outros contos de fadas</i>	Não ocorre	Sem referência	Carlos Ribeiro (só capa ilustr.)	Manecas/João Romano Torres & C. ^a Editores
1926	<i>O Barba-Azul</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Sem referência	Sem ref. (só capa ilustr.)	Figueirinhas, 15/Figueirinhas
1942	<i>O Barba Azul</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Versão de Dulce Pissarra de Brito	Sem ref. (só capa ilustr.)	Coleção Azul/Casa do Livro
1946	<i>O Barba-Azul</i>	<i>Jack, O Matador do Gigante e outros contos</i>	Ocorre	Sem referência	Sem ref. (ilustrado)	Contos para as crianças/ Figueirinhas
1954	<i>História do Barba Azul</i>		Não ocorre	Sem referência	Sem ref. (ilustrado)	Carochinha, 14/Civilização
1956	<i>História do Barba Azul</i>		Ocorre	Sem referência	Sem ref. (ilustrado)	Carochinha, 14/Civilização
1963	<i>História do Barba Azul</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Tradução de Fernanda Manso	Jaime Juez Castella (ilustrado)	Coleção Histórias, n.º29/ Bertrand-Ibis
1968	<i>O Barba Azul</i>	<i>Perrault vai contar</i>	Ocorre	Tradução de Maria Alberta Menéres	Helena Salvador (ilustrado)	Cabra-Cega/Edições Afrodite

¹⁸¹ Entendo aqui o termo na aceção de Lambert e van Gorp (1985:52-53), quando consideram, no seu modelo de descrição de traduções, as informações paratextuais como dados preliminares.

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a		Ilustrador/a
1968	<i>O Barba-Azul</i>	<i>A Bela Adormecida e outros contos de Perrault</i>	Ocorre	Seleção de textos, tradução e ilustrações de Maria Adozinda de Oliveira Soares/ capa de José Antunes		Biblioteca da Juventude, Série C, Clássicos (10 a 15 anos) /Editorial Verbo
1971	<i>Barba-Azul</i>	<i>O Gato de Botas</i>	Ocorre	Sem referência	Ruffinelli (ilustrado)	Coleção Contos Maravilhosos/ Edições Paulistas
1975	<i>História do Barba Azul</i>		Ocorre	Sem referência	Sem ref. (ilustrado)	Carochinha, 14/Civilização

Faço notar que, da *História do Barba Azul*, publicada isoladamente pela Civilização na Coleção Carochinha, com o número 14, encontrei três edições: a de 1954, a de 1956 e a de 1975. Todas as outras oito versões do conto integram coletâneas, quatro delas dedicadas exclusivamente a Perrault. Da Editora Figueirinhas, embora integrados em coleções diferentes, encontrei os textos *O Barba Azul*, de 1926, e *O Barba-Azul*, de 1946.

Da leitura do quadro, outras observações se impõem. Todas as edições, à exceção das de 1925 e 1954, fazem referência a Perrault como autor do conto. No entanto, apenas quatro publicações referem o tradutor. Trata-se, aliás, de quatro tradutoras: Dulce Pissarra de Brito, Fernanda Manso, Maria Alberta Menéres e Maria Adozinda de Oliveira Soares. Nada consegui apurar sobre Dulce Pissarra de Brito e Fernanda Manso. Sobre Maria Adozinda de Oliveira Soares, apenas pude reunir alguns dados dispersos, fruto da minha pesquisa em catálogos *online*: terá nascido em 1940 e parece ter traduzido muitos textos, quer do francês quer do inglês, sobretudo ao serviço da Verbo. Títulos como *A televisão*, publicado pela Verbo em 1968, *Os peixes e Os ninhos*, publicados pela mesma editora em 1969, *O macroscópio: para uma visão global*, publicado pela Arcádia em 1977, e *Aves*, também trazido ao prelo pela Verbo, em 1988, deixam perceber que a tradutora se movia com facilidade no domínio das ciências naturais e da tecnologia. Sobre a sua faceta de ilustradora, tal como indicado

em *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, de 1968, nada consegui descobrir. Já sobre Maria Alberta Menéres, que, posteriormente, se consagraria como grande nome da literatura portuguesa para crianças, as informações relativas à sua atividade como tradutora são, mesmo assim, escassas: deste modo, por exemplo, na biografia de Maria Alberta Menéres, Garcia Barreto (2002:342) apenas refere *en passant* a sua atividade como tradutora, fazendo unicamente menção à sua «versão de obras clássicas», e centrando-se antes nos livros e nos prémios que a autora recebeu ao longo da sua carreira literária. É, na verdade, como autora que Maria Alberta Menéres conquista um lugar de relevo no panorama da literatura infantil.

Em relação aos ilustradores, existem apenas cinco referências: Carlos Ribeiro, Jaime Juez Castella, Ruffinelli, Helena Salvador e, de novo, agora como ilustradora, Maria Adozinda de Oliveira Soares. Sobre Carlos Ribeiro, encontrei alguma informação numa página da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa:¹⁸² nasceu em Lisboa em 1894 e faleceu na mesma cidade, em 1973; estreou-se em 1914 como caricaturista, mas em 1925 já só se dedicava à banda desenhada; destacou-se como editor do periódico infantil *O Senhor Doutor*, publicação em que desenhou as aventuras de *Daki, o saltimbanco*; colaborou nos jornais *ABC-zinho*, *Sempre Fixe* e *Tostão Teatral*; colaborou na Coleção *Manecas*, tendo ilustrado principalmente títulos da primeira série dessa coleção (cujo director literário era, à época, Henrique Marques Júnior) como *O Barba-azul e outros contos de fadas* (1925), de Charles Perrault, e *A princesa rã e outros contos* (1932), de Henrique Marques Júnior; para além de ilustrador, foi igualmente capista de álbuns para as editoras discográficas Valentim de Carvalho e Sasseti. Jaime Juez Castella¹⁸³ (1906-2002), que também assinava os seus trabalhos como Xirinius, era um desenhador e ilustrador publicitário, de formação autodidata, a quem se devem as ilustrações de numerosas obras, sobretudo da Editorial Bruguera, para quem trabalhou a partir dos anos 50. Sobre Ruffinelli, que assina as ilustrações do volume das Edições Paulistas, nada consegui apurar senão que se trata de uma ilustradora, Carla Ruffinelli (1922-1998). Acerca de Helena Salvador não consegui reunir quaisquer informações.

Verifica-se também que todas as edições – exceto as três primeiras, de 1925, de 1926 e de 1942, que só apresentam a ilustração da capa – têm ilustrações no interior a

¹⁸² http://fcsh.unl.pt/chc/romanotorres/?page_id=61

¹⁸³ <http://www.tebeosfera.com/1/Autor/Dibujante/Juez/Jaime.htm>

acompanhar o texto. Em relação ao título *La Barbe bleue* do conto de Perrault, que aponta, através do artigo «la», para a barba como elemento de destaque na narrativa, verifica-se que todas as edições portuguesas identificam metonimicamente a personagem através desse singular traço fisionómico, passando a ser o Barba Azul.

4.1.1.1. Espaços a ouro e negro

No texto de Perrault, existem três espaços fundamentais: o campo (lugar onde Barba Azul e as suas convidadas passam alguns dias, espaço de lazer, divertimento e sedução), a casa para onde os protagonistas, já como marido e mulher, vão viver e, dentro de casa, o quarto proibido, lugar de transgressão e revelação.

Da enumeração das atividades de lazer e dos divertimentos vividos no campo, que compõe um ambiente de festa e um cenário encantador, e dos bens materiais pertencentes a Barba Azul resulta a caracterização da personagem como rica e poderosa. Além disso, o ambiente faustoso no qual se ancora a narrativa funciona, simultaneamente, como estratégia de sedução amorosa. Por outras palavras, é por via da ostentação dos seus bens materiais e das regalias que a sua condição financeira oferece que Barba Azul, pretendendo casar de novo, se insinua junto das suas “vítimas” e as convida a passar uns dias numa das suas casas de campo.

Deste modo, o espaço físico situa a ação num ambiente social requintado, marcado pela sumptuosidade. A referência à quantidade de bens e à nobreza dos materiais (prata e ouro) tornam inequívoca a riqueza da personagem.

Em todas as versões portuguesas analisadas se mantém este ambiente luxuoso, sendo respeitada a centralidade dos espaços mencionados e a referência aos sinais exteriores de riqueza. No entanto, a versão de 1925, da Coleção Manecas, ao situar surpreendentemente a ação na Arábia e ao caracterizar Barba Azul como um mercador, reforçando a ideia do longínquo e tornando o conto mais inverosímil, introduz na narrativa um elemento de estranheza que se poderá explicar em função do imaginário popular do contexto de chegada. Talvez se possa ver aqui influência das célebres histórias *As mil e uma noites*, que Antoine Galland recolheu, traduziu e publicou em 1704. Esses traços favorecem o empolamento do exótico e do maravilhoso, que decorre, possivelmente, da forte receção em Portugal dos contos orientais, sobretudo depois da recolha de Galland. Por outro lado, a inclusão desses aspetos pode também derivar da

intenção de transportar uma história tão terrível para outra civilização, por forma a negar aos jovens uma interpretação próxima da sua realidade, o que os poderia amedrontar ou impressionar.

Nesta edição de 1925, a descrição do palácio (que substitui a casa em Perrault) e, sobretudo, das suas numerosas salas, desenha um cenário majestoso, que seduz pela riqueza e pelo insólito. O leitor mergulha num ambiente extraordinário, que se afasta em muito do apresentado por Perrault, como se pode perceber através da comparação dos seguintes excertos:

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés; [...]. (Perrault :123)

1925	<i>O Barba-azul</i> Coleção Manecas	Conta-se que, ha muitíssimos anos, vivia, numa das antigas cidades da Arábia, um rico mercador cujo palácio era dos mais magníficos que imaginar se possa. Era tam rico, que podia dispendir imensas somas de dinheiro em mobilar as numerosas salas da sua esplêndida residência. Em todas as paredes se via belos espelhos encaixilhados em molduras de ouro e prata, tapetes de ricas côres nos sobrados, vastos canapés providos de fofas almofadas em todos os aposentos – em resumo: era tudo soberbo.
------	---	--

É visível que a tradução expande a abertura do conto, incluindo nela elementos que não estão no texto de partida, o que não só afeta o conteúdo como o estilo da narrativa e, naturalmente, aponta, desde logo, para um desvio significativo em relação ao conto de Perrault.

Na edição da Coleção Azul, da Casa do Livro (1942), a tradutora, Dulce Pissarra de Brito, resolve incluir, no rol de bens de Barba Azul, outros elementos, tais como os cavalos velozes, os jardins, as herdades e as florestas sem fim, o que potencia o universo luxuoso em que se move a personagem, não sem conferir ao espaço maior exotismo e excecionalidade. Cria-se, deste modo, um ambiente feérico, para o qual em muito contribui o castelo de altas torres que desafia as nuvens e que leva o leitor a mergulhar no mundo da fantasia. A mistura de diversos elementos ou objetos (das estranhas pedrarias do Oriente à mais rara flor tropical) cria um ambiente de *bric-à-brac*

maravilhoso e materializa, através de uma exuberância hiperbólica, o imaginário português da riqueza:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	Existiu um homem, que vivia num castelo de tórres tão altas, tão altas, que as nuvens passavam-lhe por baixo, e as águias e outras aves de rapina faziam lá os seus ninhos. As riquezas que possuía eram fabulosas: pérolas, rubis, diamantes, esmeraldas, safiras, turquesas, enfim, as mais estranhas pedrarias do Oriente; baixelas de ouro, prata e da mais fina porcelana; móveis que pareciam trabalhados por mãos de fadas; carruagens doiradas e cavalos velozes; jardins onde as plantas, desde a rosa, até à mais rara flor tropical, vicejavam todo o ano; extensas herdades, florestas sem fim.
------	---	---

Este ambiente é retomado no texto da versão da Bertrand-Ibis, de 1963, quando Fernanda Manso, a tradutora, descreve a casa de campo do protagonista e quando faz referência às riquezas do palácio:

1963	<i>História do Barba-azul</i> Coleção Histórias	A casa ficava situada no meio dum jardim que parecia de sonhos. Flores estranhas, magnificamente tratadas, fontes por toda a parte, aves das mais raras, e um enorme lago onde deslizavam majestosos cisnes. [...] A jovem esposa levou-as a ver os cofres das jóias e as pratas; colares de pérolas do Oriente, diamantes do tamanho de ovos de pomba, esmeraldas, rubis, topázios, safiras.
------	--	---

Note-se o uso do adjetivo «estranhas», tanto no texto da Coleção Azul como no da Coleção Histórias, que sublinha o espaço como incomum e exótico, evocando outras paragens e outras ambiências.

Assim, nestas versões, a de 1925, *O Barba-azul*, da Coleção Manecas, a de 1942, *O Barba Azul*, da Coleção Azul, e a de 1963, *História do Barba Azul*, da Coleção Histórias, a inclusão de novos sinais exteriores de riqueza e a exploração de pormenores descritivos constroem um novo cenário de opulência nunca vista, somando traços díspares e, por vezes, sem relação entre si.

Na versão da Coleção Azul, explora-se ainda um outro espaço (inexistente no original), o da aldeia vizinha do castelo, onde mora a viúva com os seus quatro filhos.

Esta informação permite perceber, logo desde o início, que a jovem mulher de Barba Azul tem uma irmã e dois irmãos. A aldeia aparece enquadrada por uma floresta (onde as meninas se divertem «a caçar lindas borboletas»), uma campina e matas cerradas, onde, por sua vez, os rapazes andam à caça. Deste modo, os diferentes espaços, que desenham um cenário peculiar pela diversidade de paisagens, servem a caracterização das diferentes personagens de acordo com o seu género. As meninas, «depois de ajudarem a mãe e as criadas nas lides caseiras, iam para a floresta caçar lindas borboletas, e brincar com pombas adestradas», enquanto os rapazes, «que eram exímios cavaleiros, iam para a campina, montados em cavalos brancos e muito velozes, correr lebres e, outras vezes, matar, nas cerradas matas, javalis à lançada.» Aos diferentes cenários são pois associados diferentes papéis e até diferentes traços de personalidade consoante o género: as meninas, mais calmas, dedicam-se aos afazeres domésticos e a brincadeiras sossegadas, e os rapazes, mais aventureiros e destemidos, são experientes cavaleiros e caçadores:

1942	<i>O Barba Azul</i> Colecção Azul	Na aldeia, vizinha do castelo, vivia uma senhora viúva de um fidalgo, morto na guerra com os piratas, em companhia dos seus quatro filhos: duas lindas meninas e dois meninos. Vivia feliz e alegre esta boa família. As meninas, depois de ajudarem a mãe e as criadas nas lides caseiras, iam para a floresta caçar lindas borboletas, e brincar com pombas adestradas; os rapazes, que eram exímios cavaleiros, iam para a campina, montados em cavalos brancos e muito velozes, correr lebres e, outras vezes, matar, nas cerradas matas, javalis à lançada. E, no regresso a casa, colhiam flores campestres, com que as irmãs adornavam o altar da Virgem, que na sua capelinha de vitrais coloridos, e de pedra trabalhada como filigrana, sorria aos quatro irmãos, de quem era madrinha e sob cuja protecção tinham dado na vida os primeiros passos.
------	--	--

Compõe-se um quadro rústico exemplar, dentro da mundividência estado-novista da família e da divisão de papéis. A coleção de elementos apresentados surpreende pelas inconsistências que oferece: aldeia, castelo, piratas, florestas, campina, altar da Virgem, filigrana... Liga-se a ideia de aventura à de uma ruralidade feliz, por sua vez associada a uma religiosidade protetora e a uma tradição popular. Além disso, esta profusão de espaços naturais – a aldeia, a floresta, a campina, as matas – parece

querer sublinhar a liberdade da vida do campo, por oposição à opressão representada pelo castelo que, como fortaleza, aponta para o maravilhoso malévolo, enfatizando o isolamento.

Em todas as versões portuguesas, tal como em *La Barbe bleue*, o quarto é o espaço central do horror. A sua localização aponta, desde logo, para um misterioso lugar recôndito, no qual se esconde um macabro segredo. Em Perrault, o passo que dá conta dessa localização é o seguinte:

Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas [...]. (Perrault:124)

Compare-se o original com a versão de 1942, da Coleção Azul, na qual a localização do quarto é tornada mais misteriosa:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	[...] a porta do gabinete que havia ao fundo da galeria grande, junto à porta falsa que dava acesso aos subterrâneos do castelo.
------	-------------------------------------	--

Como se vê, nesta edição, a tradutora confere ao texto um novo colorido e uma nova dinâmica, introduzindo informações ou elementos que potenciam um ambiente de terror. Falar em «porta falsa que dava acesso aos subterrâneos do castelo» amplia a sugestão de segredo e desperta no jovem leitor sensações de perigo e escuridão. Este ambiente evoca a tradição do romance gótico inglês, caracterizado pelo macabro e pelo exótico.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Maria Antónia Hörster e Isabel Pedro dos Santos (2011:444-445) apresentam algumas características do romance gótico: «Foi em clara resistência à racionalidade e ao empirismo da idade da Razão e dos seus conceitos neoclássicos de ordem e de bom gosto que nasceu o romance gótico, com os seus excessos e ambivalências, incluindo todo um arsenal de ingredientes criadores do mistério e inspiradores do terror e/ou do horror em geral associados ao sinistro, ao macabro, a lugares exóticos ou diferentes, e a épocas históricas do passado, sobretudo a medieval. O género fixou como estereótipos cenas e motivos como os dos fantasmas e casas assombradas, castelos e ruínas, caves e sótãos, subterrâneos e masmorras, alçapões e passagens secretas, cemitérios e estranhos funerais, falsos mortos e mortos-vivos, urnas com fundos falsos, poções e mortes aparentes, figuras de duplos e identidades trocadas, assassínios, disfarces, seitas com seus rituais e missas negras, espiritismo, profecias e sinais ominosos, maldições ancestrais, donzelas em perigo, vampiros, conjunções astrais, alquimias, entre muitos outros elementos.»

De modo geral, as traduções mantêm os espaços originais; no entanto, a maioria expande as suas descrições através do detalhe e da inclusão de novos dados, o que acaba por criar novos cenários, à medida das representações dos tradutores sobre os ambientes apelativos em contos para crianças; assim, por um lado, assiste-se à exploração do mistério e do *suspense* e, por outro, a um empolamento maravilhoso, que envolve a mistura de elementos da cultura de chegada com elementos exóticos ou fantasmagóricos não inteiramente “estrangeirizantes”, na medida em que compõem uma ambiência do irreal-maravilhoso evocativa de contos orientais ou de narrativas fantásticas com as quais pelo menos as instâncias intermediárias (pais e educadores) estariam certamente familiarizadas.

4.1.1.2. Personagens – entre enigma e previsibilidade

Um dos aspetos mais interessantes da comparação de versões prende-se com a caracterização das personagens. Sendo o eixo fundamental em volta do qual se organiza e gira a ação, a sua configuração e caracterização funcionam como estratégias privilegiadas de sentidos e valores, como sublinham Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes (2000:318). Deste modo, é importante perceber qual o impacto da tradução nos perfis das personagens, averiguando se os papéis e a simbologia se mantêm ou se encontram novas configurações.

Por outro lado, é importante ver se há supressão ou adição de personagens, e tentar perceber de que forma intervêm na narrativa. No caso das versões em análise, não se verificam alterações, a não ser na de 1942, da Coleção Azul, em que surge um cavalo negro, animal diabólico que serve o seu mestre Barba Azul, e nas de 1956 e 1975, da Civilização, em que surge um corvo, «negro como um tição», igualmente como adjuvante do protagonista e que cumpre a função desempenhada pela chave nas outras versões, ou seja, cabe-lhe a denúncia da infração por parte da mulher. Nestas duas publicações da Civilização, encontramos também a referência a uma velhinha que dá guarida à mulher de Barba Azul e a quem esta trata como se fosse sua mãe. Ou seja, a adição de adjuvantes, como o cavalo e o corvo, ou de personagens secundárias, como a da velhinha, contribuem para a criação de ambientes e sublinham os temas do horror ou da generosidade.

4.1.1.2.1. Barba Azul

Perrault dá-nos a conhecer Barba Azul como um homem rico, com uma barba de uma cor insólita, que o torna feio e terrível, quase diabólico. É um sedutor, com personalidade manipuladora e autoritária, que se mostra impiedoso perante o pedido de clemência da esposa, mas que, apanhado em flagrante pelos cunhados, mostra medo e cobardia, revelando uma vulnerabilidade que anula a aura de poder de que se rodeava.

Olhando para as versões portuguesas, verifica-se que, sem exceção, mantêm a barba azul como traço distintivo da personagem e que também em todas elas se refere a repugnância e o medo que provoca junto do público feminino. E, tal como acontece no texto original, todas as versões, exceto a da Coleção Manecas, de 1925, e a da Coleção Histórias, de 1963, dispensam qualquer tipo de alusão ao modo como o protagonista se sente face a essa característica e a tais reações. O texto português de 1925 denota neste ponto uma diferença significativa em relação ao conto de Perrault, dado que Barba Azul, ao mostrar os seus sentimentos, entre os quais o desagrado pela maneira como é visto pelos outros, ganha alguma “visibilidade” psicológica:

1925	<i>O Barba-azul</i> Coleção Manecas	Apesar de ser muito conhecido pelas suas enormes riquezas, esse homem não era verdadeiramente feliz. Sentia um grande desgosto porque a sua barba era azul, o que lhe dava uma estranha fisionomia, e que fazia com que a êle se referissem de um modo que não lhe agradava muito.
------	---	--

Por outro lado, se esta infelicidade propicia alguma simpatia inicial em relação à personagem, o facto é que este traço se perde ao longo da narrativa, o que torna a caracterização de Barba Azul pouco coerente. A pena que, eventualmente, poderia suscitar no leitor logo é anulada pela violência das suas atitudes.

Também na versão da Coleção Histórias se refere a infelicidade do protagonista e, inclusive, a inveja que a sua riqueza suscita, o que parece, mais uma vez, propiciar da parte do leitor alguma simpatia pela personagem:

1963	<i>História do Barba-azul</i>	Uma tão grande fortuna, despertava é claro a atenção de toda a gente, que talvez com inveja deste homem que tudo possuía, fazia correr
------	-------------------------------	--

	Coleção Histórias	sobre ele as histórias mais extraordinárias. [...] como tudo o que é humano nunca é completo, havia alguma coisa que impedia o rico homem de ser feliz. Era nem mais nem menos que a sua barba, que de tão azul que era, lhe dava um aspecto horroroso e que afastava dele todos que a contemplavam de perto.
--	-------------------	---

Tal como no texto de partida, em todas as versões portuguesas Barba Azul pede a mão de várias das jovens suas vizinhas, mostrando que a sua vontade de casar não tem a ver com razões sentimentais, pois é-lhe indiferente que a noiva seja uma ou outra, mas talvez antes com a necessidade de cumprir uma norma social. Em *La Barbe bleue* e em todas as versões portuguesas, a noiva é a irmã mais nova. Só os textos da Civilização constituem exceção, dado que neles é a irmã mais velha que se casa, o que se pode entender como união hierarquicamente mais “correta” à luz dos códigos sociais e familiares mais conservadores.

Barba Azul demonstra ser hábil conhecedor da natureza feminina, quando convida a vizinha e as filhas para passarem uns dias numa das suas casas de campo, convicto de que esse ambiente faustoso superaria a repugnância causada pela sua barba azul.¹⁸⁵ Neste ponto, o texto de 1942, da Coleção Azul, confere a Barba Azul qualidades de bruxo, o que faz com que seja mais difícil resistir às suas investidas e ao seu jogo de sedução e, de algum modo, desculpabiliza a jovem em relação ao facto de ceder ao seu “encanto”. Na verdade, a referência às artes mágicas dá a Barba Azul um estatuto de superioridade sobrenatural e marca a desigualdade entre personagens, colocando a jovem numa situação de maior vulnerabilidade:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	O Barba Azul, que era mau e possuía habilidades de bruxo, voltou no dia seguinte numa carruagem ainda mais sumptuosa, tirada a duas parelhas de cavalos vermelhos como o fogo e ladeada por quatro galgos, que tinham a flexibilidade das serpentes.
------	---	--

¹⁸⁵ Não me alongarei no que toca às interpretações simbólicas desta cor associada à barba da personagem. Jean-Pierre Mothe (1999:14-15) vê nela representações de perversão ou de impotência sexual: «En langage populaire, le bleu exprime une perte, un manque, une castration, sa signification est negative [...] si la barbe est bleue, c’est que l’homme est peu viril, ou plus exactement: la barbe est là pour nous rappeler que le personnage a bien son sexe mais qu’il en fait soit peu d’usage soit un usage négatif. Usage négatif, donc usage peut-être pervers.» Aliás, Jean-Pierre Mothe (1999) analisa todo o conto em função de interpretações simbólicas de natureza sexual.

A caracterização direta de Barba Azul, que salienta objetivamente a sua maldade, é potenciada pela descrição da sua “diabólica” carruagem, com a referência ao vermelho, ao fogo e às serpentes. Há um gosto nítido pela descrição pormenorizada, que explora a falsidade de Barba Azul, pondo em evidência, de forma inequívoca e com largo detalhe, a sua personalidade manipuladora e a sua verdadeira motivação:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	Muito cortês – dando às palavras o tom mavioso do rouxinol e a doçura do mel, fabricado pelas abelhas – convidou as meninas e as suas amigas a passarem uns dias numa sua casa de campo [...]. As meninas e as suas amigas, mais por curiosidade do que por qualquer outro motivo, aceitaram o convite. E Barba Azul que estava ansioso por se encontrar junto delas, marcou, logo ali, o passeio para o dia seguinte. [...] O Barba Azul, que, com íntima satisfação, seguira a transformação que se estava passando no espírito de Dona Curiosidade (era êste o nome da menina) disse lá para os seus botões: “ – Mais uma para a minha colecção!”
------	---	--

Não se deixa margem para dúvidas quanto ao carácter satânico de Barba Azul, que personifica o Mal, enquanto as meninas (expressão que aponta para uma descida do nível etário dos recetores) surgem como imprevidentes e curiosas (sem que houvesse outra razão, menos própria, para aceitarem o convite). Note-se que, nesta versão, a mãe das meninas não as acompanha, o que reforça a já mencionada vulnerabilidade das jovens. A falsidade e a maldade de Barba Azul – que o configuram como uma personagem mefistofélica – acompanham-no ao longo desta versão, sem que haja flutuação de comportamentos. Veja-se, a título de exemplo, o momento em que o protagonista pede à mulher a chave do quarto interdito:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	O que fêz da chavinha da argola de ouro, que se não encontra aqui? – Não sei, senhor! Talvez a deixasse no meu toucador! – disse ela. – Pois vá imediatamente buscá-la, minha linda esposa. – retorquiu com um sorriso mau, o sinistro homem da barba azul.
------	---	---

A ironia com que o sinistro Barba Azul se dirige à mulher, reforçada por um «sorriso mau», mostra que o protagonista se compraz com o sofrimento da esposa, experimentando um prazer sádico na sua agonia. Também o texto da Bertrand-Ibis,

traduzido por Fernanda Manso, acentua o carácter diabólico de Barba Azul e o prazer malévolu que sente ao pensar no terror que aguarda a jovem:

1963	<i>História do Barba Azul</i> Coleção Histórias	Barba Azul ria, ao ouvir as exclamações infantis de sua mulher, e dizia-lhe: – Mas isto não é nada. Ainda tens muito para ver. – Será possível haver alguma coisa ainda mais bela? – perguntou ela ingenuamente. O marido sorriu enigmáticamente, e limitou-se a dizer: – Tu é que o dirás, depois de ter contemplado tudo.
------	--	---

A infantilidade e a ingenuidade da jovem contrastam claramente com a premeditação de Barba Azul, cujas provocações o mostram como experiente conhecedor da natureza feminina.

Da comparação das versões portuguesas com o texto de Perrault, no que toca ao protagonista, verifica-se que, de forma geral, os principais traços caracterizadores da personagem se mantêm, respeitando o perfil desenhado no texto de partida. A diferença mais marcante prende-se com o facto de, na versão de 1925, da Coleção Manecas, Barba Azul ser, como vimos, um mercador. Para além deste dado, esta versão começa por dar também a imagem de um Barba Azul desgostoso com a reação que causa junto do público feminino, dando-lhe “visibilidade” psicológica, mas não se percebe por que razão o faz, dado que esta ocorrência é pontual e não encontra confirmação ou consecução ao longo da narrativa, tal como acontece no texto de 1963, em que a “convocação” inicial de simpatia não parece persistir.

Das versões portuguesas analisadas, destaca-se a de 1942, da Coleção Azul, que se inspira no romance gótico para delinear a figura de Barba Azul, realçando-a como especialmente ardilosa e diabólica. Os textos portugueses tendem a ser mais explicativos do que o original e a recorrer mais à caracterização direta, o que fragiliza o carácter enigmático de Barba Azul; na verdade, nas versões portuguesas, a aura de mistério que envolve o protagonista acaba por se diluir na tendência para o detalhe e para o preenchimento dos pontos de indeterminação. No texto da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, o narrador diz claramente «Era antipático, na verdade, o Barba Azul!», não deixando dúvidas quanto ao carácter da personagem.

4.1.1.2.2. A jovem esposa

A característica central da mulher de Barba Azul, que se deixa seduzir pela riqueza do marido, é a curiosidade. No entanto, para além desta qualidade fundamental, Perrault concede à personagem alguns traços emancipatórios, que desenham uma figura autónoma, impaciente e astuta, ao jeito da criada ladina da *Commedia Dell'Arte*, que tira proveito de todas as situações.

Em todas as versões portuguesas analisadas, a curiosidade da mulher de Barba Azul é o traço mais visível. Tão visível que, na versão de 1942, da Coleção Azul, a protagonista recebe o nome de Curiosidade. Na versão de 1925, a personagem chama-se Fátima (o que não deixa de ser curioso numa narrativa em que Barba Azul é um mercador) e, nas versões de 1956 e 1975, da Civilização, Branca. Note-se que a atribuição destes nomes tem implicações ao nível da construção da personagem, influenciando o modo como o leitor a percebe. ¹⁸⁶ Se o nome Curiosidade sublinha um traço da personalidade da personagem (que o narrador faz questão de sublinhar como defeito), se Branca pode representar pureza e simplicidade, Fátima é um nome enraizado na cultura portuguesa e evoca a tradição religiosa, apontando para a regeneração ou salvação milagrosa da jovem bem como para a sua natureza caridosa. Christiane Nord (2003:182) considera que «an important function of proper names in fiction is to indicate in which culture the plot is set»; nesta perspetiva, o nome próprio pode, ao ancorar o texto numa dimensão não ficcional ou próxima do universo de chegada, conferir-lhe verosimilhança. Veja-se o que diz sobre esta questão Roberta Pederzoli (2012:114):

Les anthroponymes (mais aussi les toponymes) jouent à cet égard un rôle charnière: à l'intérieur de la narration, ils tissent un dense réseau d'effets linguistiques et littéraires qui, tout en ancrant un ouvrage à un contexte socioculturel déterminé, évoquent des sonorités et des réalités chargées de sens pour le lecteur.

Em *La Barbe bleue*, as personagens, excetuando o protagonista e a irmã Anne, são designadas de acordo com o seu papel nas relações familiares: «la Cadette» e «la

¹⁸⁶ Como refere Jan Van Coillie (2006: 125) «[...] whether the translator keeps or changes the original name, his or her choice is bound to have an impact on the way in which the name in question functions in a text».

Mère». Quanto à caracterização física, Perrault apenas nos diz que a protagonista e a irmã são «parfaitement belles» (p.123). As versões portuguesas mantêm essa informação e não se alongam na descrição física das figuras femininas; só no texto da Bertrand-Ibis ficamos a saber que a irmã mais nova era ruiva e a mais velha morena; talvez esse traço da mais nova, que vem a casar com Barba Azul, se possa relacionar com a sua impetuosidade e curiosidade.

Em nenhum dos textos portugueses a curiosidade da protagonista é atenuada. Na verdade, mesmo no texto de 1925, em que a irmã a aconselha a não desobedecer ao marido, a sua decisão de entrar no quarto não se altera. Contrariamente, na versão da Bertrand-Ibis, de 1963, é a irmã que espicaça a protagonista, chegando a entrar com ela no quarto. Aqui, a curiosidade passa a ser marcada, de forma mais evidente, como característica das mulheres, no geral:

1963	<i>História do Barba Azul</i> Coleção Histórias	Porém, todo o dia a mulher do Barba Azul andou distraída e inquieta. O gabinete do corredor não lhe saía da cabeça, e ardia em curiosidade por lá entrar. De repente, sem se poder conter por mais tempo, disse à mais velha: – Queres fazer o favor de subir ao meu quarto e trazer-me a chave de prata? A irmã foi e veio num pulo. A jovem recebeu a chave, hesitou ainda mas decidiu-se: – Vamos lá abaixo quando as nossas amigas estiverem distraídas. Mas era tanta a curiosidade de ambas, que passado um bocado saíram da sala [...].
------	--	--

As versões portuguesas assinalam, tal como em Perrault, a ligeira hesitação sentida pela personagem antes de introduzir a chave na fechadura, mas todas encaram a desobediência como a incapacidade de resistir à tentação.

Note-se que a jovem não tenta confrontar o marido com a descoberta macabra que fez, não tenta sequer fugir; pelo contrário, interioriza a desobediência face ao poder masculino, representado também por uma chave que serve de prova irredutível da falta cometida.¹⁸⁷ Esta chave funciona como um prolongamento da autoridade masculina, que

¹⁸⁷ Veja-se o que diz a este respeito Gérard Gélinas (2004:163-164): «Il est également peu naturel que la femme de Barbe-bleue n'éprouve pas la tentation de dénoncer son mari, après la découverte de ce que contient le petit cabinet interdit durant que le criminel est absent et que ses "voisins et bonnes amies" sont encore chez elle, en ayant en main des preuves irréfutables pour le faire condamner [...]. La femme de Barbe-bleue sait qu'à son retour son mari va découvrir qu'elle connaît son secret, car elle ne parvient pas à effacer la tache de sang sur la clé du cabinet mortuaire; elle sait également qu'elle peut s'attendre aux pires traitements de la part de son époux qui l'a menacée de représailles si elle s'introduisait dans le cabinet interdit. Pourtant, la femme de Barbe-bleue attend passivement durant toute la journée la suite des

denuncia tanto a prevaricação da mulher como a impossibilidade de ocultar esse erro e sair impune.¹⁸⁸ Embora tente protelar o momento da devolução das chaves ao marido, a jovem não vê outra hipótese senão entregar-lhas, sujeitando-se à fúria e ao castigo de Barba Azul. No entanto, no meio das lágrimas e do desespero, pedindo perdão e mostrando arrependimento, a heroína não perde o sangue-frio e pede para rezar antes de morrer, com o objetivo de ganhar algum tempo. Com exceção da versão de 1925, que omite o pedido para rezar, embora assinale o pedido de perdão como estratégia para ganhar tempo, todos os textos portugueses em análise mantêm esta súplica. No entanto, de forma geral, sobrevalorizam a vulnerabilidade da heroína, dando dela uma imagem mais frágil e submissa, mais pronta ao arrependimento, como o exemplo seguinte deixa perceber:

Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant et en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un vrai repentir de n'avoir pas été obéissante. (Perrault: 126)

1954	<i>História do Barba- Azul</i> Carochinha	A pobrezinha, lavada em lágrimas, ajoelhou-se aos pés do marido, pedindo-lhe perdão, verdadeiramente arrependida de lhe ter desobedecido.
------	--	---

O uso do diminutivo, da expressão idiomática «lavada em lágrimas» e da forma verbal «ajoelhou-se» mostra claramente uma mulher pouco autónoma, subserviente e culpabilizada. Também na versão das Edições Paulistas, de 1971, se utiliza o diminutivo «irmãzinha» para dar conta da sua vulnerabilidade.

De igual modo a ideia de que o pedido para rezar fosse apenas entendido como uma manobra para ganhar tempo – o que reforçaria a astúcia e o discernimento da protagonista – é afastada na versão de 1942:

1942	<i>O Barba Azul</i>	– Oh! senhor, perdoai-me, que nunca mais vos desobedecerei! – murmurou ela, de joelhos e com as mãos erguidas, não só a querer
------	---------------------	--

événements sans se confier à sa soeur Anne qui est sur les lieux, et sans recourir directement à ses deux frères sur qui elle peut compter.»

¹⁸⁸ Tal como Eva no Paraíso, que não resistiu ao fruto do pecado, ou Pandora, que não resistiu a abrir a caixa.

	Coleção Azul	ganhar tempo, mas com todas as mostras de um arrependimento verdadeiro por ter sido tão curiosa e desobediente.
--	-----------------	---

Nesta versão da Coleção Azul, não é também a jovem que pede à irmã que suba à torre para ver se avista os irmãos; é a irmã, simbolicamente chamada de Prudência, que envia, por intermédio de uma pomba branca, um bilhete aos irmãos, pedindo auxílio. E também é esta Prudência que aconselha a irmã, enquanto a ajuda não chega, a entregar a chave a Barba Azul e a pedir-lhe uns momentos para se reconciliar com Deus. Deste modo, a protagonista perde a desenvoltura e a astúcia que Perrault lhe atribuiu.

À semelhança do que acontece em *La Barbe bleue*, em todas as versões portuguesas a jovem acaba por ser salva pelos irmãos e tira proveito dos bens materiais que herda como viúva. Em praticamente todas elas, a heroína serve-se dessa fortuna para ajudar a família (embora só em algumas se refira especificamente que ajuda os irmãos a conseguir subir de posto,¹⁸⁹ a financiar o casamento da irmã e até o seu próprio), o que esbate a ideia de que o dinheiro “compra” felicidade.

O texto de 1925, da Coleção Manecas, introduz um traço novo na caracterização da personagem, sublinhando a sua caridade, enquanto omite a referência aos cargos dos irmãos e ao casamento da irmã; no entanto, mantém o casamento da viúva de Barba Azul, no cumprimento do típico final feliz do conto maravilhoso. Compare-se com o original:

Il se trouva que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa soeur Anne avec un jeune Gentilhomme, dont elle était aimée depuis longtemps; une autre partie à acheter des Charges de Capitaine à ses deux frères; et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue. (Perrault:128)

¹⁸⁹ Marc Escola (2005:95-96) fala precisamente desta situação como um anacronismo que permite aos leitores contemporâneos de Perrault a identificação de um contexto histórico no qual se reconhecem: «[...] ce sont ici des “charges de capitaine” que l'heroïne achète à ses deux frères, jusqu'ici simples dragon et mousquetaire [...] le *Dictionnaire* non de l'Académie mais de Furetière enseigne la différence entre les gradés, qui achètent une gloire sans risques, et la simple chair à canon (les dragons sont des “cavaliers sans bottes, qui marchent à cheval et qui combattent à pied, allant les premiers à la charge comme des enfants perdus”; les mousquetaires, ceux “qui portent le mousquet dans les compagnies d'infanterie”, avaient plus de bravoure que de fortune, comme on le sait depuis Dumas; une charge de capitaine mettait donc les deux frères à l'abri des risques du métier militaire).»

1925	<i>O Barba-Azul</i> Coleção Manecas	Herdou todos os bens de Barba-Azul, de que prudentemente se utilizára e de que deu uma importante parte aos pobres. De seguida, tornou a casar e viveu muito feliz com o seu segundo marido.
------	--	--

Note-se que a personagem age agora «prudentemente», o que marca, tal como na versão de 1942, a oposição entre a curiosidade como defeito e a prudência como virtude, mostrando que aprendeu com o erro cometido. Vê-se também que o valor da caridade se sobrepõe ao da sua própria felicidade ou à importância de uma nova vida conjugal.

A conclusão do texto da Coleção Azul sublinha a curiosidade como característica perniciosa ou até como uma doença:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	A castelã dividiu a sua fortuna em quatro partes iguais dando três aos seus irmãos e reservando uma para si. E, passado algum tempo, curada do terrível defeito que lhe ia custando a vida, casou com um rapaz honesto e trabalhador, que lhe fêz esquecer o mau tempo que tinha passado com o Barba Azul.
------	-------------------------------------	--

O segundo casamento da jovem só teve lugar depois de se ver curada do «terrível defeito que lhe ia custando a vida», como se tal característica pudesse inviabilizar ou destruir novo enlace. A curiosidade surge, assim, como a qualidade responsável pela aflitiva situação em que a protagonista mergulhou, o que acaba por atenuar os crimes do sanguinário Barba Azul. Mais do que a violência masculina, é a curiosidade feminina a causadora de infelicidade e perigo.

Como no conto de Perrault, a heroína, nas versões portuguesas, mal herda o dinheiro do marido, dá-lhe o uso que entende; no entanto, as traduções salientam mais o seu carácter altruísta do que o modo “despachado” com que aplica o dinheiro em benefício dos irmãos; não só se esvai a ideia da relação entre dinheiro e poder como da relação entre mulher e poder. Na verdade, a ideia da consolidação da posição social da jovem e da família, garantida pelo dinheiro, perde-se em algumas traduções, em

detrimento da bondade e do bem coletivo. É o que se passa na versão de 1954, da Coleção Carochinha:

1954	<i>História do Barba Azul</i> Coleção Carochinha	Como Barba Azul não tinha família, ficou a esposa herdeira de toda a sua enorme fortuna. Repartiu os seus bens pela irmã e pelos dois irmãos que a tinham salvo duma morte horrível. Mais tarde, Ana casou com um moço cavaleiro de quem muito gostava. Passados anos, a viúva de Barba Azul casou com um belo e honesto cavalheiro que a fez esquecer o mau tempo que passara com aquele mau homem, que ficou para sempre conhecido com o nome de Barba Azul.
------	---	--

Vemos que aqui se esbate a ligação entre a desafogada situação financeira e o casamento da irmã e não se faz referência ao facto de a protagonista comprar «Charges de Capitaine» para os irmãos. Do mesmo modo, não se diz que algum do dinheiro serviu para assegurar o seu próprio casamento. A tradução valoriza antes o espírito benemérito e desinteressado da jovem. Esta tentativa de anular a ligação entre o poder monetário e o casamento da irmã vê-se, por exemplo, na referência temporal «Mais tarde», como se uma coisa não tivesse nada a ver com a outra. A referência ao casamento da protagonista, realizado não de imediato mas «Passados anos», corrobora esta leitura.

Percebe-se uma nítida preocupação com a gestão da decência e com o cumprimento de normas sociais, como as que dizem respeito ao luto antes de novo casamento. No texto da Coleção Azul, de 1942, em que, como vimos, a protagonista se “curou” da curiosidade que quase a matara e casou com um rapaz «honesto e trabalhador» (vemos aqui claramente a curiosidade como característica feminina e os valores da honestidade e do trabalho como masculinos), o dinheiro herdado é usado também em benefício da comunidade, o que mostra a preocupação da tradutora, Dulce Pissarra de Brito, em enaltecer o valor da solidariedade social através da transformação do castelo numa creche:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	O castelo transformou-se numa creche, onde as boas mulheres da aldeia deixavam os seus filhinhos quando iam trabalhar, entregues aos cuidados das duas irmãs, que eram incansáveis na prática do bem.
------	---	---

Já nos textos de 1926 e 1946, da Figueirinhas, de 1968, da Afrodite, e de 1971, das Edições Paulistas, fica claro que o dinheiro herdado é usado em proveito próprio:

1926 1946	<i>O Barba-Azul</i> Figueirinhas	Como se verificasse que o Barba-Azul não tinha herdeiros, a sua mulher ficou senhora de todos os bens. Uma parte desses bens empregou-a ela em fazer o dote de casamento de sua irmã Ana com um fidalgo que a amava havia já muito tempo; uma outra parte gastou-a na compra do posto de capitão aos seus dois irmãos; e a parte restante destinou-a a si mesma, porque ia casar com um homem extremamente honrado que lhe fez esquecer o mau tempo que tinha passado com o Barba-Azul.
--------------	---	---

1968	<i>O Barba Azul</i> Coleção Cabra-Cega	Descobriu-se que o Barba Azul não tinha herdeiros e deste modo ela ficou sendo a dona de todos os seus bens. Aplicou uma parte da sua fortuna em casar a sua irmã Ana com um jovem Fidalgo por quem já há muito tempo estava apaixonada; outra parte aplicou-a em conseguir os Postos de Capitão para os seus dois irmãos; e o resto ficou para ela própria a fim de poder casar com um homem verdadeiramente bom, que a fez esquecer o terrível tempo que vivera junto do Barba Azul.
------	--	--

1971	<i>Barba-Azul</i> Edições Paulistas	Barba-Azul não tinha herdeiros e por isso a mulher tornou-se dona de tudo. Ajudou com aquela enorme riqueza a irmã Ana, que casou com um jovem fidalgo. Depois ajudou os irmãos a obter o posto de capitão. Com o que lhe restava, conseguiu um dote razoável, podendo assim casar também, com um rapaz tão distinto e amável, que a fez esquecer a ferocidade e a selvajaria do Barba-Azul.
------	---	--

Veja-se que o texto da Figueirinhas “admite” claramente que o dinheiro serviu para comprar os postos de capitão, enquanto as versões da Afrodite e das Edições Paulistas, embora deixem perceber esse uso, suavizam a situação. Outro aspeto interessante prende-se com o casamento da irmã. No texto de Perrault, lê-se: «Elle en employa une partie à marier sa soeur Anne avec un jeune Gentilhomme, dont elle était

aimée depuis longtemps.» (p.128). Ora a tradução da expressão «dont elle était aimée depuis longtemps» encontra diferentes soluções: no texto da Coleção Azul, da Casa do Livro Editora, não há referência à irmã nem ao seu casamento ; em *História do Barba Azul*, da Bertrand-Ibis, tal como no texto das Edições Paulistas, omite-se o facto de haver um enamoramento prévio ; no texto da Figueirinhas, a irmã casou com um homem que a amava havia já muito tempo e, no da Afrodite, é a irmã que está apaixonada e que escolhe esse homem para marido.

1963	<i>História do Barba-Azul</i> Coleção Histórias	[...] e pouco depois, Ana, que fora generosamente dotada por sua irmã, casou-se com um importante senhor da corte.
------	--	--

1971	<i>Barba-Azul</i> Edições Paulistas	Ajudou com aquela enorme riqueza a irmã Ana, que casou com um jovem fidalgo.
------	--	--

1926 1946	<i>O Barba-Azul</i> Figueirinhas	Uma parte desses bens empregou-a ela em fazer o dote de casamento de sua irmã Ana com um fidalgo que a amava havia já muito tempo
--------------	---	---

1968	<i>O Barba Azul</i> Coleção Cabra-Cega	Aplicou uma parte da sua fortuna em casar a sua irmã Ana com um jovem Fidalgo por quem já há muito tempo estava apaixonada [...].
------	---	---

Esta última solução vai ao encontro da imagem de uma mulher mais emancipada, autónoma e capaz de escolher o seu caminho em função das suas preferências, enquanto a figura feminina da Figueirinhas se mostra mais passiva ao

aceitar o amor do pretendente. Neste ponto, Maria Alberta Menéres, na edição da Afrodite, dá corpo a uma representação feminina mais próxima daquela que encontramos em *La Barbe bleue*, assumindo uma versão mais subversiva em relação aos padrões da conduta feminina no período da receção.

De forma geral, as versões portuguesas apresentam uma heroína mais vulnerável e menos autónoma. Denota-se também a tendência para vincar estereótipos. A curiosidade surge não só como uma característica feminina mas como um grave defeito, com consequências extremamente negativas, o que vem salientar a dimensão moralizante das traduções, centradas mais na culpabilização da personagem do que na exaltação das suas qualidades de emancipação ou astúcia. A heroína, nos textos de chegada, é mais sensaborona, sem a vivacidade que o texto de partida lhe atribui.

4.1.1.3. A ação

Relembro que o conto de Perrault não é longo e que assenta em acontecimentos cronologicamente sequenciais, que caminham com rapidez para o desenlace, sem que se espraie em grandes descrições.

As versões portuguesas, embora mantenham os vetores da ação que organizam o conto de Perrault, são normalmente mais extensas, resultado da tendência geral para a explicação ou para a descrição, sem entrar aqui com as diferenças formais, que se prendem com o tamanho das páginas e da letra e a inclusão de ilustrações em alguns volumes.

Os elementos nucleares que sustentam a estrutura narrativa¹⁹⁰ de *La Barbe bleue* são os seguintes: demanda da noiva; casamento dos protagonistas; partida do marido e entrega das chaves; visita das amigas; entrada no quarto proibido; regresso do marido; condenação; salvamento pelos irmãos e morte de Barba Azul.

Contrariamente ao que se passa no texto de Perrault e na generalidade das traduções portuguesas, a versão da Coleção Histórias, de 1963, da Bertrand-Ibis, dá

¹⁹⁰ Acerca da estrutura do conto *La Barbe bleue*, Michèle Simonsen (1992:69) diz o seguinte: «[...] le récit de Barbe-Bleue a la structure d'un conte d'avertissement. Une héroïne quitte le domicile parental, pèche par désobéissance ou par imprudence, tombe au pouvoir d'un adversaire sanguinaire, et meurt, ou bien est sauvée *in extremis* par une ruse ou un *Deus ex Machina* et réintègre le domicile parental. Par ailleurs, par son thème, *Barbe-Bleue* s'apparente aussi aux contes populaires qui démontrent que le mariage avec un inconnu est dangereux [...]»

especial destaque ao momento do casamento dos protagonistas, descrevendo-o com pormenor. Comparem-se original e tradução:

Dès qu'on fut de retour à la Ville, le Mariage se conclut. (Perrault:123)

1963	<p><i>História do Barba-azul</i></p> <p>Coleção Histórias</p>	<p>E como o tempo não pára, chegou a hora marcada para o casamento. Desde manhã, que todas as carruagens de Barba Azul transportavam convidados. Por todo o lado se viam vistosas fardas e condecorações, jóias as mais lindas, e os vários salões do palácio estavam cheios duma multidão que esperava a aparição dos noivos. A capela estava decorada de rosas brancas nas paredes e o chão era como um grande tapete de nardos e lírios. O ouro dos altares brilhava como nunca, e os lustres que pendiam do tecto reflectiam as cores do arco-íris. Os convidados começaram a estar impacientes mas finalmente chegaram os noivos. Ela, num vestido de renda todo bordado a pedrarias e cuja cauda era segura por seis encantadores pajenzinhos. O noivo, de casaca de seda e ouro, calças de veludo e cabeleira branca. [...] A comitiva dirigiu-se lentamente à capela, atravessando os atapetados terraços. Depois da cerimónia, começou o banquete. E tanto comeram que, conta a história, todas as farmácias esgotaram o óleo de rícino que tinham em armazém, por causa das indigestões.</p>
------	---	--

A referência aos preparativos, ao vestuário dos convidados, à decoração da capela e, sobretudo, ao vestuário dos noivos põe em evidência um ambiente luxuoso e festivo, que confirma a riqueza de Barba Azul. Trata-se da descrição de um casamento de sonho, que talvez se justifique pelo facto de esta versão, pela coleção em que se integra, se dirigir, em primeira instância, às jovens leitoras.¹⁹¹ Outro apontamento interessante prende-se com o facto de as farmácias terem esgotado o *stock* de óleo de rícino, de tal ordem foi o banquete. Esta referência ao óleo de rícino e às suas propriedades terapêuticas, para além de introduzir um momento de humor, acaba por ancorar a narrativa num contexto certamente familiar ao leitor, o que aproxima a história da realidade.

¹⁹¹ De acordo com as conclusões do inquérito que, em 1961, a Comissão de Literatura Infantil e Juvenil da Ação Católica Portuguesa aplicou em vários estabelecimentos de ensino sobre hábitos e preferências de leitura de rapazes e raparigas, é possível ver que muitas indicam, como objetivo de vida influenciado pelos livros que leram, a vida de esposa, mãe e dona de casa (p.34). Logo, é natural que se interessem por descrições de casamentos de “contos de fadas”, sonhando com o dia do seu próprio casamento.

O momento climático da diegese é desencadeado com a entrega das chaves (preparação da prova iniciática) e prossegue com a entrada no quarto, que representa o momento da transgressão e é o ponto mais alto da tensão narrativa.

A chave¹⁹² ganha, então, um papel de destaque na narrativa, funcionando como objeto adjuvante do protagonista e marca do maravilhoso; é com ela que Barba Azul põe a mulher à prova e é com ela que descobre a sua desobediência. No entanto, no texto da Coleção Azul, para além das chaves, Barba Azul tem também ao seu serviço um cavalo diabólico e um espelho mágico, através do qual o protagonista controla os movimentos da esposa.

A entrega da chave à mulher vem acompanhada, tanto em Perrault como nas versões portuguesas em análise, por um discurso ameaçador por parte de Barba Azul; o tom autoritário com que o protagonista reforça a interdição de entrar no quarto – ou a incitação – tornam inequívoco o seu papel repressor e controlador do comportamento feminino.¹⁹³ No entanto, nas versões da Civilização, a entrega da chave à esposa surge, nas palavras de Barba Azul, como sinal de confiança. Se comparamos o original com a tradução da Civilização, vemos que a inclusão deste traço constitui um desvio em relação ao texto de partida:

Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passé-partout de tous les appartements. Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas: ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère. (Perrault:124)

¹⁹² De acordo com Vladimir Propp (1970:62), após o surgimento do objeto mágico (neste caso em concreto, da chave), o herói deixa de desempenhar o papel central pois é o objeto que reclama esse protagonismo e se encarrega de tudo: «Le héros perd alors, apparemment, toute son importance: il ne fait plus rien, c'est son auxiliaire qui se charge de tout.»

¹⁹³ Michèle Simonsen (1992:69-72) considera precisamente como motivos centrais deste conto o «marido monstruoso» e o «quarto proibido».

1954	<i>História do</i>	– Aqui tens – disse ele – as chaves dos armários onde estão as roupas, as baixelas de prata e de ouro que só servem em dias de festa, as chaves das arcas onde guardo o dinheiro, e as de todos os quartos da casa. Esta chavezinha é do gabinete que fica no extremo da galeria dos aposentos do rés-do-chão. Podes abrir todas as portas, percorrer todos os quartos, abrir todas as arcas, mexer e ver quantos objectos nelas se te deparem. Um só quarto não poderás abrir: o do gabinete que esta chave abre. Isso proíbo-to e de tal maneira que nem tu podes sonhar sequer até onde iria a minha cólera no caso de me desobedeceres. «Eu sei que podia não te entregar a chave, mas isso implicava demonstrar que tinha pouca confiança em ti, e não estava certo. Entre esposos deve haver confiança mútua.»
1956	<i>Barba Azul</i>	
1975		
	Coleção Carochinha	

Esta intervenção de Barba Azul vinca bem a autoridade do protagonista e o tom moralizante das suas palavras faz acentuar a desobediência da mulher, que assim seria responsabilizada pela destruição da harmonia conjugal. No entanto, sob a superfície do que diz, também podemos descortinar-lhe um tremendo cinismo.

Mal o marido parte em viagem, e enquanto as amigas apreciam as riquezas da casa, a jovem desce ao quarto proibido, não conseguindo resistir à tentação. Em todas as versões portuguesas, como aliás em Perrault, a curiosidade é maior do que a obediência e o medo. Deste modo, em todos os textos, a mulher entra no quarto, acedendo ao conhecimento que lhe estava vedado e pelo qual terá de pagar.

O quarto assemelha-se a um túmulo, que, aberto, revela à jovem a verdadeira natureza do seu marido através da visão dos corpos refletidos no sangue, como se de um espelho se tratasse:

D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachés le long des murs (c'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre). (Perrault:125)

Dulce Pissarra de Brito, a tradutora da versão da Coleção Azul, de 1942, explora o espaço do crime e potencia os efeitos do horror:

1942	<i>O Barba Azul</i>	E então, horrorizada, viu o soalho coberto de sangue coagulado, a reflectir na sua superfície polida como um espelho, os corpos mutilados de muitas mulheres, colocadas a par umas das outras, tendo suspensas à altura do peito, pelos cabelos, as cabeças decapitadas, de olhos muito abertos, erguidos ao céu, como a pedir vingança. E compreendeu, então, que aqueles corpos eram das outras mulheres do Barba Azul, e que era essa a sorte que também a esperava.
	Coleção Azul	

Os pormenores descritivos ampliam o macabro e, em consequência, aumentam o horror. O soalho, que está «coberto de sangue coagulado», é comparado, como em Perrault, a um espelho, mas agora de «superfície polida», o que permite o reflexo nítido dos «corpos mutilados de muitas mulheres». A indeterminação do número de mulheres mortas e a referência à sua mutilação enfatizam o dramatismo do quadro, cuja violência é explorada ao máximo; na verdade, a observação minuciosa das cabeças decapitadas, «suspensas à altura do peito, pelos cabelos», nas quais se destacam os «olhos muito abertos, erguidos ao céu», pretende levar o leitor, pelo ostensivo visualismo descritivo, a partilhar, numa estratégia de empatia, o horror sentido pela esposa de Barba Azul, que percebe naquele cenário a antevisão do seu próprio fim: «E compreendeu, então, que aqueles corpos eram das outras mulheres do Barba Azul, e que era essa a sorte que também a esperava.» Também aqui se verifica a exploração do macabro e a excitação do terror e da compaixão na linha do romance gótico inglês, como assinala Maria Leonor Machado de Sousa (1979:7):

[...] a escola gótica procurava excitar terror (pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa – *suspense*) e compaixão (pelas desgraças da heroína, modelo de virtude e de abnegação).

A interiorização da jovem relativamente ao que fez e ao preço a pagar por tal desobediência não surge em Perrault nem em nenhuma das outras versões em causa, que, neste ponto, não se desviam do texto de partida.

Segundo me parece, esta versão da Coleção Azul privilegia estratégias narrativas e descritivas que pretendem ir ao encontro da imaginação aventureira dos mais jovens,

talvez na busca do medo como prazer estético e na promoção do *suspense* como estratégia promotora da fruição da leitura.

Tal como em Perrault, todas as versões portuguesas, à exceção das de 1956 e 1975, que alteram o curso da história, e sobre as quais me debruçarei oportunamente, falam de mutilação e morte. No entanto, a versão de 1925 não menciona os corpos das mulheres assassinadas, referindo antes a descoberta de seis cabeças de mulheres degoladas. Um outro pormenor curioso é o que se verifica no texto das Edições Paulistas, em que a jovem esposa, quando se depara com os cadáveres de várias mulheres, perde os sentidos. Este desmaio fragiliza a figura feminina, tirando-lhe a capacidade de reação de que usufrui no texto original:

Elle pensa mourir de peur, et la clef du cabinet qu'elle venait de retirer de la serrure lui tomba de la main. Après avoir un peu repris ses esprits, elle ramassa la clef, referma la porte et monta à sa chambre [...]. (Perrault:125)

1971	<i>Barba Azul</i>	A pobre esposa quase morreu de susto: perdeu os sentidos e caiu por terra. A chave, que tinha ainda na mão escapou-lhe, e escorregou pelo pavimento da sala. Quando a mulher voltou a si, apanhou a chave, fechou a porta e subiu ao seu quarto [...].
	Edições Paulistas	

Enfatiza-se aqui o choque da mulher, quando vê os corpos pendurados, colhendo-se dela uma imagem mais vulnerável, para o que também contribui o uso do comentário do narrador «pobre esposa».

Depois da infração, vem o castigo. Em todos os textos portugueses, à imagem do que acontece em Perrault, o protagonista mostra-se implacável, disposto a punir com a morte o crime da desobediência. O marido assassino concede, porém, em todos eles (excetuando o caso da versão de 1925, em que a mulher de Barba Azul não pede para rezar), alguns minutos à esposa para que possa dizer as últimas orações. Esta anuência parece entrar em contradição com o carácter violento de Barba Azul e, na versão da Coleção Azul, de 1942, a tradutora tentou encontrar uma explicação coerente para essa permissão:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	O sinistro homem, que não tinha o cutelo afiado, e precisava de algum tempo para o fazer, deu-lhe um quarto de hora, mas nem mais um minuto.
------	-------------------------------------	--

Lembro que este pedido de uns minutos para rezar funciona como uma estratégia para ganhar tempo, até porque a vítima aproveita para subir ao seu quarto. Mas a cedência do protagonista não conduz à misericórdia; pelo contrário, em todos os textos, Barba Azul mostra-se implacável e chama a si, como se estivesse investido de um poder divino, a responsabilidade de punir o delito da desobediência com a morte, no exercício da autoridade suprema sobre uma mulher indefesa, que implora por clemência. Na versão da Coleção Azul, é o marido que, tomado de uma raiva impaciente, irrompe pelo quarto onde está a mulher, ao contrário do que acontece no texto de Perrault e nas restantes versões portuguesas em análise, em que a jovem desce ao seu encontro.

Vejam agora o desfecho da narrativa em *La Barbe bleue*:

Dans ce moment on heurta si fort à la porte, que la Barbe bleue s'arrêta tout court: on ouvrit, et aussitôt on vit entrer deux Cavaliers, qui mettant l'épée à la main, coururent droit à la Barbe bleue. Il reconnut que c'était les frères de sa femme, l'un Dragon et l'autre Mousquetaire, de sorte qu'il s'enfuit aussitôt pour se sauver; mais les deux frères le poursuivirent de si près, qu'ils l'attrapèrent avant qu'il pût gagner le perron. Ils lui passèrent leur épée au travers du corps, et le laissèrent mort. La pauvre femme était presque aussi morte que son Mari, et n'avait pas la force de se lever pour embrasser ses Frères. Il se trouva que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une partie à marier sa soeur Anne avec un jeune Gentilhomme, dont elle était aimée depuis longtemps; une autre partie à acheter des Charges de Capitaine à ses deux frères; et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue. (Perrault:127-128)

Apesar da sua agressividade, quando os irmãos finalmente salvam a jovem da morte anunciada, Barba Azul mostra alguma cobardia. Neste ponto, todas as traduções seguem o final de Perrault: o protagonista não tenta enfrentar os cunhados nem justificar-se, apenas pensa na fuga. Deste modo, a força que o caracteriza e que lhe

confere superioridade face à mulher mostra-se inexistente perante adversários do sexo masculino.

A versão de 1942, *O Barba Azul*, da Coleção Azul, apresenta um desfecho diferente:

Dona Curiosidade olhou horrorizada para o cutelo e para uma grande bacia de ouro, onde Barba Azul lhe queria aparar o sangue. Êste, segurou-a pelos cabelos, ergueu o cutelo e... a porta da sala voou em estilhaços, e, com a rapidez do relâmpago, os irmãos da menina atravessaram com a espada o corpo de Barba Azul, que ficou a espernear como um frango, ainda vivo, atravessado por um espêto. Ao soltar o último suspiro, Barba Azul deu um berro tão grande que o castelo tremeu sobre os alicerces como se fosse abalado por violento tremor de terra. O cavalo negro ergueu-se, a pino, nas patas traseiras e tombou morto; a pequena chave mágica inflamou-se, lançou uma labareda, um rôlo de fumo muito negro e ficou reduzida a cinzas, que o vento dispersou. Todos quantos estavam no castelo, ao ouvirem um berro tão grande, correram muito assustados à sala, e, postos ao corrente do que se passava, ergueram D. Curiosidade em triunfo, gritando, em côro: - Viva a linda castelã! Os corpos das mulheres mortas foram retirados do lúgubre gabinete e depositados num jazigo de mármore côr de rosa, todo coberto de flores. O corpo de Barba Azul, exposto na tôrre cimeira do castelo, foi entregue à voracidade das aves de rapina. O castelo transformou-se numa creche, onde as boas mulheres da aldeia deixavam os seus filhinhos quando iam trabalhar, entregues aos cuidados das duas irmãs, que eram incansáveis na prática do bem. A castelã dividiu a sua fortuna em quatro partes iguais dando três aos seus irmãos e reservando uma para si. E, passado algum tempo, curada do terrível defeito que lhe ia custando a vida, casou com um rapaz honesto e trabalhador, que lhe fêz esquecer o mau tempo que tinha passado com o Barba Azul.

Nesta versão, mal se dá a morte de Barba Azul (e faço notar a comparação da vítima com um frango a espernear no espeto, o que acaba por ridicularizar a personagem e quebrar o horror e a tensão narrativa), também o seu cavalo negro morre e a própria chave mágica se desfaz em cinzas. Por outras palavras, todos os elementos que representam o Mal são destruídos por força da eliminação do seu mentor. Para além disso, o facto de o corpo de Barba Azul ter sido exposto na torre cimeira do castelo e

entregue às aves de rapina mostra o valor exemplar da sua morte, deixando ficar claro que a maldade não compensa.

A morte de Barba Azul não só assinala o fim de um ciclo de violência e sofrimento como afirma o início de uma nova fase, em que a bondade e a solidariedade imperam. Assim, houve a preocupação de sepultar as mulheres assassinadas por Barba Azul, em sinal de piedade e respeito pelos costumes religiosos, e houve a preocupação social de transformar o castelo numa creche, em atenção às necessidades das mulheres trabalhadoras da aldeia. É muito curiosa a introdução deste apontamento de natureza social no conto, pois realça o papel e a evolução das mulheres no mundo laboral e, claro, as consequências que daí advêm, entre as quais a necessidade da criação de organismos ou instituições como as creches.

Passaria agora a debruçar-me sobre a edição de 1954, da Coleção Carochinha, da Civilização. Esta edição mostra-se, em termos estruturais e de eixos narrativos, muito próxima do texto de partida, embora introduza algumas variações interessantes, que já tive oportunidade de referir. No entanto, ao confrontar esta *História do Barba Azul*, de 1954, com a *História do Barba Azul*, de 1956, deparei-me com alterações surpreendentes. Tendo em conta que, entre uma e outra, apenas distam dois anos (desconheço se existem outras versões pelo meio) e que pertencem à mesma coleção (Carochinha, n.º 14) e à mesma editora (Civilização), seria expectável reencontrar o mesmo texto.

Mas o certo é que não só a edição de 1956 inclui, no final, um outro conto, *Dona Galha-Maçadora*, cuja autoria é atribuída a Salomé de Almeida, como a *História do Barba Azul* muda completamente de rumo¹⁹⁴ e se torna irreconhecível, a partir do momento em que a jovem esposa abre a porta do quarto proibido. Tanto quanto pude apurar, esta alteração radical deveu-se ao facto de a Civilização ter visto o seu texto anterior censurado e impedido de circular.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Esta alteração, possivelmente, terá contado com a intervenção de Salomé de Almeida, cuja experiência lhe permite jogar com uma série de ingredientes do maravilhoso. Natural de Luanda, escritora e professora, Salomé de Almeida foi colaboradora da revista *Menina e Moça* e membro da Mocidade Portuguesa Feminina, onde exerceu as funções de regente da disciplina de Arte de Dizer (Patriarca, 2012:149).

¹⁹⁵ Segundo Nuno Cravo (2009:65), os Serviços de Censura atingiram duas publicações da Civilização, entre as quais se conta *O Barba Azul*, de Perrault: «A outra intervenção da censura atingiu, inesperadamente, uma coleção para crianças, a *Colecção Carochinha*. Um dos livros continha o *Barba Azul*, de Charles Perrault, e a tradução não excluiu nem disfarçara a sangrenta exposição das mulheres degoladas pelo Barba Azul no quarto proibido. Os Serviços de Censura proibiram a história contada naqueles moldes. Para manter o título disponível e a coleção completa, a tradução foi aligeirada para uma edição *ad usum delphini* que não amedrontasse os filhos, melindrasse os pais e contrariasse as leis.»

Na verdade, em vez dos corpos das mulheres assassinadas por Barba Azul e em vez de uma chave mágica que denuncia a falta cometida, surge um grande corvo que, como castigo pela sua intromissão, arranha o rosto da jovem incauta e nele deixa arranhão profundo. Ora foi esta ferida que denuncia o incumprimento da promessa e, perante esta revelação, o implacável Barba Azul expulsa a mulher de casa, dizendo-lhe que nunca mais a queria ver, a menos que a sua barba mude de cor. O desfecho proporcionado por esta reviravolta narrativa não é menos curioso:

Barba Azul esquecia que, com o tempo, tudo muda. Branca ainda quis enternecer o coração do esposo, prometendo-lhe vencer o seu defeito, mas como ele era duro e frio como uma rocha, nada conseguiu. Rolaram os anos e a desventurada senhora, que vivia agora na choupana duma velhinha, e era o seu único amparo porque dela cuidava, como se sua mãe fora, via passar o tempo, quase perdida a esperança de tornar à vida que deixara. Onde estavam os ricos trajes de seda e pedrarias? onde os criados que acorriam ao seu chamamento? onde a tagarelice com as suas irmãs e amigas? Um dia passou junto da choupana uma luzida cavalgada. Na vanguarda Barba Azul bem diferente do que fora. Os olhos tinham uma expressão mais doce e a barba, toda branca, alvejava ao sol. Branca reconheceu-o. O milagre dera-se. A barba azul do esposo mudara de cor. Já poderia apresentar-se no palácio. A velhinha, sua companheira, morrera há muito. Branca sentia-se muito só. No dia seguinte meteu pés ao caminho. No cesto de vime, ia a um lado o almoço frugal – pão e queijo –, e do outro, bem embrulhado, em toalha de linho grosseiro, o vestido e os sapatinhos de cetim com que saíra do palácio. O caminho a percorrer era longo. O sol queimava-lhe as costas e o calor secava-lhe a garganta. Mais um pequeno esforço e estaria junto ao tanque do castelo, que árvores seculares ensombravam. Aí lavaria a cara e os pés, pentearia os cabelos e vestiria o seu vestido de senhora rica.

No alto da escadaria do castelo Barba Azul preparava-se para sair. Ao ver aproximar-se aquela visão de sonho, correu para ela e abrindo-lhe os braços disse-lhe, numa voz macia cheia de ternura e de saudade: – Vem, querida, e perdoa a teu cruel marido tudo o que sofreste. Mas repara e vê na brancura da minha barba, encanecida antes de tempo, o remorso do que te fiz sofrer. Escusado será dizer que daí em diante Barba Azul e Branca viveram ditosos, no castelo onde tão infelizes tinham sido.

A história passa a ser outra, com um outro desenlace. Após ser expulsa do castelo,¹⁹⁶ em virtude da sua desobediência, a jovem mulher de Barba Azul encontra refúgio na choupana de uma velhinha, de quem cuida com dedicação. O ambiente simples e modesto do campo contrasta com o ambiente rico e luxuoso que a sua curiosidade fizera perder. A um Barba Azul de coração «duro e frio como uma rocha», sucede-se um Barba Azul arrependido e terno, cuja fisionomia reflete a mudança de personalidade sob a ação do tempo conselheiro. Na verdade, este Barba Azul não tem nada de ogro, é antes um homem mau que se regenera.

O equilíbrio ou o restabelecimento da harmonia inicial não assenta na morte do protagonista nem na intervenção de terceiros, mas sim no reconhecimento do erro por Barba Azul e na atitude da protagonista, que permitem a recuperação do casamento e da felicidade conjugal. Nesta versão, a única violência resume-se ao ataque do corvo e à ordem de expulsão do palácio, que apenas punem, num castigo transitório, a curiosidade feminina.

Encontram-se aqui reunidos muitos valores tradicionalmente exaltados no contexto de chegada, muito especialmente no quadro do Estado Novo: os benefícios da ruralidade, a frugalidade, o amor ao próximo e a atenção dispensada aos mais velhos, a capacidade de arrependimento e regeneração do ser humano, de perdão, mas, sobretudo, a exaltação da família e do amor entre esposos.

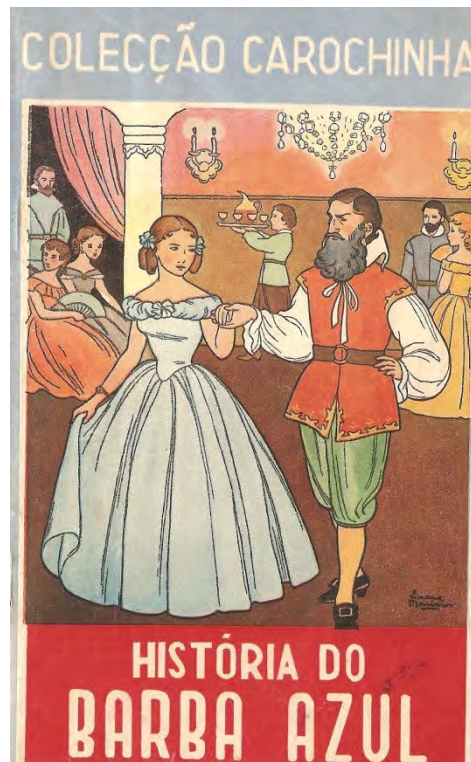
A edição de 1975, da mesma coleção, nenhuma alteração introduz em relação a esta de 1956, o que significa que a editora manteve a versão menos violenta, cujo final assenta na reconciliação dos esposos e numa vida feliz em comum. É de notar que a alteração apresentada pela edição de 1956 surge depois do aparecimento das *Instruções sobre Literatura Infantil*, emitidas pela Direção dos Serviços de Censura, nas quais, como já referido neste trabalho, se obriga à «omissão de total de descrição de cenas ou actos de terror ou violencia, homicídios, suicídios, torturas ou execuções de penas de morte [...]».¹⁹⁷

Não posso deixar de referir que, embora as versões de 1954 e de 1956 sejam diferentes, como vimos, o desenho que ilustra a capa é o mesmo, mostrando um cenário

¹⁹⁶ O motivo da expulsão de casa é próprio do conto popular, tal como se vê nos contos *A Filha da Virgem Maria* e *Irmãozinho e Irmãzinha*, dos Grimm.

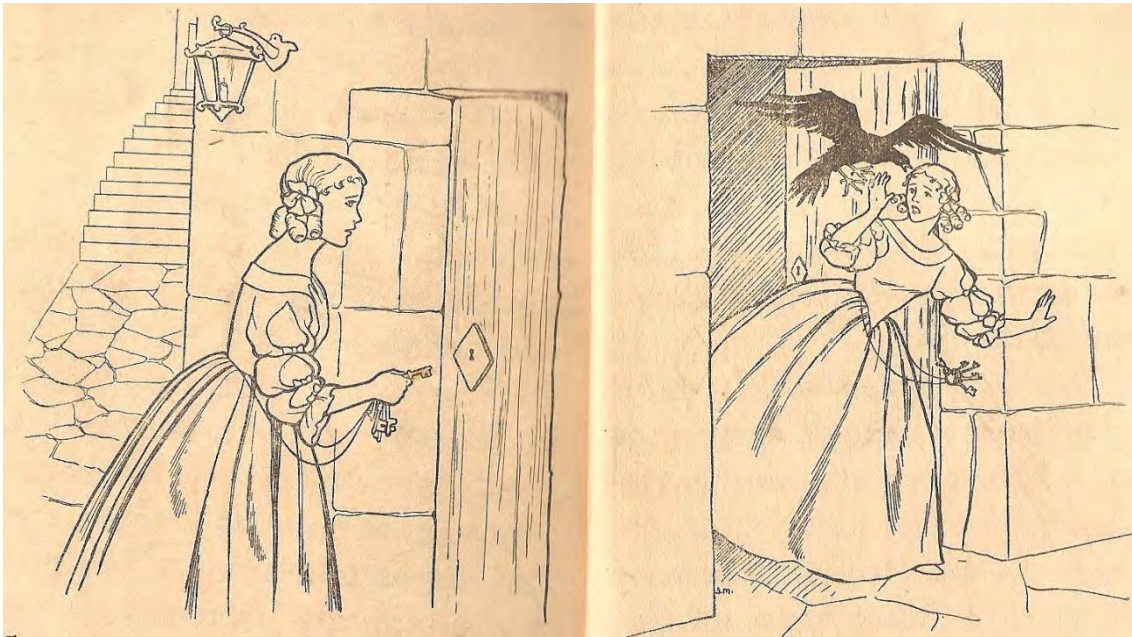
¹⁹⁷ Veja-se *Instruções sobre Literatura Infantil*; 6.

luxuoso, em que se movimenta um Barba Azul galante e mundano, habilmente sedutor, sem quaisquer traços monstruosos ou diabólicos:



7. Capa de *História do Barba Azul*, Coleção Carochinha, Civilização, 1954 e 1956.

Já no que diz respeito às ilustrações interiores que acompanham o texto, no caso da versão de 1954 existe um desenho da jovem prestes a entrar no quarto (que é o mesmo que aparece na versão de 1956), mas não existe nenhuma imagem do quarto proibido. Na versão de 1956, uma vez que o cenário perde os contornos macabros iniciais e já não corre o risco de ferir suscetibilidades, também é incluída uma ilustração que mostra a heroína a ser atacada pelo negro corvo:



8. A entrada no quarto proibido – *História do Barba Azul*, Coleção Carochinha, Civilização, 1956 e 1975.

Fazendo uma apreciação final das várias traduções sobre as quais me debrucei, conclui-se que mantêm os vetores estruturantes da ação, sem introdução de novos motivos, o que não impede a tendência para a expansão textual. Todos os textos respeitam a preparação da prova iniciática, que não é ultrapassada e conduz, por isso, à punição.

A grande novidade está na versão da Civilização, de 1956, que, a partir do momento em que a jovem entra no quarto, segue um rumo totalmente diferente. É a única versão em que Barba Azul e a mulher ficam juntos, no elogio do casal ideal. Trata-se de um texto profundamente moralizador, apelando ao perdão e aos valores da ruralidade e da bondade. Não posso deixar de notar que, na edição da Civilização de 1954, em que se respeita o quadro de horror e o desfecho traçados por Perrault, o tradutor tenha casado a filha mais velha com Barba Azul e não a mais nova, como acontece no conto de partida. Esta opção leva a pensar que o tradutor não censurou a violência de Barba Azul mas não concordou que desposasse a irmã mais nova, o que lhe terá parecido social e moralmente reprovável.

4.1.1.4. Ademanes narrativos e variações estilísticas

Como nos outros contos em prosa, Perrault dotou *La Barbe bleue* de um estilo “naïf”, marcado por um «léger parfum d’ancienneté populaire» (Ruffel, 2006:93). Perrault, como refere Michèle Simonsen (1992:73), recorre a uma série de estratégias, como «formulettes» e arcaísmos,¹⁹⁸ que ancoram o seu texto num «univers de conte», como é o caso do tradicional *incipit* «Il était une fois», que convida o leitor a entrar no mundo do maravilhoso.¹⁹⁹ Ao instaurar esse mundo, tal introdução solicita ao seu público, como diz Christine Montalbetti (2001:24), a suspensão voluntária da incredulidade, ou seja, a aceitação do ficcional como realidade.²⁰⁰ Para além desses traços, o estilo de Perrault caracteriza-se pela sobriedade e pela objetividade da linguagem, preferindo os nomes aos adjetivos e as sequências narrativas às descritivas.

Relativamente às versões portuguesas de *La Barbe bleue*, verifica-se que os textos traduzidos põem em evidência duas tendências: há traduções que vão ao encontro das características linguísticas e discursivas que referi atrás como típicas em Perrault, e há traduções que se afastam notoriamente dessa matriz original, pelo uso abundante de adjetivos e sequências descritivas, pelo estilo rebuscado e vocabulário exuberante e pela adição de diálogos. No primeiro caso, temos as traduções da Figueirinhas, de 1926 e 1946; da Carochinha, de 1954; da Afrodite e da Verbo, ambas de 1968; e a das Edições Paulistas, de 1971. As versões mais livres e “efusivas” são a da Coleção Azul, da Casa do Livro Editora (1942), e a da Coleção Histórias, da Bertrand-Ibis, de 1963. Lembro que as traduções da Carochinha, de 1956 e 1975, como vimos, modificam completamente a história do Barba Azul, para evitar o cenário terrível das mulheres degoladas e atribuindo ao corvo, personagem animal que transcende a mera função

¹⁹⁸ Leia-se Michèle Simonsen (1992:73): «Le récit fait abondamment usage des dialogues rimés et des formulettes qui sont si nombreuses dans la tradition orale, pour ce conte [*La Barbe-Bleue*] particulièrement. Enfin, par l’exotisme du décor et les archaïsmes du style, Perrault ancre maintenant son récit dans un “univers de conte”: la maison de Barbe-Bleue est munie d’une haute tour (en plein Paris); le verbe “verdoyer” est donné pour “vieux” par le *Dictionnaire de l’Académie*, et “poudroyer” ne figure pas dans les dictionnaires de l’époque.»

¹⁹⁹ Jean-Michel Adam (2010:235-239) salienta que este enunciado inaugural é comum aos contos em verso e a sete dos oito contos em prosa; chama também a atenção para a existência de uma correlação significativa entre o género e a presença deste tipo de *incipit*, como provam inclusive as publicações de outros autores, como D’Aulnoy ou Jean de Préchac.

²⁰⁰ Leia-se Jean-Michel Adam (2010:242): «Le lecteur entre en douceur dans le monde en quelque sorte présupposé de la fiction, acceptant les changements de lois qui rendent possibles les ogres et les fées, les bottes et clés magiques et autres pantoufles de verre, l’aisance verbale du Chat botté et de Compère le Loup.»

decorativa pelo papel punitivo que desempenha, a função de guardião do quarto proibido.

Esta “arrumação” das traduções não significa que os textos tidos como mais próximos não possam, em certos aspetos, afastar-se do original, ou que as versões mais “fiéis” não possam, aqui e ali, desviar-se do texto de partida. Vejamos então o que se passa com as «formulettes». É visível alguma insensibilidade das versões portuguesas relativamente às propriedades da rima e do ritmo, como se comprova nas traduções da “fala-refrão” da irmã Anne, que não atendem às potencialidades expressivas desses valores. Perde-se nessas versões a dimensão lúdica e encantatória associada às fórmulas em verso, que, para além disso, facilitam a memorização.²⁰¹ Embora as traduções respeitem a «formulette», só dois textos encontram uma solução que privilegia a rima; na verdade, só a edição de 1942, da Casa do Livro, e a de 1968, da Verbo, conseguiram uma formulação que preserva o ritmo e a sonoridade da «formulette». Assim, para o francês «*Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l’herbe qui verdoie.*» (p.127), estas versões apresentam, respetivamente, «Não, só vejo o sol que dardeja e a campina que verdeja!» e «Só vejo o sol a poalhar e a erva a verdejar.» É curioso que Maria Alberta Menéres, a tradutora da Afrodite, não tenha observado a rima do texto de partida e apresente a seguinte solução: «Não vejo senão poeiras dançando nos raios de sol e a erva a verdejar.» Pelo contrário, como vemos, Dulce Pissarra de Brito, na versão da Coleção Azul, manteve-se atenta à questão da rima, talvez por lhe reconhecer um papel lúdico e expressivo importante nos textos para crianças.

Em *La Barbe bleue*, o narrador parece, por vezes, demarcar-se da história que conta, recorrendo a parênteses (cuja marca gráfica indica, por si só, a existência de uma pausa e de mudança enunciativa) e a intervenções de natureza justificativa (introduzidas por «car») para dar a ideia de que se trata de um conto “em segunda voz”.²⁰² Um dos

²⁰¹ Jean-Michel Adam (2010:288-289) refere-se ao facto de estas falas ocorrerem em itálico: «Cette mise en italique de paroles répétées garantit leur visibilité et leur mémorisation. Il en va de même à la fin de *La Barbe bleue* avec la répétition, quatre fois, des appels de l’épouse: “*Anne, ma soeur Anne, ne vois-tu rien venir*”. Par deux fois, les répliques de la soeur sont également en italiques: “*je ne vois rien que le Soleil qui poudroye, et l’herbe qui verdoie*”. Ces rares italiques ne concernent que des paroles en discours direct répétées au moins deux fois et qui prennent ainsi une valeur formulaire.»

²⁰² A este respeito, Marc Escola (2005:98-99) diz o seguinte: «Les jeux de parenthèses ne sont que le signe le plus visible du statut singulier qui est celui de la narration dans le conte: le conteur est ce narrateur qui fait comme s’il rapportait une histoire dont il n’était pas l’ordonnateur et dont il n’est finalement responsable – comme si chaque histoire, hormis les parenthèses et quelques intrusions locales, formait un discours rapporté, comme si le texte que nous lisons était en fait non le conte mais la citation d’un conte.»

casos mais curiosos destas intromissões prende-se com a justificação avançada pelo narrador para o facto de a jovem invocar a irmã Anne:

Lorsqu'elle fut seule, elle appela sa soeur, et lui dit: «Ma soeur Anne (car elle s'appelait ainsi), monte, je te prie, sur le haut de la Tour [...]. (Perrault:126)

Esta informação parentética, ao mesmo tempo que atua como justificação, torna audível a voz do narrador, ou seja, deixa que o leitor se aperceba da construção narrativa, porque explicita o discurso enquanto ato enunciativo. Ao fazê-lo, não só sublinha a dimensão dialógica da narrativa, pela consciência que o narrador tem da presença de um leitor, como também parece, de algum modo, atenuar a narração ficcional em regime “maravilhoso” (cf.Adam, 2010:271), condescendendo em satisfazer a perplexidade do leitor.

Ora esta presença metadiscursiva nem sempre é tida em conta nas traduções. Tomando como base o exemplo referido, só nas versões de 1926 e 1946, da Figueirinhas, e na da Afrodite, de 1968, esta justificação em relação ao nome da irmã se mantém (com a ressalva da substituição dos parênteses por travessões no caso dos textos da Figueirinhas):

1926 1946	<i>O Barba-Azul</i> Figueirinhas	Ao sentir-se sozinha, chamou a irmã e disse-lhe: – Ana – era este o nome da irmã – peço-te que subas ao alto da torre [...].
--------------	---	--

1968	<i>O Barba Azul</i> Afrodite	Quando se viu só, começou a chamar a sua irmã, e disse-lhe: – Minha irmã Ana (era este o seu nome), peço-te, sobe ao alto da torre [...].
------	-------------------------------------	---

Em todas as outras versões, incluindo a da Verbo, a incursão do narrador – interrompendo o discurso da personagem – é omitida. Assinalo que a versão de 1942, da Coleção Azul, apesar do grau de liberdade com que recria o conto e que a leva também a chamar Curiosidade à jovem esposa de Barba Azul, retoma a intervenção justificativa do narrador, aplicando-a agora, não à irmã, mas à protagonista:

1942	<i>O Barba Azul</i> Coleção Azul	A castelã, que se encontrava alheia ao que se passava, porque tinha o defeito de tudo gostar de ver e saber (sendo até por isso que era chamada Curiosidade) desceu por uma escada secreta muito estreita [...].
------	---	--

Portanto, pese embora as alterações feitas, a tradutora do texto da Coleção Azul respeitou a ocorrência dos parêntesis no texto original. Este texto da Coleção Azul destaca-se igualmente por uma interpelação direta ao leitor, o que comprova a dimensão interativa da narrativa. A título de exemplo, repare-se nas expressões que sublinhei no seguinte passo:

É preciso que os pequeninos leitores deste conto, saibam que a noiva recebeu das suas amigas e da boa gente da aldeia, muitas e valiosas prendas; mas, o que mais chamou a atenção dos convidados, foi um casal de pombas brancas num açafate de veludo – tão brancas, que mais pareciam flocos de neve a repousarem sobre o vermelho de uma camélia. Chegados ao castelo, a menina sentiu-se repentinamente doente e teve de recolher aos seus aposentos particulares. Chamaram o médico da aldeia, que declarou a doença sem gravidade. Aconselhou repouso e, como alimento, caldos de asa de pavão e peçoço de faisão. Esta prescrição foi fácil de satisfazer, pois que, os faisões e pavões, abundavam aos milhares nas herdades do Barba Azul. Ainda não eram decorridos oito dias, quando o Barba Azul anunciou à esposa que um grave negócio o obrigava a fazer uma viagem ao outro extremo do país, onde se demoraria cêrca de seis semanas. E, como a ausência era longa, entregou-lhe todas as chaves dos cofres, salas e dependências do castelo, recomendando que se divertisse o mais possível, que se enfeitasse com os melhores aderêços, que usasse damascos e sêdas e se servisse da mais rica baixela, e que passeasse nas mais luxuosas carruagens, puxadas pelos mais velozes cavalos. Mas, (! O eterno «mas» da vida!) que não abraisse com uma chavezinha – que se achava separada das outras, e metida numa argolinha de ouro cravejada de rubis – a porta do gabinete que havia ao fundo da galeria grande, junto à porta falsa que dava acesso aos subterrâneos do castelo.

Como se vê, o narrador dirige-se, de forma direta e clara, aos pequeninos leitores, deixando explícito que são eles o público privilegiado do conto. Além disso, interrompe, num tom algo moralizador, o fio da narração para comentar a ocorrência do «Mas», cuja função adversativa não se limita à sintaxe mas afeta o discurso da própria vida. O narrador, fazendo uso da sua experiência e da sua autoridade, alerta os jovens leitores para os desafios e as contrariedades com que a vida vai pondo à prova a sua conduta, ao mesmo tempo que parece evocar um certo fatalismo perante tais desígnios. Também o texto da *Bertrand-Ibis* parece querer levar a cabo uma tentativa de aproximação ao leitor quando utiliza a seguinte formulação: «Assim, o nosso homem andava procurando esposa, mas todos os seus esforços eram em vão.» Esta estratégia parece querer, curiosamente, provocar a simpatia do leitor pelo protagonista, adiando a revelação do seu caráter maquiavélico. A mudança de tom, muito frequente na tradução da literatura infantil, corresponde a uma técnica de tradução a que Lucía Molina (2002:511) chama «variation».

Outra das características da narrativa de Perrault, que se prende com a dimensão hiperbólica do maravilhoso, é a repetição, ao longo do texto, de estruturas consecutivas, como «si...que», «tant de...que» ou «de telle sorte...que», o que marca o ritmo da narrativa e acentua a sua construção formular. A expressão da consecução confere às personagens propriedades fora do comum (cf. Adam, 2010:250) e sustenta uma atmosfera narrativa extraordinária. As versões portuguesas respeitam esta construção sintática, mas há casos em que a tradução introduz uma estrutura consecutiva sem que, no texto de partida, ela ocorra, como é o caso da introdução do texto da *Coleção Azul*: «Existiu um homem, que vivia num castelo de tórres tão altas, tão altas, que as nuvens passavam-lhe por baixo [...]». Aqui, o narrador enfatiza o caráter excepcional do castelo e, ao fazê-lo, intensifica o maravilhoso.

Os textos da *Coleção Azul* (1942) e da *Bertrand-Ibis* (1963) caracterizam-se claramente, como se pode verificar até pelo número de páginas, pela tendência para a expansão ou “enchimento” textual, decorrente, sobretudo, do alargamento de sequências descritivas e/ou da inclusão de outras. Em consequência, há mais pormenores que individualizam ou especificam situações, no favorecimento de maior visualismo e vivacidade, a que também ajudam os diálogos, mais frequentes ou alargados, e nos quais surgem muitas vezes exclamações e interjeições. O texto da *Bertrand-Ibis* caracteriza-se pela inclusão de longos diálogos. Vejamos como Fernanda Manso se serve de um diálogo para traduzir o original:

Il lui en demanda une en Mariage, et lui laissa de choix de celle qu'elle voudrait lui donner. Elles n'en voulaient point toutes deux, et se le renvoyaient l'une à l'autre, ne pouvant se résoudre à prendre un home qui eût la barbe bleue. Ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait ce que ces femmes étaient devenues. (Perrault:123)

1963	<p><i>História do Barba-Azul</i></p> <p>Coleção Histórias</p>	<p>Então, mal as viu, a mãe falou-lhes da visita que recebera.</p> <p>– Tive a visita do senhor Barba Azul – começou. – Veio cá pedir em casamento uma de vocês duas.</p> <p>– E que lhe respondeste? – perguntou a mais velha.</p> <p>– Nada quis responder sem falar convosco. Que tal lhes parece a proposta?</p> <p>As duas irmãs olharam uma para a outra, pois nenhuma queria ser a primeira a falar. Por fim, a mais velha disse:</p> <p>– Eu não posso casar com um homem daqueles. Por maior que seja a sua fortuna, maior é ainda a repulsa que ele me inspira.</p> <p>Então a mãe interrogou a filha mais nova, que ainda nada tinha dito:</p> <p>– E a ti, minha filha, que te parece?</p> <p>– Sou da mesma opinião que minha irmã – disse impulsivamente a interpelada. – Esse homem tem qualquer coisa de sinistro.</p> <p>– E de resto – continuou a primeira – sabe-se que já teve outras mulheres, que desapareceram misteriosamente dum dia para o outro.</p>
------	---	--

O diálogo expande o texto original e confere mais vivacidade à narrativa, ao mesmo tempo que serve a caracterização mais detalhada das personagens, o que é sobretudo relevante quando se destaca desde logo a impulsividade da irmã mais nova, apontando já para a decisão que vai tomar.

A versão da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, é aquela que mais enfatiza as propriedades cénico-visuais do texto, o que também favorece o abrandamento do tempo e do ritmo da narração. As descrições de paisagens, ambientes e situações ganham novo fôlego, pela adjectivação profusa e pelas estruturas enumerativas, por exemplo, e privilegiam o desenho apelativo de perfis e cenários,

alimentando a imaginação do jovem leitor através da aposta na plasticidade cénica. Veja-se, a título de exemplo, a descrição da carruagem em que Barba Azul se desloca a casa das irmãs: «carruagem doirada, com portinholas de cristal, onde ressaltavam em relevo, como brasão heráldico, duas corujas de ouro com olhos feitos de diamantes de elevado valor.» O luxo e a riqueza, elementos que se associam à origem nobre da família, parecem ser também o presságio – note-se a presença das corujas – de infortúnio. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982:234) explicam que a coruja está associada às trevas e muitas vezes ligada à ideia de sacrifício.

Neste texto de Dulce Pissarra de Brito, e nesta linha simbólica, verifica-se ainda um gosto pronunciado pelo macabro e pela exploração do horror, o que favorece o empolamento da tensão e do dramatismo narrativos. Recordo que, neste texto, a tradutora parece ter-se deixado influenciar pelo romance gótico inglês, ao recuperar motivos como passagens secretas e subterrâneos. Por outro lado, a inclusão, nesta versão, de um cavalo negro como figura animal coadjuvante do protagonista reforça o quadro do maravilhoso e contribui para o reforço da dimensão lúdica e da efabulação, bem como para o caráter diabólico de Barba Azul.

Verifica-se nesta versão uma tendência evidente para o uso de uma linguagem mais elevada e “literarizada”, num estilo narrativo exuberante ou quase pomposo, reduzindo a simplicidade e a linearidade de expressão características do texto de partida, ao mesmo tempo que o vocabulário adensa a atmosfera do maravilhoso e a sugestão do inaudito. Expressões como «carruagens sumptuosas», «parelhas de cavalos vermelhos como o fogo», «fugoso corcel negro» e «escadaria do castelo», por exemplo, dão a ideia de um universo extraordinário, que potencia emoções e vivências centradas na aventura e no empolamento das peripécias e da tensão narrativa. Compare-se, a título de exemplo, o texto de Perrault com o texto da Coleção Azul, no que toca ao momento em que a jovem devolveu ao marido as chaves que este lhe confiara:

[...] il lui redemanda les clefs, et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qui s'était passé. «D'où vient, lui dit-il, que la clef du cabinet n'est point avec les autres?» (Perrault:126)

[...] e pediu-lhe as chaves que ela lhe entregou, tremendo como um tenro arbusto que rijo vendaval açoitasse. – O que fêz da chavinha da argola de ouro, que se não encontra aqui?

Na tradução, a comparação da jovem com um tenro arbusto açoitado por um rijo vendaval pretende explorar o visualismo da cena, ao mesmo tempo que realça a assimetria que caracteriza a relação entre as personagens: de um lado, a vulnerabilidade e a fraqueza e, do outro, a força e o poder. A expressividade dos adjetivos e da forma verbal «açoitasse» explora o dramatismo da situação e realça o teor violento que a caracteriza. Estes floreados quebram a singeleza de expressão do original e parecem constituir procedimentos de “domesticação” estilística à norma literária de chegada. Vejamos, pelo contrário, como os textos da Figueirinhas, da Verbo e da Afrodite, por exemplo, respeitam a linearidade e a objetividade do original:

1926	<i>O Barba Azul</i>	[...] ele pediu-lhe as chaves, e ela deu-lhas, mas com a mão tão trémula que o Barba-Azul adivinhou, sem dificuldade, tudo o que se tinha passado. – Por que é que a chave do gabinete – disse ele – não está aqui junto às outras?
1946	Figueirinhas	

1968	<i>O Barba Azul</i>	[...] ele pediu-lhe as chaves e ela entregou-lhas com a mão tão trémula que ele adivinhou logo tudo o que se tinha passado. – Por que motivo – perguntou ele – não está a chave do gabinete ao pé das outras?
	Verbo	

1968	<i>O Barba Azul</i>	[...] ele pediu-lhe as chaves e ela entregou-lhas, mas com uma mão tão trémula que o marido percebeu sem dificuldade o que se havia passado. «Porque é que a chave do gabinete não está junto das outras?»
	Afrodite	

Importa também falar das moralidades. Como se vê no quadro abaixo, só a edição de 1968, da Afrodite, mantém as duas moralidades, numa tradução muito próxima do texto original, como veremos. As edições da Figueirinhas e da Casa do Livro apresentam apenas uma e as restantes versões eliminam ambas.²⁰³

²⁰³ Esta prática parece geral na tradução dos contos de Perrault para crianças, como afirma Monika Wozniak (2013:91): «Some elements of Perrault’s tales, clearly related to their particular literary context, such as their ambiguous “praiseworthy and instructive morals”, were later almost universally eliminated from editions of his texts for children.»

Ano	Conto	Editora	Moralidades
1925	<i>O Barba-azul</i>	João Romano Torres & C. ^a Editores	Não
1926	<i>O Barba-Azul</i>	Figueirinhas	Tem uma
1942	<i>O Barba Azul</i>	Casa do Livro	Tem uma
1946	<i>O Barba-Azul</i>	Figueirinhas	Tem uma
1954	<i>História do Barba Azul</i>	Civilização	Não
1956	<i>História do Barba Azul</i>	Civilização	Não
1963	<i>História do Barba Azul</i>	Bertrand-Ibis	Há uma máxima moral
1968	<i>O Barba Azul</i>	Afrodite	Tem duas
1968	<i>O Barba-Azul</i>	Verbo	Não
1971	<i>Barba-Azul</i>	Edições Paulistas	Não
1975	<i>História do Barba Azul</i>	Civilização	Não

Nos casos em que as versões apresentam apenas uma moralidade, trata-se sempre daquela que, no texto de Perrault, ocorre em primeiro lugar, ou seja, daquela que, mais objetiva e diretamente, se refere às consequências negativas da curiosidade. É a moralidade mais “séria”, mais educativa, mais claramente virada para um público jovem. Deste modo, privilegia-se a recriminação do vício e sublinha-se a intenção didático-moralizante da narrativa. No entanto, verifica-se uma grande liberdade na tradução dessa moralidade, como se pode ver abaixo:

1926	<i>O Barba-Azul</i>	Figueirinhas	Por este conto se vê que desgraças nos podem acarretar a curiosidade e a desobediência, e como esse curto momento de satisfação criminosa nos pode ocasionar pezares e lamentações pungentes para todo o resto da nossa vida.
1942	<i>O Barba Azul</i>	Casa do Livro	A curiosidade é um belo sentimento quando empregada a desvendar segredos da Natureza em

			proveito da Humanidade; é, porém, um péssimo atributo quando visa a descobrir segredos que são pertença de outrem.
1946	<i>O Barba-Azul</i>	Figueirinhas	Por este conto se vê que desgraças nos podem acarretar a curiosidade e a desobediência, e como esse curto momento de satisfação criminosa nos pode ocasionar pesares e lamentações pungentes para todo o resto da nossa vida.

Na versão da Bertrand-Ibis, de 1963, é apresentada como «Moral da história» a máxima: «A curiosidade é má conselheira». As moralidades de Perrault são assim substituídas por uma estrutura resumativa, que não deixa dúvidas quanto ao que se pretende que o leitor retenha como ideia fundamental.

A segunda moralidade, cuja ambiguidade acabaria por colidir com a mensagem moralizadora, desviaria as atenções dessa linha de sentido e, assim, é eliminada. Ressalva-se o caso da editora Afrodite, que mantém as duas moralidades, o que está de acordo com a justificação que a tradutora, Maria Alberta Menéres apresenta, na defesa uma «tradução tanto quanto possível literal.»

<p><i>LA curiosité, malgré tous ses attraits, Coûte souvent bien des regrets; On en voit tous les jours mille exemples paraître. C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger; Dès qu'on le prend il cesse d'être. Et toujours il coûte trop cher.</i></p>	<p>A curiosidade, apesar de todos os seus atractivos, é muitas vezes origem de aflições. Todos os dias há, desta verdade, mil exemplos. É, tanto para o homem como para a mulher, um prazer bem fugaz: mal se alcança, logo termina, e sai sempre muito caro.</p>
---	---

<p><i>POUR peu qu'on ait l'esprit sensé</i></p> <p><i>Et que du Monde on sache le grimoire,</i></p> <p><i>On voit bientôt que cette histoire</i></p> <p><i>Est un conte du temps passé;</i></p> <p><i>Il n'est plus d'Époux si terrible,</i></p> <p><i>Ni qui demande l'impossible,</i></p> <p><i>Fût-il malcontent et jaloux.</i></p> <p><i>Près de sa femme on le voit filer doux ;</i></p> <p><i>Et, de quelque couleur que sa barbe</i> <i>puisse être,</i></p> <p><i>On a peine à juger qui des deux est le</i> <i>maître.</i></p>	<p>Por mais medo que sinta o espírito prudente</p> <p>e por mais conhecimentos que se tenha do mundo,</p> <p>vê-se perfeitamente que esta narração é um conto do tempo passado;</p> <p>já não existem maridos assim maus, e nenhum tenta pedir o impossível, seja embora infeliz ou ciumento.</p> <p>Junto da sua esposa, mostra-se dócil; e seja qual for a cor da sua barba é difícil dizer qual dos dois manda mais.</p>
---	---

A manutenção das moralidades não só respeita o texto de partida como, ao fazê-lo, “pisca o olho” ao leitor adulto através da ironia e do humor, que decorrem sobretudo da alusão ao poder da mulher sobre o homem na esfera privada. A edição da Afrodite mostra-se a mais próxima de Perrault na manutenção do duplo destinatário e, nessa medida, a mais subversiva, tendo em conta o público infantil a que faz claramente apelo e o contexto social em que foi publicada. É que a segunda moralidade, em articulação com a primeira, anula o estereótipo que coloca as figuras femininas do lado da submissão e as masculinas do lado da autoridade, questionando as relações de poder que se estabelecem entre homens e mulheres. Por outro lado, a ausência dessa moralidade implica a perda da fina crítica e do humor sofisticado que, em Perrault, visa o leitor adulto. O humor infantil prende-se com o cómico explícito, com o exagero dos traços, com as situações disparatadas. É nessa medida que Dulce Pissarra de Brito, que tem em

mente um leitor infantil, introduz na sua versão de *La Barbe bleue* alguns apontamentos que as crianças tomariam como cómicos. É o que se passa logo no início do texto da Coleção Azul, quando a tradutora descreve a reação das raparigas que se cruzam com Barba Azul: «Não havia rapariga que, ao vê-lo, se não afastasse do seu caminho, estendendo o braço de punho cerrado e fazendo figas.» Fazer figas é um gesto que, segundo a crença popular, tenta evitar o azar ou lutar contra pragas ou mau olhado, o que indicia a perceção do Barba Azul como uma figura diabólica; já o punho cerrado é tido como um gesto ameaçador, o que não deixa de ser curioso tendo em conta que a figura ameaçadora é o Barba Azul e não se deixaria certamente intimidar por uma rapariga que lhe quisesse fazer frente. Também o final da história apresenta uma descrição humorística, quando a tradutora compara o Barba Azul, trespassado pela espada salvadora dos irmãos recém-chegados, a um frango a espernear no espeto. Desta forma, a criança tem a satisfação de rir do adulto – neste caso, do vilão –, que se vê ridicularizado.

4.1.1.5. Conclusões

Verifica-se que, apesar de a maior parte das obras indicar explicitamente Perrault como autor dos contos, referência que pode ser vista como selo de qualidade, tal não impede o tradutor, com grande margem de manobra, de se apropriar do texto em função do que considera mais recomendável ou cativante para os jovens leitores.²⁰⁴ Esta apropriação do texto, visando uma aclimação às tendências autóctones, concretiza-se a nível da estrutura narrativa (recordemos os casos da Civilização em que a ação sofre uma alteração radical), a nível da manutenção ou não das moralidades e a nível da linguagem utilizada. Neste caso, as escolhas linguísticas – nomes próprios, adjetivos valorativos, diminutivos, discurso direto – servem o “oportuguesamento” do conto, reproduzindo padrões habituais na prosódia nacional. Assim, a linguagem funciona

²⁰⁴ Aquilo que Monica Wozniak (2013:90) observa a respeito das traduções polacas dos contos de Perrault pode aplicar-se às traduções portuguesas. Monica Wozniak (2013:90) diz que as modificações operadas pelos tradutores se devem a uma incompatibilidade cultural entre os contextos de produção e de receção dos textos: «The most plausible explanation concerns the cultural incompatibility between the historical and social contexts implied in the Perrault’s original tales and the traditional values of Polish society.»

como intervenção cultural e constitui uma forma de dominação, como assinala Sherry Simon (1996:9):

Translators communicate, re-write, manipulate a texto in order to make it available to a second language public. Thus they can use language as cultural intervention, as part of an effort to alter expressions of domination, whether at the level of concepts, of syntax or of terminology.

Os textos claramente mais livres, como o da Coleção Azul ou o da Bertrand-Ibis, evidenciam uma clara tendência para a didatização e para a moralização, que tem evidentes repercussões ao nível da caracterização das personagens, cujos traços, como vimos, se acentuam e permitem a inequívoca distinção entre o Bem e o Mal (note-se a diabolização de Barba Azul e a transformação do castelo numa creche, por exemplo, na versão de Dulce Pissarra de Brito). Nestes textos, bem como na versão de 1925 da Coleção Manecas, nota-se também uma tendência para o empolamento do maravilhoso e do exótico, sobretudo através da referência ao Oriente, o que evoca um ambiente insólito e apela à fantasia.

Outra nota curiosa tem a ver com a associação dos cenários aos diferentes papéis e às diferentes características ou interesses das personagens, consoante sejam masculinas ou femininas. Lembro, por exemplo, que, na Coleção Azul, as meninas ficam em casa com a mãe, ajudando nas tarefas domésticas, enquanto os rapazes desenvolvem atividades ao ar livre, o que vai ao encontro das representações tipificadas de género, em que a esfera doméstica é ocupada pelas mulheres e a esfera pública é dominada pelos homens. Judy Simons (2009:143), no seu artigo “Gender roles in children’s fiction”, diz que, na tradição da literatura para crianças, as raparigas e os rapazes são objeto de caracterizações bem diferenciadas: «[...] children’s books are full of strong, active boy characters, and much more submissive, domestic and introspective girls.» A tradutora do texto da Coleção Azul, Dulce Pissarra de Brito, reproduz essa visão, atribuindo às personagens os papéis e os atributos tipicamente associados à masculinidade e à feminilidade. Não será por acaso que traduz «fort honnête homme» por «rapaz honesto e trabalhador», enquanto as outras versões caracterizam o segundo marido da protagonista como «belo e honesto cavalheiro» (Civilização, 1954); «homem extremamente honrado» (Figueirinhas, 1926 e 1946); «homem de bem (Verbo, 1968);

«homem verdadeiramente bom» (Afrodite, 1968) ou «homem distinto e amável» (Edições Paulistas).

Para além disso, é dada uma imagem idílica do espaço rural, que representa a liberdade moral ou uma espécie de paraíso perdido, visão indissociável de um programa doutrinário nacionalista como o do Estado Novo, que também privilegia os valores da solidariedade e da caridade. Recordemos a distribuição do dinheiro pelos pobres (Coleção Manecas), a criação da creche (Coleção Azul) ou a assistência prestada à velhinha desamparada (Carochinha, 1954).

Voltando ao caso das moralidades, verifica-se que a sua ausência ou a manutenção apenas da primeira vêm sustentar o estereótipo da mulher curiosa, sem que haja lugar ao questionamento da autoridade masculina e ao humor que daí decorre. Assim, as traduções reproduzem a visão tradicional da sociedade quanto às características que, culturalmente, marcam o género.

A mão da Censura e a aplicação das diretrizes explanadas nas *Instruções sobre Literatura Infantil* de 1950 não podem ficar de fora destas conclusões. Vimos como a versão da Coleção Carochinha, publicada pela Civilização em 1954, foi censurada e os moldes em que a tradução operacionalizou essa imposição. Por aqui se vê a ação repressiva do Estado Novo sobre o campo editorial e, neste caso em concreto, sobre a literatura infantil, que é manipulada em função do que é entendido como próprio para crianças. No entanto, lembro que, mesmo antes dessa imposição da Censura, já o tradutor tinha optado por casar a irmã mais velha e não, como em Perrault, a mais nova.

Penso estar em condições de dizer que, de forma quase unânime, a receção portuguesa de Barba Azul está sobretudo ao serviço de uma intenção lúdica e pedagógica, visando a distinção entre o Bem e o Mal, e de uma separação hierarquizada dos papéis femininos e masculinos. Deste modo, parece ficar claro que a prática da tradução é orientada pelas normas da aceitabilidade na cultura de chegada (Toury, 1995). que, no caso em estudo, se centram em propósitos moralizadores e de entretenimento.

4.2. *La belle au bois dormant*

A tradição popular não terá influenciado *La belle au bois dormant*, conto que, segundo Marc Soriano (1968:126), se inspira unicamente em fontes livrescas, entre as quais o romance de *Perceforest*, do século XIV, e o conto *Sol, Lua e Tália*,²⁰⁵ integrado na obra *Pentamerone*, de Giambattista Basile, publicada em 1634. Nestas duas narrativas, uma jovem pica-se na mão e cai num sono encantado. No entanto, se Perrault recuperou este motivo no seu conto, há outros que as regras do decoro lhe aconselharam excluir: em *Perceforest*, a jovem é violada enquanto dorme e, nove meses mais tarde, dá à luz um rapaz; em Basile, também um príncipe, casado, não resiste aos encantos de uma jovem adormecida e mantém com ela uma relação sexual, da qual resultam dois gémeos, chamados Sol e Lua. Perrault omite a violação e o adultério, tornando o conto conforme aos preceitos do pudor e da *bienséance* (Soriano, 1968:127).

La belle au bois dormant conta a história de uma princesa que, em resultado da maldição de uma fada ofendida, se pica num fuso e cai num sono profundo por cem anos. Todo o castelo adormece também e, à sua volta, cresce uma frondosa floresta que impede que alguém se aproxime. Volvido esse tempo, passa por ali um príncipe que consegue penetrar no castelo e acordar a princesa, que o aguardava. O castelo desperta e os príncipes casam. Com medo da mãe, que era uma ogra, o príncipe mantém, durante dois anos, o casamento e os filhos em segredo; só após a morte do pai o revela.²⁰⁶ Desejosa de carne fresca, a mãe do príncipe, encarregada de zelar pela família enquanto o filho participa na guerra, diz ao «Maître d’Hôtel» que quer comer os netos e a nora, mas este, sem coragem para matá-los, esconde-os em sua casa e serve à ogra um cordeiro, um cabrito e uma corça, enganando-a. Esta descobre a verdade e, cheia de raiva, manda encher uma cuba com sapos e víboras, para lá colocar a nora, os netos e quem os ajudou. Nesta altura, chega o filho, e a rainha, vendo os seus planos gorados, atira-se para dentro da cuba, onde os bichos logo a devoram.

²⁰⁵ Sobre esta narrativa, diz-nos Bruno Bettelheim (1974:287) que, aquando do nascimento de sua filha Tália, o rei «pediu a todos os sábios e profetas que lhe lessem o futuro. Concluíram que ela se exporia a grande perigo por causa de uma lasca de linho.» Assim, o rei decidiu proibir o linho e a fiação, sem que essa medida, no entanto, conseguisse evitar a morte da princesa.

²⁰⁶ Catherine Velay-Vallantin (1991:68) comenta a conduta do príncipe, tida como incoerente ou inverosímil: «alors qu’il craint sa mère car “elle était de race Ogresse et le Roi ne l’avait épousée qu’à cause de ses grands biens”, il attend la mort de son père pour rendre publics son mariage et la naissance de ses deux enfants; et, ce qui semble le comble de la bêtise, il confie la régence du royaume à l’Ogresse en lui recommandant femme et enfants quando il part à la guerre.»

Através de referências mais ou menos explícitas, Perrault situa o conto, uma vez mais, na sua época, estabelecendo com os seus leitores ou ouvintes uma relação muito clara de cumplicidade. Os leitores e ouvintes, que se moviam com grande à vontade naquele mundo de valores, usos e convenções, estavam em condições de decodificar esses sinais, fruindo a associação do acontecer ficcional ao seu espaço e ao seu tempo. Assim, a enumeração dos dons atribuídos à princesa pelas fadas aponta para as regras da *civilité* e para as qualidades exigidas pela vida da corte: a beleza e a graça associam-se ao saber dançar, tocar e cantar. A protagonista, à semelhança de Cendrillon, como veremos, é desenhada a partir do ideal da mulher civilizada,²⁰⁷ que domina a etiqueta e sabe agradar. A referência à maneira como a princesa está vestida quando acorda – e que o príncipe compara à maneira como a avó se veste – lembra igualmente uma moda já em desuso no século XVII, a dos «collets montés».²⁰⁸ A expressão «Salon de miroirs» evoca o palácio de Versalhes e a sua famosa galeria de espelhos. O facto de cada fada receber «un couvert magnifique, avec un étui d’or massif, où il y avait une cuiller, une fourchette, et un couteau [...]» (p. 97) também remete para o século XVII, uma vez que só nessa altura os talheres se tornam individuais e vistos como marca de requinte.²⁰⁹ Outra marca da implantação epocal²¹⁰ tem a ver com a enumeração dos elementos que trabalham num palácio, apresentados hierarquicamente, e que fornece um retrato da organização da corte:

Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce Château (hors le Roi et la Reine), Gouvernantes, Filles d’Honneur, Femmes de Chambre, Gentilshommes, Officiers, Maîtres d’Hôtel, Cuisiniers, Marmitons, Galopins, Gardes, Suisses,

²⁰⁷ Michèle Simonsen (1992:54-55) refere-se aos dons atribuídos pelas seis fadas como representação do ideal feminino da aristocracia do século XVII.

²⁰⁸ Trata-se de uma espécie de gola, à volta do pescoço, armada com cartão ou ferro, em moda no século XVI e que deixou de se usar no século XVII, altura em que a expressão *collets montés* passou a designar qualquer coisa *démodée*. Hoje, a expressão aplica-se a pessoas pretensiosas ou pedantes. Informação recolhida no *Dictionnaire de l’Académie Française* (em linha). Também Gilbert Rouger (1967:298-299) explica que essa moda aparecera cem anos antes da publicação dos *Contes*, informação esta que reforça a ancoragem temporal do universo diegético no século XVII.

²⁰⁹ Sobre os talheres individuais, sabe-se que foi no século XVII que, marcado pela etiqueta, começaram a usar-se como sinal de civilidade. O próprio Louis XIV comia com as mãos. Consulte-se, sobre este assunto, a informação disponível em <http://interdisciplinart.over-blog.com/article-la-table-des-rois-a-la-cour-de-france-au-xviiie-siecle-91074330.html>

²¹⁰ A estes elementos que inserem a obra num tempo e num espaço particulares chama Mikhail Bakhtin (1981:250) «chronotope»: «The chronotope is where the knots of narrative are tied and untied. Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, makes them take on flesh, causes blood to flow in their veins... Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel.»

Pages, Valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les Écuries, avec les Palefreniers, les gros mâtins de basse-cour et la petite Pouffe, petite chienne de la Princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. (Perrault:100)

Também as referências à água «de la Reine de Hongrie»²¹¹ (perfume usado para tentar acordar a princesa) e ao molho «Robert»²¹² contextualizam a narrativa, mais uma vez remetendo para a realidade coeva, o que origina uma mescla do universo da corte do século XVII com o universo do maravilhoso.

Sob o ponto de vista da sua estrutura, este conto divide-se em duas partes:²¹³ a primeira começa no batismo da princesa e termina no momento em que o príncipe a liberta da maldição que lhe foi lançada; a segunda, que parece dizer respeito a um novo conto (a estrutura própria do conto maravilhoso²¹⁴ repete-se aqui novamente) assenta na ausência do príncipe, na perseguição da ogra e no regresso do filho, que salva a mulher e os filhos.

Na verdade, esta segunda parte introduz, depois do casamento do príncipe e da princesa, que parece assegurar o final feliz, uma nova situação de ameaça e perigo (a ogra quer comer os netos e a nora), que só é reparada com a chegada do príncipe e com a morte da mãe. Verifica-se, portanto, que é sempre o príncipe a permitir a recuperação do equilíbrio: liberta a princesa do sono e liberta-a novamente da perseguição da sogra.

No início do conto é introduzido o casal real, que, inconformado por não ter sido abençoado com filhos, tudo tenta para inverter a situação: votos e peregrinações, por exemplo, mostram a sua devoção e persistência. A realização do seu sonho enche-os de alegria e, inversamente, o mau-olhado que a fada má vem lançar à pequenina princesa

²¹¹ Como se lê em Gilbert Rouger (1967:298), esta água considerada milagrosa, à base de rosmaninho macerado, e enriquecida com lavanda, bergamota e jasmim, era muito utilizada na corte de Louis XIV, tendo sido o perfume preferido de Mme de Sévigné.

²¹² Gilbert Rouger (1967:299) diz que se trata de um molho francês muito famoso, cuja invenção costuma ser atribuída a um cozinheiro de Louis XIV, L. S. Robert, mas a verdade é que já Rabelais (1494-1553) lhe tinha feito referência.

²¹³ Michèle Simonsen (1992:49-50) fala em cinco sequências narrativas: «*Première séquence*: elle va du début du récit jusqu'à ce que les parents quittent leur fille dans le château endormi. *Deuxième séquence*: très écourtée chez Perrault, elle comprend simplement l'arrivée du prince dans le château de la Belle. *Troisième séquence*: le prince neutralise le *méfait* et réveille la Belle, permettant ainsi la rencontre. *Quatrième séquence*: en l'absence du héros, l'héroïne est persécutée par sa belle-mère. Cette séquence est triplée, puisque l'ogresse menace successivement le petit Jour, la petite Aurore, et l'héroïne. *Cinquième séquence*: retour du héros, enfin prêt à tenir ouvertement tête à sa mère et à gouverner en maître.»

²¹⁴ Esta estrutura compreende as seguintes etapas: 1. Situação inicial insatisfatória (ordem/ perturbação da ordem): essa situação pode ser causada pela falta de algo, pela presença ou iminência de um perigo, pela imposição de uma tarefa difícil, pela necessidade de resolver um problema, pelo desejo de mudança, etc. 2. Procura de superação dessa situação insatisfatória (pode ser mais ou menos acidentada). 3. Final feliz: premeia-se o herói; castiga-se o antagonista.

deixa-os numa imensa angústia. Na verdade, o rei e a rainha são também vítimas da fada má e as que mais sofrem com a maldição lançada à filha. O rei, como pai protetor, tudo faz para evitar o cumprimento da profecia, proibindo a existência e a utilização de fusos.

No entanto, a sua atitude preventiva não consegue impedir que a maldição se concretize. Quando a menina se pica no fuso, manda-a deitar numa cama de ouro e prata, preparando o seu longo sono. Sem alternativa, o rei e a rainha despedem-se da sua «*chère enfant*» com um beijo e, mais uma vez numa atitude protetora, fazem publicar avisos proibindo quem quer que fosse de se aproximar do castelo. Assim, o rei e a rainha, apesar dos seus esforços e do amor pela filha, mostram-se incapazes de a proteger e contrariar o seu destino.

São as fadas que atribuem as virtudes ou os talentos²¹⁵ à princesa, após as cerimónias do batizado. Depois do cumprimento dessa tarefa, desaparecem de cena. Deste modo, as fadas madrinhas mais não fazem do que, por um lado, “moldar” a princesa com os dons que lhe oferecem, e, por outro, evidenciar, por oposição, a maldade da fada velha, que, como uma Parca, decide o mau fado da heroína. Esta oitava fada, que não fora convidada para a festa da princesa e a quem não foi possível oferecer, como sinal de reconhecimento e de riqueza do rei, um talher de ouro maciço, sentiu-se por isso despeitada e revelou a sua natureza vingativa. A raiva, provocada pelo despeito, fá-la tremer mais do que a própria velhice, como informa o narrador: «[...] elle dit, en branlant la tête encore plus de dépit que de vieillesse, que la Princesse se percerait la main d’un fuseau, et qu’elle en mourrait.» (p. 98). É neste ponto que intervém uma das jovens fadas, que consegue atenuar a maldição lançada sobre a vulnerável princesa. Opõem-se aqui, através das duas fadas, a maldade e a bondade, a velhice e a juventude, a punição e a compaixão. A jovem fada desempenha, pois, o papel de adjuvante, que mitiga o poder da maldição. Este papel não cessa no momento da profecia, mas verifica-se ainda quando a princesa adormece, uma vez que a fada – bem ciente dos luxos devidos a uma princesa – se encarrega de adormecer também todos quantos se encontravam no castelo (à exceção dos pais, que deixa envelhecer e morrer naturalmente), para que estejam ao serviço, bem vivos e “frescos”, quando a heroína despertar.

²¹⁵ Estes dons privilegiam a beleza, a inteligência, a graciosidade, a arte do movimento, o canto e a música.

Além disso, a fada faz crescer à volta do castelo uma impenetrável floresta, defendendo assim a princesa de quaisquer perigos ou intrusões. É, pois, uma fada tutelar, que chama a si uma função maternal de vigilância e proteção.

O nascimento milagroso²¹⁶ da heroína constitui o primeiro motivo do conto, assinalando a condição excepcional da princesa, que encontra confirmação nos dons que as fadas lhe concedem. No entanto, pouco mais sabemos acerca desta figura feminina, que não mostra a sua vida interior ou os seus pensamentos, como, aliás, é próprio do conto popular. Enquanto jovem, é comparada a um anjo, tal é a sua beleza, e descrita como «fort vive, un peu étourdie», temperamento que, para além da maldição lançada, justifica o facto de se ter precipitado, curiosa, para o fuso e picado a mão:

«Que faites-vous là, ma bonne femme? dit la Princesse. – Je fille, ma belle enfant, lui répondit la vieille qui ne la connaissait pas. – Ah! que cela est joli, reprit la Princesse, comment faites-vous? donnez moi que je voie si j'en ferais bien autant.» (Perrault:99)

O fuso em que a princesa se pica, pelos seus quinze ou dezasseis anos, funciona como instrumento de transformação, ao permitir que o seu destino se cumpra no sono anunciado e no despertar para a vida adulta. A morte iniciática é necessária para marcar o fim de um ciclo e o início de outro; neste caso, representa o fim da infância e da ingenuidade para dar lugar à maturidade. Para Lilyane Mourey (1978:58), o sono significa que o objetivo da princesa é esperar pacientemente pelo príncipe, como se a vida não tivesse significado antes do casamento.

Na verdade, não será por acaso que a princesa, no momento em que desperta, se dirija imediatamente ao jovem, exclamando: «Est-ce vous, mon Prince? [...] vous vous êtes bien fait attendre.» (p. 102). Por comparação com o príncipe, a princesa mostra maior desenvoltura discursiva, que o narrador ironicamente justifica com o facto de a princesa, durante o sono, ter tido tempo de pensar no que lhe havia de dizer: «[...] elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire [...]» (p. 102). Esta observação humorística põe também em evidência a premeditação da mulher. Por seu lado, Muguras Constantinescu (2013:23) considera que a referência, um pouco maliciosa, que

²¹⁶ Marie-Louise von Franz (1984:44) fala deste tipo de nascimento como um tema universal: «L'idée que le personnage central d'un mythe ou d'un conte n'est pas venu au monde de la façon habituelle, et que sa naissance est miraculeuse et entourée de mystère, est universelle.»

o narrador faz ao tipo de sonhos que a fada teria proporcionado à bela adormecida imprime ao episódio um evidente erotismo:

[...] il y a apparence (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée, pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables. (Perrault:102)

Catherine Velay-Vallantin (1991:70) considera que a pulsão erótica deste longo sono encontra confirmação na primeira parte da moralidade: «Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant,/On ne trouve plus de femelle,/Qui dormit si tranquillement.» (p. 107). Este último verso recupera as palavras proferidas por Roger, a personagem masculina que acorda Bradamante de um sono encantado de duzentos anos, na comédia de Regnard e Dufresny, *La Baguette de Vulcain*, representada em 1693:

Roger réveille Bradamante endormie:

Bradamante: Quoi, il y a deux-cents ans que je n'ai vu le jour?

Roger: Vous étiez donc fille quando vous vous êtes endormie?

Bradamante: Vraiment, oui.

Roger: Et l'êtes-vous encore?

Bradamante: Assurément.

Roger: La chose est problématique et je crois que vous n'auriez pas dormi si tranquillement. (Regnard, 1823:75)

Parece poder concluir-se que Perrault conhecia a comédia de Regnard e Dufresny e que, mais uma vez, recorreu a fontes literárias para construir os seus contos. Ao mesmo tempo, vemos que o motivo da natureza impetuosa da mulher não é exclusivo de Perrault, o que pode apontar para a forma como o comportamento feminino é visto na época. Nesta linha de sentido, recordemos a precipitação com que a heroína de *La Barbe bleue* se dirige ao quarto proibido.

O encontro com o Príncipe e o casamento (que se realiza no mesmo dia) representam para a jovem, a própria vida e, como diz Lilyane Mourey (1978:58), a realização das suas “potencialidades femininas”. Sintomaticamente, depois deste clímax de felicidade, a princesa recolhe-se num papel apagado de mulher e de mãe.

O príncipe é o salvador eleito, que vê a floresta cerrada em torno do castelo abrir-se à sua passagem. Por um acaso, num dia de caça, descobre “acidentalmente” as

torres do castelo e mostra curiosidade em saber que torres eram aquelas.²¹⁷ Ouve da boca de um velho camponês²¹⁸ a história do encantamento da princesa:

«Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai ouï dire à mon père qu'il avait dans ce Château une Princesse, la plus belle du monde; qu'elle y devait dormir cent ans, et qu'elle serait réveillée par le fils d'un Roi, à qui elle était réservée.» Le jeune Prince, à ce discours, se sentit tout de feu; il crut sans balancer qu'il mettrait fin à une si belle aventure; et poussé par l'amour et par la gloire, il résolut de voir sur-le-champ ce qui en était. À peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer [...]. Il ne laissa pas de continuer son chemin: un Prince jeune et amoureux est toujours vaillant. (Perrault:101)

Embora em breves traços, no texto de Perrault, a figura do príncipe é desenhada de acordo com nobres virtudes cavaleirescas, como a valentia, o espírito aventureiro, o ímpeto guerreiro e também a fogueira amorosa, que não escapam, contudo, à ironia do narrador, como se pode ver, por exemplo, no final do passo acima transcrito e na posterior descrição do percurso do herói até aos aposentos de princesa. Na verdade, o príncipe depara-se com guardas a ressonar e toda a corte adormecida, nada mais precisando de fazer do que encontrar o quarto da Bela, que acorda mal ele se ajoelha embevecido junto ao seu leito e se mostra bem mais eloquente do que o seu salvador. Por outro lado, na sua atuação subsequente revela-se algo inconsistente e atoleimado. Uma das lendas que corria sobre o castelo adormecido rezava que era habitado por um ogro que para lá levava todas as crianças que apanhava para as poder comer à vontade. Se é certo que nada confirma a lenda, e, portanto, a alusão ao ogro, papão de meninos, se poderia revelar inconsequente, a verdade é que o príncipe tem por mãe uma ogra e, como já referido, não parece tirar disso as devidas ilações. Durante dois anos, esconde Bela e os filhos da mãe-ogra, que teme, mas mal o rei, seu pai, morre, faz uma entrada de estadão no seu reino com a família, que só agora torna pública e, pouco depois, já

²¹⁷ Como diz Michèle Simonsen (1992:51), «[...] les exploits du héros sont peu épiques, et réduits au strict minimum. L'épreuve préliminaire, dont le prince sort victorieux, consiste simplement à être curieux.»

²¹⁸ Este camponês desempenha o papel, como salienta Michèle Simonsen (1992:49), de adjuvante: «[...] un vieux paysan, qui renseigne le prince sur le château enchanté, l'incitant par là à tenter sa chance, et lui ouvre donc indirectement le chemin de la rencontre amoureuse [...].»

então investido do poder real, parte para a guerra, entregando Bela e as crianças ao cuidado da velha rainha.

É o seu regresso da guerra no momento certo que impede a morte de Bela e dos filhos na tenebrosa cuba. Quem acaba por se meter nela é a própria ogra, à vista do príncipe, que nem assim parece conseguir ganhar aversão à mãe. O remate do conto é algo desconcertante:

Le Roi ne laissa pas d'en être fâché: elle était sa mère; mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants. (Perrault:106)

O que significa este “consolar-se” para o filho de uma ogra? E como entender «bientôt», neste contexto? Esta ambiguidade lança, na verdade, a dúvida quanto à verdadeira natureza do príncipe e consegue, para a narrativa, um final surpreendente e inquietante.

A figura da ogra tem, na segunda parte de *La belle au bois dormant*, um papel central. O príncipe (agora rei) ausenta-se e a mãe-ogra, investida do poder de regente, sente-se finalmente à vontade para satisfazer os seus apetites canibais. Ao querer devorar os netos e a nora,²¹⁹ que representam simbolicamente a luz e o dia (repare-se nos nomes das crianças, «Aurore» e «Jour»), a ogra aparece como encarnação do Mal e das trevas. Como Lilyane Mourey (1978:58) faz notar, esta figura representa os valores associados à noite: «[...] l'Ogresse est une manifestation des valeurs terrifiantes attribuées à la nuit, l'ombre engloutit, tue – sommeil de Cent ans donc, représentation métaphorique de la mort.»

Perrault explora, de facto, a condição de monstro tenebroso inerente à ogra, mas sabe mesclá-la ironicamente com a sua real condição de grande dama habituada a manjares requintados – manda o «Maître d'Hôtel» preparar primeiro a neta, depois o neto e a nora com «Sauce-robot» e não poupa elogios aos dotes culinários do mestre.

Os cuidados do cozinheiro em substituir devidamente Aurora, Dia e Bela por animais «credíveis» ao paladar da ogra, por forma que esta não descubra o logro, são igualmente rentabilizados humoristicamente. Bom exemplo disso é o relato dos apuros

²¹⁹ Leia-se Michèle Simonsen (1992:53): «La mère du prince exige de manger ses petits-enfants, puis sa belle-fille. Le conflit entre les deux femmes est surdéterminé par un thème omniprésent chez Perrault, celui du cannibalisme, l'obsession du manger/être mangé. Le motif de la belle-mère Ogresse cristallise, sous forme hyperbolique, l'horreur absolue des rapports entre générations selon Perrault. Mais en même temps, il constitue un dédouanement total: au comportement aberrant de la belle-mère/grand-mère, il ne peut y avoir d'explication possible, si ce n'est “qu'elle est de race Ogresse”.»

do mestre em arranjar carne suficientemente dura para substituir Bela, que já contava vinte anos, fora os cem que tinha dormido!

A segunda parte do conto vive, pois, deste jogo entre a ogra e o «Maître d’Hôtel», que vê os seus méritos de salvador caírem por terra, quando a cena doméstica do castigo de Aurora pela princesa-mãe se torna demasiado estridente e a ogra se apercebe de que afinal a nora e os netos estão vivos. Dando-se, humoristicamente, continuidade à isotopia canibalesca e culinária, a ogra, possuída de raiva por ter sido ludibriada, resolve então pôr fim a todos os que a enganaram – mestre cozinheiro inclusive, oferecendo-os, muito sugestivamente, de repasto a bichos peçonhentos.²²⁰ Com a vinda inesperada do príncipe, é a ogra que morre devorada por cobras e víboras.

É importante salientar a ironia subjacente a todo o conto – que evidencia a cumplicidade do narrador com os leitores do seu tempo – e o jogo com elementos de cómico, garantidos através da inclusão de pormenores “realistas”, entre os quais o facto de o rei se ter casado com a ogra por dinheiro e não por gostar dela, a pressa desenfreada do príncipe e da princesa em darem o nó e a alusão ao facto de dormirem pouco na noite de núpcias. O narrador adota estratégias narrativas muito dirigidas a jovens adultos e adultos, que poderão “ler” ironia e compreender as alusões mais “atrevidas”, como as de natureza sexual. Essa ironia caracteriza também a moralidade:

MORALITÉ

ATTENDRE quelque temps pour avoir un Époux,

Riche, bien fait, galante et doux,

La chose est assez naturelle,

Mais l’attendre cent ans, et toujours en dormant,

On ne trouve plus de femelle,

Qui dormit si tranquillement.

La Fable semble encore vouloir nous faire entendre,

²²⁰ Jean-Pierre Mothe (1999:76-79) considera que o comportamento da rainha-mãe pode ser, em parte, visto à luz das convenções sociais do tempo. Não só o filho se casou às escondidas dos pais, como continuou a viver no palácio real, sem dar a conhecer os netos aos avós; este comportamento desqualifica o casamento do príncipe, que só assume a família após a morte do rei. Sem consentimento dos pais e sem cerimónia pública, este casamento dos príncipes equivale a uma união livre. Na opinião de Jean-Pierre Mothe (1999:78), «La Belle n’est au mieux qu’une maîtresse reconnue tardivement et ses enfants sont des bâtards qui ont d’ailleurs pour eux l’extrême beauté des fruits d’un amour illégitime.»

*Que souvent de l'Hymen les agréables noeuds,
Pour être différés, n'en sont pas moins heureux,
Et qu'on ne perd rien pour attendre;
Mais le sexe avec tant d'ardeur,
Aspire à la foi conjugale,
Que je n'ai pas la force ni le coeur,
De lui prêcher cette morale. (Perrault:107)*

Na primeira estrofe, que se pode considerar a primeira parte da moralidade, o moralizador começa por dizer que é natural esperar algum tempo para casar com um noivo cheio de qualidades. No entanto, esperar cem anos a dormir tranquilamente já não há mulher que consiga, observação que coloca desde logo em causa o comportamento da Bela Adormecida e remete, nas entrelinhas, para os ímpetos sexuais femininos²²¹. Na segunda estrofe, o moralizador começa por adotar um tom mais “sério”, lembrando que a história parece também querer sugerir os benefícios da paciência, mas essa seriedade logo se desfaz, ao admitir que o fulgor da paixão não se compadece com esperas e ao confessar como lhe é difícil, nessa medida, pregar a moral.

4.2.1. Versões portuguesas de *La belle au bois dormant*

A minha pesquisa conduziu-me até dezasseis versões de *La belle au bois dormant*. Assim, com data de 1926, é publicado o conto *A Bela Adormecida no bosque*, inserido na coletânea *Contos de Perrault*, da Figueirinhas.²²² Em 1942, segue-se-lhe *A princesa do bosque adormecido*, no volume *Contos de Perrault*, da Coleção Azul, da Casa do Livro Editora.²²³ Em 1946, no volume *Jack, O Matador do Gigante e outros contos* pode ler-se *A Bela Adormecida no bosque*.²²⁴ Na Coleção Manecas, da Romano

²²¹ Lembro o que disse relativamente a Grisélidis, cuja paciência absoluta Perrault sente necessidade de justificar; ora esta necessidade parece provar que encontrar uma mulher paciente não é natural...

²²² Esta coletânea inclui ainda: *O Barba-Azul; O Polegarzinho; A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta; Os desejos extravagantes e O Riquet da Poupa*.

²²³ Esta publicação integra também: *O Grão de Milho; A menina do Capuzinho Vermelho; O Gato de Botas; A Gata Borracheira; O Henriquinho da Poupa; O Barba Azul; Pele de Burro; Os votos ridículos; As fadas; Grisélide e A princesa espertalhona*.

²²⁴ Os outros contos contemplados na coletânea são: *Jack, O Matador do Gigante; Os seis cisnes; O Barba-Azul; O Polegarzinho; A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta; Os desejos extravagantes; O Riquet da Poupa*. Todos os contos são identificados como sendo de Perrault, à exceção de *Jack, O Matador do Gigante* e *Os seis cisnes*, atribuídos a Grimm.

Torres, encontrei *A princesa adormecida*, publicada em 1949. Em 1952, vieram a lume as *Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa*,²²⁵ da Sociedade de Expansão Cultural, em que se pode ler *História da Princesa adormecida ou das treze fadas*. Em 1953, vem ao prelo a *História da Bela Adormecida*, na Coleção Histórias Tradicionais, da Livrolândia. De 1960, registei *A Bela Adormecida*, da Majora, editora que também publica, em 1961, *Bela Adormecida*, na Coleção Livros Publicados em Pano. No ano de 1963, o volume *A Bela Adormecida e outros contos para crianças*,²²⁶ da Coleção Série de Prata, da Majora, apresenta *A Bela Adormecida*. Também em 1963, surge a *História da princesa adormecida no bosque*, incluída no volume *Contos de Perrault*, da Bertrand-Ibis.²²⁷ Em 1964, surge *A Bela Adormecida*, na Coleção Heidi,²²⁸ da Bertrand-Ibis. Em 1965, a Majora lança na Série Relevo *A Bela Adormecida*. Com data de 1968, surge *A Bela Adormecida*, na coletânea *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, da Biblioteca da Juventude, Série C, da Verbo.²²⁹ Do mesmo ano, encontrei nova edição do conto *A princesa adormecida*, na Coleção Manecas, da Romano Torres. No ano de 1970, vêm a lume as *Histórias para crianças*,²³⁰ na Coleção Antologia, da Editora Arcádia, que inclui o conto *A Bela Adormecida*. Em 1973, é publicado o título *Os melhores contos de Perrault*,²³¹ pela Verbo, que integra o conto *A bela adormecida*.

Estas informações estão reunidas no seguinte quadro:

²²⁵ Indico os contos que, para além da *História da Princesa adormecida ou das treze fadas*, integram o primeiro volume destas *Histórias*: *O homem da moca*; *História do careca*; *A Bela Felicidade*; *O porqueiro*; *O coelho branco*; *Branca-Flor*; *História do Príncipe encantado no palácio de ferro no reino da escuridão*; *O corvo*; *O Príncipe Bezerro*; *A Princesa da Áustria*; *História do Príncipe Luís*; *O Bicho-de-sete-cabeças*; *História maravilhosa do Príncipe Urso Doce de Laranja*; *O homem de pedra*; *A menina fadada*; *O esperto*; *Os dois almocreves*; *A mão de finado*; *O leão de ouro*; *A Princesa macaca*; *O soldado*; *Os meninos da estrela de ouro na testa*; *O figuinho da figueira*; *Os sapatinhos de cetim*; *O gosto dos gostos*; *O bom serviço recompensado* e *A menina curiosa ou a luta do bem e do mal*.

²²⁶ Este volume inclui *A Bela e o Monstro* e *A princesa Pele de Burro*.

²²⁷ Os outros contos aqui incluídos são: *História das fadas*; *História do Barba Azul*; *História do Bago de Milho*; *História do Carapuço Encarnado*; *História do Ricardo da Poupa*; *História da Gata Borracheira* e *História do Gato das Botas*.

²²⁸ Este volume inclui também os contos: *Os três desobedientes*; *O esquilo previdente*; *Canudinho delgado*; *O diamante real*; *As três fiandeiras* e *O pássaro de ouro*.

²²⁹ Para além deste conto, a coletânea apresenta ainda: *A Bela Adormecida*; *A princesa Pele-de-Burro*; *O Capuchinho Vermelho*; *As fadas*; *O Polegarzinho*; *O Barba-Azul* e *O Gato de Botas*.

²³⁰ Esta edição inclui ainda: *A nau Catrineta*; *O arenque fumado*; *O Capuchinho Vermelho*; *O Gato das Botas*; *Conto para Sara*; *O paraíso dos gatos*; *Branca de Neve e os sete anões*; *História daquele que foi mundo fora*; *O príncipe rã*; *O leão*; *A peruca de Cassandra*; *O corvo e a raposa*; *A cigarra e a formiga*; *A boneca de cera*; *O conto das artes diabólicas*; *O corvo e os filhos*; *O colarinho postiço*; *O grande Claus e o pequeno Claus*; *O isqueiro*; *Uma visita ao museu do Louvre*; *História contada pela menina Nettie Ashford*; *A cabra do sr. Seguin*; *Histórias do bom rapazinho* e *Cartas para crianças*.

²³¹ Este volume inclui ainda *A princesa Pele-de-Burro*; *O gato das botas*; *A Gata-Borracheira*; *Henriquinho da Poupa* e *Os três desejos*.

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1926	<i>A Bela Adormecida no bosque</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Sem referência	Só capa/ sem ref.	Figueirinhas, 15/Figueirinhas
1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Versão de Dulce Pissarra de Brito	Só capa/ sem ref.	Coleção Azul/Casa do Livro
1946	<i>A Bela Adormecida no bosque</i>	<i>Jack, O Matador do Gigante e outros contos</i>	Ocorre	Sem referência	Ilustr. no interior/ sem ref.	Contos para as crianças/ Figueirinhas
1949	<i>A princesa adormecida</i>		Não ocorre	Contada às crianças por Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ Amorim	Manecas/ Edição Romano Torres
1952	<i>História da Princesa adormecida ou das treze fadas</i>	<i>Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa</i>	Não ocorre	Recolhidas e contadas por Ana de Castro Osório	Capa e desenhos/ Álvaro Duarte de Almeida	Sociedade de Expansão Cultural, Lda.
1953	<i>História da Bela Adormecida</i>		Ocorre	Contada por Salomé de Almeida	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Histórias Tradicionais/ Livrolândia
1960	<i>A Bela Adormecida</i>		Não ocorre	Sem referência	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Majora

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1961	<i>A Bela Adormecida</i>		Não ocorre	Adaptado do tradicional por Costa Barreto	Com ilustr. na capa e no interior/ Laura Costa	Coleção Livros Publicados em Pano/Majora
1963	<i>A Bela Adormecida</i>	<i>A Bela Adormecida e outros contos para crianças</i>	Não ocorre	Texto de Costa Barreto	Com ilustr. na capa e no interior/ César Abbott	Coleção Série de Prata/Majora
1963	<i>História da princesa adormecida no bosque</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Tradução de Fernanda Manso	Com ilustr. na capa e no interior/ Jaime Juez Castella	Coleção Histórias, 29/ Bertrand-Ibis
1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i>	<i>A Bela Adormecida</i>	Não ocorre	Tradução de Jaime Mas	Com ilustr. na capa e no interior/ AAVV	Coleção Heidi/Bertrand-Ibis
1965	<i>A Bela Adormecida</i>		Não ocorre	Texto de Costa Barreto	Com ilustr. na capa e no interior/ César Abbott	Coleção Série Relevo/Majora
1968	<i>A Bela Adormecida</i>	<i>A Bela Adormecida e outros contos de Perrault</i>	Ocorre	Seleção de textos, tradução e ilustrações de Maria Adozinda de Oliveira Soares		Biblioteca da Juventude, Série C, Clássicos (10 a 15 anos) /Editorial Verbo

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1968	<i>A princesa adormecida</i>		Não ocorre	Contada às crianças por Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ Amorim	Manecas/ Edição Romano Torres
1970	<i>A Bela Adormecida</i>		Ocorre	Seleção e apresent. João Costa	Sem ilustr.	Coleção Antologia/ Editora Arcádia
1973	<i>A bela adormecida</i>		Ocorre	Maria Isabel de Mendonça Soares	ilustr. na capa e no interior/ Paul Durand	Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil/Verbo

Esta tabela permite-nos extrair algumas conclusões no que respeita a dados paratextuais. Das dezasseis edições, só oito fazem referência a Perrault. Leyguarda Ferreira surge como tradutora da Coleção Manecas, como vimos anteriormente. Costa Barreto traduz duas das três publicações da Majora. João Costa, como sabemos, responsabiliza-se pelas traduções do volume *Histórias para crianças*, da Arcádia. Sobre os tradutores da Bertand-Ibis, Fernanda Manso e Jaime Mas, nada consegui apurar.

Os nomes dos tradutores associam-se, assim, às coleções e às editoras. Na Coleção Manecas e nos textos da Majora, inclui-se referência aos ilustradores: Amorim e Laura Costa, respetivamente. Sobre Laura Costa, a quem já me referi anteriormente, consegui descobrir, por informações pontuais e dispersas, que nasceu em 1910 e faleceu em 1992, tendo sido uma pintora e ilustradora muito ativa entre 1920 a 1950, período em que se dedicou a ilustrar contos infantis e livros escolares, bem como catecismos, selos e postais, dando conta das tradições nacionais.

Verifica-se que só em três casos se usa claramente a expressão «tradução de». Dir-se-ia haver alguma relutância em usar este termo, possivelmente pelas expectativas

que cria no que toca a uma observação relativamente rigorosa do texto original ou pela apropriação dos contos como património coletivo e/ou popular. Salvo aqui o caso da edição da Arcádia, que não emprega o termo «tradução», mas cujos textos se mantêm “fiéis” a Perrault, que é identificado como o autor dos contos. Dando cobertura às amplas modificações introduzidas, de que editoras e tradutores mostram, assim, ter consciência, preferem-se expressões como «Versão de», «Contada às crianças por», «Texto de», «Adaptado do tradicional por» ou «Recolhidas e contadas por». Também a omissão do nome do autor conduz a uma receção do texto como património popular comum. A ausência do nome do autor parece conferir legitimação para proceder a alterações mais evidentes ou significativas.

Uma palavra ainda para *Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa*,²³² que integra narrativas recolhidas e contadas por Ana de Castro Osório, e que contempla o conto *História da Princesa adormecida ou das treze fadas*, que é um texto muito curioso; na verdade, para além de reclamar a sua inclusão no património da literatura oral popular portuguesa, vai buscar as treze fadas de *A Rosa Espinhosa*, dos irmãos Grimm, e mantém a matriz narrativa de Perrault; na continuidade que dá à história após o casamento dos príncipes,²³³ Ana de Castro Osório segue o conto tradicional português *A saia de esquilhas*.²³⁴ Sobre estas *Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa*, cujas ilustrações cabem a Álvaro Duarte de Almeida²³⁵ (1909-1972), pode ler-se no artigo “Origem e desenvolvimento da literatura para crianças em Portugal”, publicado no Boletim n.º 3 da Calouste Gulbenkian (abril de 1961) a seguinte apreciação da responsabilidade do editor:

²³² Esta edição é póstuma e baseia-se, segundo indicação no prefácio, «sobre a versão última e perfeita, pela ilustre senhora revista». A obra tem dois volumes, mas só o primeiro foi alvo da minha atenção, pela descoberta do conto referido. Outros dados sobre esta obra e outras de Ana de Castro Osório podem consultar-se em José António Gomes (2004:73).

²³³ As questões que A. E. Maia do Amaral (2006:53) coloca, a propósito do conto *O Olharapo*, de Ana de Castro Osório, que evoca o episódio de Polifemo, referem-se precisamente a esta mistura do folclore e da literatura clássica: «Estaremos aqui perante mais uma dessas versões originais, folclóricas? Ou perante um conto que Ana de Castro Osório traz directamente da cultura clássica? Ou perante outra coisa ainda?»

²³⁴ Vd. Teófilo Braga (2010-2012, volume I: 66-68). Neste conto também surge uma donzela adormecida, por quem um príncipe se apaixona e com quem tem três filhos, ainda durante o sono da jovem. A mãe do príncipe, com inveja da nora, decide mandar matar os netos (dois meninos, Cravo e Jasmim, e uma menina, Rosa) para dar a comer ao filho. A rainha ataca a nora, mas o filho, ouvindo o barulho da saia de esquilhas que tinha oferecido à mulher, aparece para salvá-la. Tudo acaba bem, com o aparecimento dos meninos, que a cozinheira tinha escondido. Luís da Câmara Cascudo (1944:75:81) recolhe também o conto *Cravo, Rosa e Jasmim*, em que o herói tem de salvar as três irmãs, que desapareceram após terem encontrado, respetivamente, um cravo, uma rosa e um jasmim.

²³⁵ Segundo informação recolhida no sítio da Câmara Municipal de Alenquer, localidade onde o ilustrador viveu alguns anos, Álvaro Duarte de Almeida foi várias vezes premiado pelo seu trabalho, tendo-se notabilizado no desenho de motivos tauromáquicos e na ilustração de literatura infantil.

[...] e, alguns anos depois, a Literatura para crianças atinge a sua maior altura, com D. Ana de Castro Osório cuja obra está hoje reunida em grande parte sob o título genérico de «Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa». Com este livro – que se pode pôr a par dos mais belos livros deste género da Literatura mundial, igual ou superior aos dos Grimm, e aos de Perrault, e aos de Andersen – a grande escritora portuguesa consegue, por um lado, satisfazer essa imensa necessidade do maravilhoso da alma infantil, e, por outro, preservar do esquecimento muitos dos melhores contos da Tradição Popular Portuguesa.

Para além do papel importante que Ana de Castro Osório (1872-1935) desempenhou no âmbito da recolha de contos populares e da literatura infantil, foi também pioneira na luta pela igualdade dos direitos entre homens e mulheres. Escreveu, em 1905, a obra *Às mulheres portuguesas*, em que tenta sensibilizar as mulheres para uma intervenção social mais ativa, assente na valorização das suas capacidades e na sua autonomia face ao homem: «As mulheres de hoje não têm desculpa se continuarem na ignorancia e na inactividade, tudo esperando do homem, que as hade procurar para sua conveniência.»²³⁶ Também no seu livro *A mulher no casamento e no divórcio*, de 1911, a autora alerta pedagogicamente as mulheres para o exercício dos seus deveres e usufruto dos seus direitos, procurando uma mudança de mentalidades que privilegiasse a igualdade entre os géneros e não a submissão face ao poder de que o homem estava social e culturalmente investido.

4.2.1.1. Do salão à torre: celebração e maldição

Na análise das versões portuguesas de *La belle au bois dormant*, centrarei a minha análise em três espaços fundamentais:²³⁷ o palácio real, a casa de campo dos reis e o bosque. No original de Perrault, o palácio não é descrito. Sabe-se apenas que fica na

²³⁶ Osório, Ana de Castro (1905:18-19). Consultei o texto fac-similado de um exemplar de *Às mulheres portuguesas*, publicado em 2009 pelas Edições Copy. É uma obra interessantíssima, que se debruça sobre a condição feminina em geral e, em particular, sobre a educação, a maternidade e o trabalho.

²³⁷ Estes espaços dizem respeito à primeira parte do conto, ou seja, até ao casamento dos príncipes. Na segunda parte, também há espaços importantes, que opõem igualmente a cidade ao campo, mas como a maior parte das versões portuguesas termina com o enlace dos heróis, não serão alvo de análise.

cidade e que é num dos seus salões que é dada, após a cerimónia do batismo, uma festa em homenagem às fadas, madrinhas da princesa:

Après les cérémonies du Baptême toute la compagnie revint au Palais du Roi, où il y avait un grand festin pour les Fées. [...] Mais comme chacun prenait sa place à table, on vit entrer une vieille Fée [...]. Une des jeunes Fées [...] alla [...] se cacher derrière la tapisserie [...]. (Perrault:97)

O salão tão-pouco é descrito, sendo apenas, como se vê, referida uma mesa, em volta da qual as fadas se sentam, e uma tapeçaria, atrás da qual uma das fadas se esconde, elementos esses mantidos na generalidade das traduções. No entanto, em algumas versões portuguesas, verifica-se a tendência para a descrição pormenorizada desses espaços, o que precisa e valoriza o ambiente de luxo e de festa. O exemplo seguinte é o mais elucidativo da preocupação com os pormenores descritivos, que não se restringem à sala do banquete e desenham um quadro mais amplo, luxuoso e requintado:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	Quando chegou a noite, os jardins iluminaram-se e todo o palácio parecia arder, tantas eram as luzes de diversas cores que jorravam das janelas abertas. Quanto à sala do banquete nem se pode fazer uma ideia do aspecto verdadeiramente maravilhoso que apresentava. Os homens com casacas de cetim e peitilhos de riquíssimas rendas, as damas da corte com os vistosos trajos de veludo e sedas de lindas cores, bordados a ouro e prata ou enfeitados com gazes e ostentando as mais ricas jóias.
------	--	--

Os pormenores descritivos centrados no vestuário dos convidados reforçam a ideia de cerimónia e de luxo associada ao espaço do palácio e, em concreto, do salão. No texto *História da princesa adormecida ou das treze fadas*, Ana de Castro Osório também refere que «as damas e cavaleiros [sic] da corte ostentavam os seus trajos de gala», estando «o palácio ornamentado com esplendor».

Para acentuar a riqueza e a exuberância do espaço, também o banquete ganha especial destaque, como se pode ver nos exemplos transcritos:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	Após a cerimónia, foram introduzidos num amplo e luxuoso salão onde lhes foi servido um lauto banquete.
------	--	---

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	Começou o banquete. Os criados passavam com as enormes travessas de ouro contendo delicados manjares, que deitavam um cheirinho daqueles de despertar o apetite a um santo. Os vinhos mais raros cintilavam nas garrafas de cristal e nas fruteiras de prata empilhavam-se as frutas mais variadas, vindas dos quatro cantos do Mundo.
------	---	--

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Mil carpinteiros construíram a mesa para servir no banquete. E, no dia do baptizado, foi um pasmo ao ver-se aquela mesa tão comprida, que da sua cabeceira não se avistava a outra extremidade. Nada faltou: lagostas e carnes, caça, doçaria e vinhos finos e tudo do melhor.
------	--	--

A referência ao banquete e à sua ementa – algo que não acontece no conto de Perrault – acentua a ideia de opulência e de variedade. As versões da Coleção Manecas e da Majora evocam o prazer da mesa farta, enumerando iguarias que apontam para o exotismo e para a sofisticação. A referência às frutas vindas dos quatro cantos do mundo e aos vinhos raros e finos mostra também o poder dos reis, que assim exibem a abundância dos seus recursos.

Outro dos locais referidos no conto original é o castelo ou «Maison de plaisance» que Perrault introduz na narrativa através da seguinte expressão: «[...] le Roi et la Reine étant allés à une de leurs Maisons de plaisance, il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le Château [...]» (pp.98-99). Embora algumas versões, como a da Livrolândia, de 1953, a da Arcádia, de 1970, e a da Verbo, de 1968, traduzam «Maison de plaisance» por «casa de recreio» (o texto da Verbo de 1973 opta por «residência de Verão»), a maior parte refere só o «castelo» ou o «palácio». De qualquer modo, algumas versões portuguesas expandem essa informação, dando mais indicações sobre a casa e a sua localização, como os exemplos seguintes ilustram:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	Passados dezasseis anos, o rei e a côrte, foram passar o verão a um velho castelo que há muito parecia desabitado, numa longínqua província do reino.
------	--	---

1949 1968	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	[...] o rei, para distrair a mulher, resolveu ir passar algum tempo para um castelo que possuía a cinco léguas da cidade, no meio de fresca floresta.
--------------	---	---

Como se vê, há introdução de mais informações relativas ao espaço. Estas informações têm certamente por objetivo reforçar relações de causalidade na trama narrativa: a localização do castelo longe do reino torna mais credível o facto de a velha não ter tido conhecimento da proibição dos fusos, por exemplo.

No texto de partida, descreve-se o percurso da heroína até chegar ao cimo do edifício e entrar no sótão, onde está uma velha a fiar:

[...] il arriva que la jeune Princesse courant un jour dans le Château, et montant de chambre en chambre, alla jusqu'au haut d'un donjon dans un petit galetas, où une bonne Vieille était seule à filer sa quenouille. (Perrault: 99)

As traduções respeitam esta ideia de deambulação pelo castelo. No texto da Coleção Manecas, Leyguarda Ferreira recria a narração da exploração fatídica do palacete pela princesa, procurando torná-la mais cativante para pequenos leitores. Dá destaque à subida estonteante da torre e à perceção da paisagem pelos olhos da princesa-menina, usando estratégias de envolvimento dos leitores intencionados:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	Nessa manhã Cristalina lembrou-se de visitar a torre do castelo. Subiu a escada, que andava à roda, à roda e parecia não ter fim. Quando chegou lá a cima ia um bocadinho cansada e encostou-se a uma das janelas e ficou-se a olhar para os campos, para a floresta e para as casinhas distantes que, vistas daquela altura, se assemelhavam a um desses brinquedos graciosos como os meus amiguinhos possuem tantas vezes.
------	---	--

Esta descrição das «casinhas distantes» parecidas com «brinquedos graciosos» parece evocar a tendência para o uso das miniaturas e ornamentos, explorada pelo Secretariado Nacional de Informação em exposições, eventos e museus, como forma de estimular o encantamento face à ruralidade e à cultura popular: «A miniatura será talvez a forma “perfeita” de despertar a emoção do visitante, constituindo o índice máximo de esteticização dos objetos populares a que o SNI sujeitou os objetos populares.» (Alves, 2013:175)

No original de Perrault, a descrição da «Maison de plaisance» procura sublinhar a sua magnificência. São os espaços interiores que mais se destacam: a cama de ouro e prata, o quarto dourado e o salão de espelhos, à maneira de Versalhes, e já referido em *La Barbe bleue*. Também em *Cendrillon* se faz referência aos majestosos espelhos. Algumas versões portuguesas dão especial atenção à descrição da cama e do quarto, que procuram “enriquecer”:

[...] le Roi [...] fit mettre la Princesse dans le plus bel appartement du Palais, sur un lite en broderie d’or et d’argent. (Perrault:99)

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	[...] transportaram a princesa para o mais belo e rico quarto do velho castelo, onde a deitaram num leito da mais perfumada e preciosa madeira, marchetado de oiro e prata, e coberto com um dossel de fina e preciosa renda que, de tão fina, mais parecia uma teia de aranha.
------	--	---

194-?	<i>História da princesa adormecida</i> Sociedade de Expansão Cultural	[...] mandaram ornamentar ricamente a melhor câmara do castelo, e armando uma cama do mais fino ouro ali deitaram a menina, vestida com a maior riqueza e elegância, cobrindo-a com uma formosíssima coberta de seda bordada a pérolas finas. Coroaram-na com o seu diadema real, e todos a foram ver [...].
-------	--	--

Para além do ouro e da prata que Perrault refere, Dulce Pissarra de Brito e Ana de Castro Osório incluem outros elementos tidos como valiosos: a madeira, a seda, as pérolas, o diadema. A riqueza dos materiais e dos ornamentos e a delicadeza dos tecidos acentuam o estatuto nobre da princesa adormecida bem como a sua graciosidade e beleza, perfil que cabe no imaginário maravilhoso dos contos de fadas e que seduz os jovens leitores.

No que se refere ao último dos espaços que me propus comentar, o bosque que circunda o castelo, começaria por transcrever a descrição original:

[...] il crût dans un quart d’heure tout autor du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d’épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme aurait pu passer [...]. Au bout de cent ans, le Fils du Roi [...] demanda ce que c’était que des Tours qu’il voyait au-dessus d’un grand bois fort épais [...]. (Perrault:100)

O bosque desempenha uma função protetora, na medida em que impede o acesso de estranhos e animais perigosos ao castelo onde a princesa dorme. Por outro lado, impõe-se como espaço de perigo e mistério. No texto da Coleção Manecas, a descrição do bosque explicita o papel defensor que desempenha, como se vê no seguinte excerto:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	[...] a floresta que rodeava o castelo cresceu e tornou-se tão espessa que formou impenetrável muralha, defendendo a princesa. Quem tentasse forçá-la ficaria despedaçado pelas plantas espinhosas e silvas.
------	---	--

Leyguarda Ferreira reforça a ideia de proteção recorrendo ao lexema «muralha». No caso seguinte, o tradutor (anónimo) reforça a ideia de impenetrabilidade ao referir-se ao castelo como «alcáçova», contribuindo, com isto, também para a construção de um ambiente mourisco medieval, que é, aliás, embelezado e amenizado (os espinhos são substituídos por trepadeiras e rosas):

1960	<i>A bela adormecida</i> Majora	As trepadeiras e as roseiras formaram uma espessa rede inultrapassável em volta da alcáçova real e quase a encobrendo completamente da vista das gentes.
------	--	--

Por outro lado, esta descrição faz lembrar o texto dos Grimm, quando refere que, no momento em que o príncipe chegou à sebe de espinhos, «ela passara a ser uma simples sebe de flores bonitas».

Para o príncipe, o bosque representa a aventura e o perigo. No entanto, no original de Perrault, tal como acontece aliás no conto dos Grimm, o caminho abre-se à passagem do salvador predestinado da princesa:

À peine s'avança-t'il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer [...]. (Perrault:101)

Quando o príncipe chegou à sebe de espinhos, ela passara a ser uma simples sebe de flores bonitas, que se desviaram sozinhas à sua passagem e o deixaram passar sem o ferirem, tornando depois a fechar-se atrás de si. (Grimm:399)

Na generalidade das versões portuguesas, à semelhança do texto de partida, é isto que acontece, ou seja, o príncipe consegue penetrar facilmente no bosque. No entanto, nos textos da Majora, de 1961, 1963 e 1965, o jovem tem de enfrentar um dragão,²³⁸ personagem animal que substitui o bosque na sua função protetora, mas que não se afasta à presença do príncipe e que este tem de aniquilar. Este obstáculo realça as qualidades do protagonista, que se encaixam no perfil do herói típico, assim definido por Hourihan:

The hero is a man of action and it is in action that he expresses his nature – skill, courage, dominance and determination. He is neither contemplative nor creative. He marches onward, and when he encounters a dragon or a difficulty he deals with it. (Hourihan, 1997:96)

²³⁸ Talvez por influência da versão cinematográfica da Disney, surgida em 1950, em que a fada má se metamorfoseia em dragão.

Estas qualidades são particularmente realçadas no texto da *Majora* de 1963, dadas as características do monstro²³⁹ que o herói terá de enfrentar; ao mesmo tempo, esta descrição que Costa Barreto faz do dragão,²⁴⁰ pormenorizada e visualista – salientando o seu tamanho, a impenetrabilidade das suas escamas, a sua sede de sangue e o seu aspeto diabólico –, alimenta a imaginação do jovem leitor e mergulha profundamente a história no mundo das aventuras fantásticas e de uma tradição cultural ancestral:

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	O dragão era tamanho como um elefante e coberto de escamas verdes, mais duras do que o aço. Os seus olhos, raiados de sangue, faiscavam como relâmpagos. Quando escancarava a boca, provida de dentes em serra, uma língua bipartida arremetia, por entre labaredas e rolos de fumaça, com silvos de serpente. Mas, outras vezes, roncava, e os seus roncões, fortes como trovões, punham em tremuras o povo da cidade.
------	--	---

No texto da *Coleção Heidi*, já não há dragão mas o príncipe não se livra de uma árdua tarefa, dado que o bosque permanece cerrado e difícil de transpor:

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	E, efectivamente, esforçou-se ainda com mais afinco em abater aquela espécie de muralha hostil que parecia obstinada em não o deixar avançar. A sua afiadíssima espada ia abrindo caminho pouco a pouco e as espessas silvas iam cedendo ao esforço do seu valente braço.
------	---	---

Parece travar-se um duelo entre o bosque e o príncipe, que se socorre da sua espada cortante e do seu valente braço para vencer a força inimiga que o afasta da princesa; repare-se na obstinação atribuída ao bosque, que assim surge como uma entidade personificada e não disposta a ceder.

²³⁹ Sobre a persistência do *topos* da monstruosidade na literatura para os mais novos, leia-se Ana Margarida Ramos (s/d:1-11).

²⁴⁰ Esta descrição pormenorizada não ocorre na versão da *Majora* de 1965 (Série Relevo), em que apenas é feita uma referência à presença do dragão, mas a ilustração que complementa essa referência bem podia aplicar-se ao texto de 1963. Veja-se a página 242 desta tese, em que essa imagem é reproduzida.

Como vemos, tanto nas versões da Majora como na da Coleção Heidi, a valentia e masculinidade do príncipe saem assim reforçadas. As versões portuguesas respeitam, pois, na sua generalidade, os lugares do conto original, mas algumas não resistem à inclusão de elementos descritivos que, por extensão, caracterizam as personagens que neles se movem. Daí que, por exemplo, o palácio veja acentuados os traços da riqueza e da opulência, o quarto da princesa, os da feminilidade e da beleza, e o bosque (abrindo-se ou não à passagem do príncipe) mantenha ou reforce a sua imagem de barreira intransponível.

4.2.1.2. Figuras do Bem e do Mal

As versões portuguesas mantêm o núcleo de personagens que o conto *La belle au bois dormant* apresenta, exceção feita à cadelinha da princesa, que só é referida em cinco traduções. Esta moda de a nobreza do século XVII ter um cãozinho como animal de estimação não passou para as traduções portuguesas.

No entanto, alguns textos da Majora, como já referi no ponto anterior relativo ao espaço, introduzem um dragão, como guardião do palácio, que o príncipe tem de enfrentar. O texto da Majora, de 1965, inclui também, como companheiros de brincadeira da princesa, «três manos patinhos e os senhores coelhos.», numa versão claramente destinada aos pequeninos leitores, em que a brevidade do texto, numa linguagem muito acessível, contrasta com a exuberância e o tamanho das ilustrações, como se pode ver no exemplo a seguir apresentado.



9. Ilustração de *A Bela Adormecida*, Série Relevo, Majora, 1965.

O texto da Coleção Manecas inclui uma cegonha como mensageira do rei e uma pomba como mensageira da fada boa, bem como dois corvos negros que puxam o carro da fada má, enquanto o texto apresentado por Ana de Castro Osório faz puxar o carro amarelo da bruxa por «furiosos e mosqueados tigres» e transporta a fada boa num cisne. A versão apresentada pela Coleção Heidi inclui uma série de personagens – animais, soldados, aldeões, estrelas – que enchem a narrativa de diálogos, monólogos e descrições que tendem a empolar o maravilhoso, a pormenorizar pinturas de espaços e personagens e a distender relatos de ação. Mas, apesar destas alterações, as diferenças mais significativas prendem-se com o tratamento dado pelos tradutores às figuras parentais, tanto da princesa como do príncipe, que ganham um papel mais interventivo.

4.2.1.2.1. Pares reais e dádivas divinas

No conto de Perrault, os pais da princesa surgem como desejosos de ter um filho. Para o efeito, experimentam todas as águas milagrosas, fazem votos, peregrinações e orações, o que alia a superstição à devoção:

Ils allèrent à toutes les eaux du monde; voeux, pèlerinages, menues devotions, tout fut mis en oeuvre, et rien n’y faisait. Enfin pourtant la Reine devint grosse et accoucha d’une fille [...]. (Perrault:97)

Excetuando a versão de Leyguarda Ferreira, da Coleção Manecas, que talvez não queira abordar a questão da infertilidade dos reis e, por isso, começa a história já com o nascimento da princesa, e as versões de Fernanda Manso (Bertrand-Ibis, 1963) e de Maria Isabel Mendonça Soares (Verbo, 1973), que, apesar de assinalarem a pena dos reis por não terem filhos, omitem quaisquer referências a crenças ou intercessões divinas, as restantes versões portuguesas mantêm a caracterização dos reis como crentes e profundamente devotos. Algumas traduções portuguesas têm a preocupação de fazer com que o nascimento da filha seja claramente percebido como vontade de Deus. No texto da Figueirinhas e no texto da Livrolândia, por exemplo, omite-se inclusive a referência à crença no poder milagroso das águas:

1946	<i>A Bela Adormecida no bosque</i> Figueirinhas	Fizeram-se promessas e peregrinações; porém, nada disso deu resultado. Mas, enfim, um dia o Céu ouviu as orações da rainha e concedeu-lhe uma filha.
------	--	--

1953	<i>História da Bela Adormecida</i> Livrolândia	Votos, peregrinações, devoções, tudo faziam e nunca viram seus desejos coroados de êxito. Até que um dia Deus fez-lhes a vontade: nasceu-lhes enfim, uma linda menina.
------	---	--

Na versão de Ana de Castro Osório, mistura-se o maravilhoso cristão com o maravilhoso pagão, mas o nascimento da princesa é atribuído a Deus:

1952	<i>História da princesa adormecida ou das treze fadas</i> Sociedade de Expansão Cultural	Fizeram muitos pedidos e promessas a todos os santos do Paraíso; visitaram lugares em que as imagens faziam maiores e mais extraordinários milagres; enfim, para nada esquecerem não houve fada ou génio que não fosse consultado ou rogado. Ao fim de muitos anos deu-lhes Deus uma menina que os encheu de felicidade [...].
------	--	--

Já o texto da Majora, de 1965, esclarece simplesmente que os reis estavam muito felizes porque «Deus Nosso Senhor lhes dera, ao fim de tantos anos sem filhos, a graça de uma herdeira.» Estes textos reforçam um quadro religioso católico, muito ambientado ao contexto de chegada. Para reforçar este horizonte religioso, a versão da Livrolândia abre a narrativa com uma imagem da rainha em oração, o que ilustra a sua devoção. Veja-se como ela tem as mãos postas diante do altar e, em fundo, se vê uma imagem de Nossa Senhora com o Menino ao colo, precisamente uma imagem da Virgem Mãe.



HISTÓRIA DA BELA ADORMECIDA

ERA uma vez um rei e uma rainha que tinham muita pena de não terem filhos. Votos, peregrinações, devoções, tudo faziam e nunca viram seus desejos coroados de êxito. Até que um dia Deus fez-lhes a vontade:

10. Imagem de abertura de *História da Bela Adormecida*, Coleção Histórias Tradicionais, Livrolândia, 1953.

As ilustrações não são meramente ornamentais; como afirma Jesús Díaz Armas (2005:191), servem de apoio ao leitor durante o processo de construção do sentido. Nessa medida, podem ser facilitadoras da interpretação; no entanto, em casos como o que agora se apresenta, a imagem não parece ser indispensável à compreensão da história, antes parece querer sublinhar a importância do que é dito, levando a criança a assimilar essa valorização. Neste caso em concreto, trata-se de realçar a religiosidade e o poder da oração. Na verdade, o facto de o nascimento da princesa ser atribuído, inequivocamente, a Deus, mostra que a fé católica recompensa os seus fiéis. Em algumas traduções, são as orações e as promessas a Nossa Senhora que garantem ao casal real a bênção de uma filha, com isso acentuando o culto mariano²⁴¹ tão estimulado no contexto de chegada:

1961	<i>Bela Adormecida</i> Majora	Por fim, tanto pediram a Nossa Senhora e, com eles, todo o povo, que Nossa Senhora teve dó, concedendo-lhes a graça de uma filha – uma princesinha tão linda e tão sossegadinha, que encantava toda a gente.
------	----------------------------------	--

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	O que aflige Suas Majestades é não terem um herdeiro. E até consta que a Rainha Felizarda fez grande promessa a Nossa Senhora... Ainda não havia passado um ano [...] e já a Rainha Felizarda tinha de <i>puxar os cordões à bolsa</i> , a fim de pagar um, bodo a cem pobrezinhos, pois Nossa Senhora fizera o grande milagre de lhe dar uma filha.
------	------------------------------------	--

Ambos os textos referem a intercessão junto de Nossa Senhora, acontecendo que a versão de 1963 enfatiza sobretudo o facto de a promessa ter sido feita pela rainha e de esta oferecer um bodo aos pobres como pagamento pela graça concedida. É muito curioso ver que ambos os Reis se sentiam infelizes por não terem descendência, mas Nossa Senhora não fez o milagre de *lhes* dar uma filha; fez o milagre de dar uma filha à

²⁴¹ Amaro Carvalho da Silva (2011:309) fala precisamente da importância do culto mariano na educação moral e religiosa da mulher no Estado Novo.

rainha, que retribui com a caridade.²⁴² O fervor religioso da rainha e o modo como paga a promessa aproximam-na do modelo da grande senhora, piedosa e benemérita, propagandeado pelo regime estado-novista.

No texto de Perrault, como vimos, a boa fada que mitiga a maldição da fada velha encanta todos os habitantes do castelo – menos o rei e a rainha – para que a princesa, ao despertar, não se veja sozinha e desamparada. Não tendo os pais com ela na altura em que acorda, a princesa fica livre para se entregar ao príncipe. A sua condição de filha, dependente dos pais, acaba – acorda mulher em todos os sentidos. E, na ansiedade de se entregar ao príncipe, que também mal pode esperar, casa-se no mesmo dia, contra todas as convenções.

No conto dos Grimm, toda a cena do despertar é mais comedida e cândida. Não há referências à impetuosidade ou desejo dos príncipes nem a um casamento precipitado. Os príncipes vão ter com os reis, que acordam, tal como todo o palácio, e casam-se (não se diz quando). Ora em algumas versões portuguesas, tal como no conto dos Grimm, os pais não morrem e despertam, tal como a filha, passados cem anos. Esta presença é um garante de decência e de continuação da devida hierarquia. Vejamos as versões em que se regista a presença dos pais:

1960	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Ao mesmo tempo, todos os residentes e visitantes do castelo caíram num sono profundo, pois toda a vida era interrompida até ao despertar da princesinha. O rei e a rainha adormeceram sentados no trono [...]. Uma festa de sonho e um banquete reuniram o rei, a rainha e todos os cortesãos em volta da princesa a Bela Adormecida e do príncipe Encantador.
------	--	--

1961	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	No mesmo instante, adormeceram quantas pessoas e animais viviam no palácio: o cozinheiro, a estrelar ovos; o rei, a assoar-se [...]. Meu dito, meu feito: a princesinha acordou e, com ela, todos os moradores do palácio, inclusive Suas Majestades, que correram logo a abraçar a filha e a felicitar o seu futuro genro.
------	--	---

²⁴² Amaro Carvalho da Silva (2011:305) refere que o entendimento da mulher no Estado Novo radicava no conceito de “natureza feminina”, o que associava a mulher à maternidade, à educação dos filhos e ao lar, bem como às obras de caridade.

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	E a princesa, tomando o fuso, logo se picou e adormeceu e, com ela, tudo quanto tinha vida no palácio: o Rei e a Rainha, cortesãos e servos, gatos e cavalos, aranhas e moscas. Conforme a tarefa que desempenhavam no instante, assim todos ficaram a dormir: o Rei, a assoar-se; o cozinheiro-mor, a fritar ovos [...]. E logo a princesa abriu os olhos e todo o palácio se encheu, também, de vida, correndo Suas Majestades a abraçar a filha e a felicitar o Príncipe Formoso, seu futuro genro.
------	--	--

1964	<i>A Bela Adormecida</i> Coleção Heidi	Os reis adormeceram também nos seus tronos, enquanto os soldados o fizeram apoiados às suas alabardas. [...] Com grande alegria do príncipe, a donzela mostra-se alegre e feliz. Mas, de repente, tendo já recuperado plena consciência da realidade, pergunta, algo inquieta: – E os meus pais? Que foi feito deles durante todo este tempo? – Não sofreis por eles. Adormeceram também como vós e como todas as pessoas que naquela noite se encontravam no palácio. [...] Os reis tinham também despertado do seu prolongado letargo e, agora, ao verem a princesa, foram ao seu encontro, emocionados e com os braços abertos para estreitar contra o peito a sua filha adorada. [...] O rei e a rainha olharam-se sorridentes e satisfeitos. Ambos tinham compreendido, pelas palavras e pela expressão do garboso jovem, que estava enamorado de sua filha e desejava casar-se com ela.
------	---	---

1965	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Mal isto sucedeu, ficou a dormir. E a dormir ficou, também, tudo quanto tinha vida no palácio: o rei e a rainha, fidalgos e criados, gatos e cavalos, aranhas e moscas, etc., etc. [...] E o encantamento foi quebrado e logo tudo acordou: a Princesa, Suas Majestades, fidalgos e criados, gatos e cavalos, aranhas e moscas...
------	--	---

É curioso ver que, das cinco versões em que os reis não morrem, quatro são da Majora, o que pode apontar para o mesmo tradutor (sabemos que Costa Barreto é o tradutor das edições de 1961 e de 1963) ou para o mesmo texto-base. Nas primeiras três versões da Majora (1960, 1961 e 1963), é importante salientar a aprovação do genro por parte dos reis, dando cumprimento às normas sociais e de respeito pela hierarquia. No texto da Coleção Heidi, da Bertrand-Ibis, também se refere o assentimento dos reis quanto ao casamento da filha que, mal acorda, manifesta a sua preocupação em saber

dos pais. Estas quatro versões privilegiam as relações afectivas entre pais e filha, bem como a aprovação do príncipe na qualidade de genro.

Outro aspeto interessante é o facto de, no texto de Perrault, a relação da família real com os seus súbditos não merecer qualquer comentário. No entanto, em alguns textos portugueses, os tradutores procuram construir uma imagem dos reis enquanto governantes – faceta totalmente ausente no original –, destacando todo um conjunto de ações em prol do povo que, muito curiosamente, estão muito presentes na propaganda política do Estado Novo. O quadro que se cria é o de uma total harmonia entre governantes e governados, como se pode ver pelos exemplos a seguir aduzidos.

O texto da Coleção Manecas, por exemplo, sublinha a relação empática entre o povo e o casal real, sempre atento às necessidades dos súbditos:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	Tanto o rei como a rainha eram justos, bondosos, amigos de fazer bem, sempre prontos a socorrer os pobres e a acudir a qualquer desastre que afligisse o povo, e os bons encontram sempre quem tome parte nas suas alegrias e os acompanhe nas tristezas.
------	---	---

A imagem dos reis em harmonia com o seu povo é reforçada com a celebração do nascimento da princesinha:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	O baptizado realizar-se-á daqui a um mês e até lá serão distribuídas grandes esmolas, os jardins do palácio estarão abertos dia e noite para o povo se divertir e mandarei pôr grandes mesas, sempre servidas, para todos comerem à sua vontade. Como a rainha aprovasse todas as ideias do marido, este, muito contente, mandou chamar o ourives do palácio e encomendou-lhe doze placas de ouro [...].
------	---	--

O texto *Bela Adormecida*, da Majora, de 1961, é muito expressivo neste ponto, descrevendo os festejos relativos ao nascimento da princesa:

1961	<i>Bela Adormecida</i> Majora	Para festejar o nascimento da princesinha, o povo dançou alegremente nas ruas e praças ao som de rabelas, ferrinhos, bombos e pandeiretas. E houve muito fogo de vistas.
------	----------------------------------	--

Verifica-se, neste passo, através da referência à dança e a instrumentos musicais populares, a alusão a tradições e festas tipicamente portuguesas. Esta “folclorização” assenta na valorização de traços da cultura popular e do “génio nacional”, vistos pelo Estado Novo como fator de identidade e coesão nacional. Deste modo, como aponta Carla Ribeiro (2011:6), «a cultura popular apresenta-se como um elemento a ser nacionalizado, sacralizado até, usado como fonte da identidade nacional, em tempos remotos da existência da Nação, que o distinguem de forma clara das outras nações.» Nesta linha de sentido, a imagem que acompanha este trecho da edição de 1961 da *Majora* é bastante elucidativa, pois que a ilustração, de Laura Costa, recupera o ambiente das festas populares e os trajes típicos portugueses.²⁴³



11. Os festejos do nascimento de Bela Adormecida, *Majora*, 1961.

Na verdade, a festa e a alegria são «características da imagem que se quer dar do povo português modelado pelos requisitos salazaristas» (Santos, 2008:61).

Os textos da *Majora*, de 1961, e de 1963, são aqueles que mais visivelmente remetem – na descrição da “obra” real – para a “obra” de Salazar:

²⁴³ Lembro que Laura Costa foi uma das mais produtivas ilustradoras de livros infantis e de costumes tradicionais portugueses, nos anos 40.

1961	<i>Bela</i> <i>Adormecida</i> Majora	[...] governavam certo país um rei e uma rainha, a quem o povo muito queria e respeitava pelas suas qualidades. Eram bons, inteligentes e justiceiros, e tinham mandado construir muitas coisas úteis: escolas, para que todos soubessem ler, escrever e contar; um lar, para agasalho dos velinhos pobres e dos meninos sem pai nem mãe; hospitais, para os doentes; estradas e pontes, para facilitar o transporte das mercadorias.
------	--	---

A instrução, a assistência médica e social e as obras públicas são os motivos que levam ao reconhecimento dos reis como bons governantes. É sabido que uma das preocupações de Salazar foi a dinamização das obras públicas. Essa preocupação deu corpo, por exemplo, a uma nova cartografia do território nacional, através de uma rede viária melhorada que favoreceu a comunicação e a economia.

Por outro lado, a expressão «para que todos soubessem ler, escrever e contar» presente no excerto evoca, necessariamente, o objetivo central da escolaridade obrigatória no Estado Novo: «ler, escrever e contar correctamente.» (Decreto n.º 16 730, de 13 de Abril de 1929).

A imagem do Estado-Novo que inspira a representação do reino de Bela – «uma nação digna de inveja» – sai reforçada no texto da Majora, de 1963:

1963	<i>A Bela</i> <i>Adormecida</i> Majora	Sim, o povo amava os seus senhores, porque, desde que eles reinavam, constituía uma nação digna de inveja. Suas Majestades tinham mandado construir escolas suficientes para que todos soubessem ler e escrever; asilos e hospitais, para agasalho dos velhos, das crianças sem lar e dos doentinhos; estradas e pontes, por onde os viajantes e as mercadorias melhor e mais depressa transitassem; e providenciando para que os campos produzissem mais pão e vinho.
------	--	--

A referência à produção de trigo e vinho remete para a valorização que o Estado Novo fez da agricultura como fonte de riqueza, mas também para o quadro típico da casa portuguesa, com o pão e o vinho, sobre uma toalha alva. Lembre-se o célebre cartaz, de Martins Barata, em que esses elementos ocupam o lugar central do cenário:



12. Cartaz da série *A lição de Salazar*, 1938.

Voltando a Perrault, lembro que o pai da princesa tentou proteger a filha da maldição da fada má. Vejamos o texto original:

Le Roi, pour tâcher d'éviter le malheur annoncé par la vieille, fit publier aussitôt un Édit, par lequel il défendait à toutes personnes de filer au fuseau, ni d'avoir des fuseaux chez soi sur peine de la vie. (Perrault: 98)

Este caráter protetor do rei também está presente nas traduções portuguesas, que mantêm a proibição de fiar ou de ter fusos em casa. No entanto, há versões em que o rei ordena que os fusos sejam queimados, tal como sucede no conto *A Rosa Espinhosa*, dos Irmãos Grimm.²⁴⁴ É o caso dos textos de Dulce Pissarra de Brito, da Coleção Azul (1942); de Costa Barreto, da Majora (1961), e de Jaime Mas, da Coleção Heidi (1964).

²⁴⁴ *Contos da Infância e do Lar*, p. 398: «O rei, para proteger a sua querida filha de tamanha desdita, mandou queimar todos os fusos do reino.»

No texto da Coleção Manecas, para além da proibição relativa aos fusos, o rei tenta agradar à fada má, uma vez que teme a sua reação, mostrando-se especialmente solícito com ela:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Manecas	[...] o rei Clarimundo teve o cuidado de a cumprimentar primeiro do que às outras e de lhe oferecer o braço quando passaram à sala do banquete. Tal era o medo que ela lhe metia e o receio que se zangasse e fizesse partida à princesa!
------	---	---

Outro aspeto interessante, e que se comprova neste trecho, é o da atribuição, neste texto da Coleção Manecas, de um nome ao rei, o que não sucede em Perrault. Trata-se de um nome que poderá, eventualmente, funcionar como nome falante, já que, tanto quanto pude apurar, significa «proteção». A escolha do nome da personagem foi, pois, pensada em função do carácter do rei. Mas talvez o efeito mais marcado seja o da humanização ou individualização da personagem, ao mesmo tempo que, pela sua invulgaridade, ajuda a situar o conto num mundo maravilhoso. Nesta tradução, também a rainha recebe um nome próprio. Chama-se Flora, o que pode associar-se a imagens de fertilidade. Na tradução de 1963, da Majora, os reis recebem igualmente um nome: o rei Feliz (que passa a Infeliz aquando da maldição lançada à filha), e a rainha Felizarda; estes nomes (Feliz e Felizarda) repetem-se na versão de 1965 da mesma editora. Christiane Nord (2003:183) afirma que «there is no name in fiction without some kind of auctorial intention behind it, although, of course, this intention may be more obvious to the readers in one case than in another.» Na versão em estudo, é a felicidade dos pais, mau grado as contrariedades e dificuldades, que se procura enfatizar.

Em jeito de apreciação geral, sublinharia que há traduções portuguesas de *La belle au bois dormant* que “humanizam” os reis: três delas atribuem-lhes nomes, e dão conta, de forma expressiva, das suas qualidades, motivações e sentimentos. As suas preocupações e o seu desvelo em relação à filha contribuem para criar um quadro de família ideal, tão valorizado no contexto estado-novista. A estratégia assimilatória de adaptação aos valores reinantes no contexto de chegada manifesta-se igualmente na acentuação da religiosidade das figuras, sobretudo na religiosidade da figura feminina, que nos textos de 1946, da Figueirinhas, e de 1953, da Livrolândia, aparece depurada de crenças pagãs e claramente conforme aos valores religiosos do país, o que se torna mais

curioso tendo em conta que estas duas versões mencionam Perrault como autor, o que levaria a esperar maior proximidade ao original.

Muito interessante também é a expansão na caracterização do casal reinante que se verifica, por exemplo, nos textos da Majora (1961 e 1963), que apresentam rei e rainha como os governantes ideais, bondosos e inteligentes, identificados com o seu povo, dotados dos mesmos traços progressistas e paternalistas que conformavam a imagem pública de Salazar. Também o início do conto, em *História da princesa adormecida no bosque*, da Coleção Histórias, elogia o desempenho dos reis e refere, como consequência da sua sábia governação, a felicidade dos súbditos.

Assim, nem sempre o facto de os textos portugueses mencionarem Perrault como autor inibe a liberdade do tradutor: as versões da Figueirinhas (1926 e 1946), da Livrolândia (1953) e da Coleção Histórias (1963) são disso exemplo, como vimos. Os textos de Maria Adozinda de Oliveira Soares (Verbo, 1968) e de João Costa (Arcádia, 1970) são, nos pontos referidos, os mais próximos do original, prescindindo da humanização dos reis e da aclimação dos seus traços ao contexto da receção.

4.2.1.2.2. Fadas e etiqueta

No conto de Perrault, há oito fadas: sete que são convidadas e uma que é esquecida e que, por essa razão, se vinga na princesa. Relativamente ao número de fadas, as versões portuguesas mostram duas tendências gerais: ou respeitam a informação de Perrault ou não especificam esse número, destacando apenas o facto de uma das fadas aparecer sem ser convidada. No entanto, os textos das *Histórias maravilhosas da tradição popular portuguesa* e da Coleção Manecas fazem referência a treze fadas, com o que parecem seguir o conto dos Irmãos Grimm, e o texto da Coleção Heidi aponta três, tal como no filme *Cinderella* dos estúdios Disney. Neste último texto, a fada má é substituída por uma bruxa.

Em Perrault, como já referido, as fadas são convidadas para madrinhas da princesa, cumprindo uma função caracterizadora através dos dons que lhe concedem. Uma delas desempenha também, de forma explícita, um papel protetor. Nada mais é dito sobre elas. As versões portuguesas mantêm estes traços das fadas, mas há algumas que fornecem mais indicações sobre estas figuras sobrenaturais, de acordo com a imagem arquetípica destas entidades, associada sobretudo à bondade e à magia.

Leyguarda Ferreira, com a efusão discursiva que a caracteriza, salienta a beleza das fadas e a riqueza do seu vestuário:

1949	<i>A princesa adormecida</i>	Todas elas traziam lindos vestidos cobertos de pedras preciosas e cuja cor condizia com os seus nomes: a fada Raio de Sol, por exemplo, trazia tantos diamantes no vestido e espalhados pelos vaporosos cabelos de oiro que fazia doer a vista a quem olhasse para ela durante muito tempo, como se de facto fosse um raiozinho de sol. A fada Luz de Luar vinha coberta de safiras que despediam clarões azulados como o luar, a fada Pétala de Rosa trazia um vestido feito de pétalas desta flor e preciosas pérolas rosadas no cabelo.
	Coleção Manecas	

Como se vê pela descrição, o vestuário das fadas sinaliza a sua condição sobrenatural e aponta para as suas qualidades morais; a luminosidade e a claridade mostram-nas como entidades celestiais, num contraste radical com os traços que qualificam as figuras malignas. Ana de Castro Osório dedica especial atenção à descrição da fada boa, mais uma vez recorrendo a vocabulário que concretiza as ideias de beleza, pureza e bondade:

194-?	<i>História da Princesa adormecida</i>	[...] apareceu a linda fada Caridade, como um raio de esperança que a todos consolou. Vestia de branco luminoso, como se fosse feito dum pedaço de sol o seu traje; os cabelos, que semelhavam fios do mais puro ouro, eram coroados por um diadema de estrelas; na mão sustinha a indispensável vara de condão.
	Sociedade de Expansão Cultural	

A varinha de condão surge como símbolo de magia, mas também de poder. Outras versões portuguesas incluem também a varinha mágica, elemento que Perrault menciona aquando do adormecimento do palácio, mas não descreve. É o que acontece, por exemplo, nos textos da Coleção Manecas (em que Leyguarda Ferreira interpela diretamente os pequeninos leitores e fala também dos «lindos sapatinhos de oiro» das fadas), da Coleção Heidi e da Majora, de 1965:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	Enfim, eu nunca mais acabaria se quisesse descrever-lhes, um a um, os trajos das fadas, desde os sapatinhos de ouro, que todas calçavam, até à varinha de cristal que traziam na mão.
------	---	---

1964	<i>A Bela Adormecida</i> Coleção Heidi	[...] havia três fadas, muito bonitas, luxuosamente vestidas. E cada uma delas tinha na mão direita uma varinha mágica, em cuja ponta brilhava esplendorosamente uma estrela.
------	---	---

1965	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	[...] as fadas vinham para junto dela. Traziam a sua varinha de condão, com a estrela a brilhar.
------	------------------------------------	--

A versão da Coleção Manecas explora ao máximo este maravilhoso universo feérico e vai mais longe, referindo-se com algum detalhe ao palácio que as fadas habitavam:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	[...] viviam num palácio tão lindo que não encontro palavras para o descrever. Flocos de espuma, pedacinhos de nuvens, madrepérola, pedras preciosas, tudo isto fazia dessa moradia uma coisa maravilhosa. Ficava tão alto que visto de longe dir-se-ia pequenina nuvem cintilando ao sol.
------	---	--

Além disso, Leyguarda Ferreira dá-se ao trabalho de dar um nome a cada uma das fadas – Raio de Sol, Gota de Orvalho, Luz do Luar, Pétala de Rosa, Brisa da Manhã, Luz da Alvorada –, o que vem reforçar o ambiente de maravilhoso benigno em que estas personagens excepcionais se movem.

Quanto à fada má, de quem, no texto de Perrault, se sabe apenas que é velha e que estava desaparecida há cinquenta anos, algumas versões portuguesas acentuam-lhe as características negativas, recorrendo à sua descrição física e à do seu vestuário. As cores e os adereços contribuem para o desenho de um estereótipo feminino, neste caso

associado à maldade. Como seria de esperar, o texto da Coleção Manecas alonga-se neste retrato, explorado ao pormenor:

1949	<i>A princesa Adormecida</i> Coleção Manecas	Era velha, horrível, rabugenta, invejosa e vingativa até mais não. Quem lhe desagradasse já sabia que podia contar com desgosto certo. [...] a fada Tormenta, vestida de roxo escuro, com pérolas negras no cabelo, uns olhos muito maus e um sorriso que punha a descoberto os dentes enormes e negros. Só de olhar para ela causava pavor.
------	---	--

Como se vê, a caracterização negativa da personagem passa também pelo nome falante que lhe é atribuído. Neste caso, o nome é Tormenta, mas a fada recebe, noutras versões, o nome de Fada Velha e Fada Mazona da Floresta, o que permite às crianças, desde logo, perceber se a personagem está do lado dos “bons” ou dos “maus”. Na versão da Verbo de 1963, Costa Barreto salienta os olhos da fada, descrevendo-os como «duas brasas, a fuzilarem de cólera». No texto da Coleção Heidi, de 1964, esta personagem malévola não é apresentada como fada, mas sim como bruxa, o que vinca ainda mais a sua natureza pérfida e assustadora. Ana de Castro Osório descreve inclusive, na sua *História da princesa adormecida ou das treze fadas*, o local onde mora esta fada má:

194-?	<i>História da princesa Adormecida</i> Sociedade de Expansão Cultural	Havia bastantes anos que ela se conservava no seu castelo roqueiro, construído sobre uma rocha escarpada, meio arruinado, defendido pelos silvedos e animais bravios, de maneira que a tinham julgado fora do país, ou talvez mesmo, fora do Mundo.
-------	--	---

Algumas versões portuguesas reforçam, pois, a ligação entre o estético e o ético, mostrando que os maus são, invariavelmente, os feios e os repugnantes, e estão associados a ambientes tenebrosos e entidades monstruosas. As descrições pormenorizadas das personagens, neste caso das fadas, servem para opor virtudes e defeitos, fazendo com que o leitor identifique claramente quais são as boas e as más. Para esta identificação, contribuem as ilustrações, que ampliam as informações dadas e

confirmam os estereótipos da beleza/bondade ou fealdade/maldade, como a imagem seguinte, da edição da Majora de 1961, comprova:



13. A fada má em *Bela Adormecida*, Majora, 1961.

4.2.1.2.3. A princesa: o tempo, o modo e a moda

No conto de Perrault, a princesa é caracterizada pelos dons que as fadas lhe atribuem: a beleza, a inteligência, a graciosidade, a arte do movimento, o canto e a música. As versões portuguesas respeitam esta atribuição dos dons, mas Leyguarda Ferreira, no texto da Coleção Manecas, opta também por dar um nome à princesa, sugestivo da sua pureza, beleza e excecionalidade:

1949	<i>A Princesa Adormecida</i>	A primeira fada a fadar foi a fada Raio de Sol. – Cristalina te chamarás, linda princesa, rainha da beleza.
1968	Coleção Manecas	

Os textos da Majora, de 1961 e 1963, omitem a cerimónia da atribuição dos dons: é a fada má que logo amaldiçoa a princesa e a fada boa, com a ajuda e o apoio das restantes fadas, atenua esse mau-olhado. Apesar de respeitarem os traços originais, algumas versões portuguesas fazem sobressair a beleza como dom mais importante. Fernanda Manso, a tradutora da *História da princesa adormecida no bosque* (Bertrand-Ibis, 1963), compara inclusive as faces da princesa a «uma seda do Oriente».²⁴⁵ Os textos da Coleção Manecas, de 1949 e 1968, e da Majora, de 1963 salientam a beleza e a feminilidade da princesa desde tenra idade:

1949	<i>A Princesa Adormecida</i>	A princesinha estava deitada num berço de prata, cheio de rendas, de tule e de gazes, que mais parecia linda concha cheia de espuma do mar.
1968	Coleção Manecas	

1963	<i>A Bela Adormecida</i>	E que linda não era! O negro dos seus olhinhos pestanudos dir-se-ia roubado à noite. As suas faces eram rosadas, e a boca e o nariz, bem pequeninos. Mas se fosse só isso? Oh, quando lhe mostravam um guizo e ela dava às pernitas, as aias e cortesãos exclamavam: «Que gorda e jeitosa!»
	Majora	

No texto da Majora de 1965, Costa Barreto desce claramente o nível etário do leitor intencionado, ao apresentar uma princesinha bonita que brinca descalça na floresta

²⁴⁵ Álvaro Manuel Machado (1983:103-109) debruça-se sobre o motivo do Oriente na literatura portuguesa, dizendo que nele o Modernismo encontrou uma forma de retomar a história mítica dos Descobrimentos, numa nostalgia de glória.

com coelhos e patinhos. No entanto, outras versões portuguesas, que nunca põem de lado a beleza da heroína, sublinham as qualidades morais. Para além de bonita, a *História da Bela Adormecida*, da Coleção Histórias Tradicionais (Livrolândia, 1953) apresenta-nos a princesa como prendada, bondosa e trabalhadora:

1953	<i>História da Bela Adormecida</i> Livrolândia	Cresceu a princesinha. Em todo o reino não havia menina mais bonita, prendada, trabalhadeira e com tão bom coração.
------	---	---

Esta descrição da princesa valoriza não só a beleza como a bondade e, sobretudo, o trabalho, visto como predicado necessário e fonte de elevação. O texto da Coleção Heidi, de Jaime Mas, enaltece, para além da beleza, qualidades de caráter – a meiguice, a generosidade, a bondade – tão necessárias para reinar e fazer o bem ao seu povo: «E ainda bem, pois adornada com tais dotes morais, poderá ser uma grande benfeitora para o seu país.» Nesta linha, o mesmo texto valoriza a caridade da princesa e a sua preocupação com os súbditos, como se vê no momento em que um rapazito manifesta a sua tristeza por a princesa não mais o ter visitado:

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	– Quero ir ver a princesa! Porque é que agora já não vem a nossa casa como dantes? Quando a mamã esteve doente, trouxe-lhe remédios e a nós deu-nos caramelos.
------	---	--

Mas o exemplo mais interessante da valorização das qualidades morais da princesa é-nos dado no texto de Ana de Castro Osório, que considera que a beleza feminina não justifica, por si só, que se estime uma mulher, especialmente se esta tiver responsabilidades sociais:

194-?	<i>História da Princesa Adormecida</i> Soc. Expansão Cultural	Aqueles previdentes monarcas pensavam, e muito bem, que a beleza só por si não é bastante condão para se estimar uma mulher, muito mais sendo ela Princesa, que mais precisa de inteligência e graça do que de formosura.
-------	--	---

Note-se o comentário favorável do narrador face à providência dos pais educadores, empenhados na educação da princesa e na sua preparação para a vida.²⁴⁶ Este texto de Ana de Castro Osório – diferentemente do que acontece no conto de Perrault –, dá-nos conta do crescimento da princesa e das qualidades que nela se desenvolveram até atingir os quinze ou dezasseis anos: além da sua formosura, a princesa era conhecida pela sua «justiça e sabedoria», o que vem corroborar a ideia de que a importância da mulher não se reduz à sua aparência física.

Também os textos da Coleção Histórias e da Coleção Heidi, ambos da Bertrand-Ibis, nos dão conta do crescimento da princesa, mas enfatizando qualidades diferentes: no texto de Fernanda Manso, de 1963, são valorizadas a beleza, a graça e a bondade, bem como a mestria na dança e no canto; no texto de Jaime Mas, de 1964, apenas os atributos físicos são mencionados.

1963	<i>História da princesa Adormecida no bosque</i> Coleção Histórias	O tempo passou, e a princesa foi crescendo. [...] Os dons de que a princesa tinha sido dotada, dia a dia se desenvolviam e tomavam realidade. A sua beleza, a sua graça natural, aliadas a uma grande bondade, não tinham semelhança possível. Era um encanto vê-la dançar e ouvi-la cantar.
------	---	--

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	Tinha-se convertido numa jovem muito formosa, alta e loira. E naquela ocasião estava extraordinariamente bela, pois estreara um lindíssimo vestido que realçava ainda mais os seus encantos naturais.
------	---	---

A idade com que a princesa se pica no fuso não é sempre a mesma. Embora a tendência geral seja manter a idade referida em Perrault, o certo é que algumas versões optam por dar mais alguns anos à protagonista, creio que por uma questão de decência e

²⁴⁶ Em *A mulher no casamento e no divórcio*, de Ana de Castro Osório (1911: 36), pode ler-se: «Que tremenda responsabilidade não é a desses pais que criam uma filha rodeada de mimos e de festas, que a deixam perder os mais belos anos da existência a pensar no marido ideal que a ha de vir tirar da banalidade quotidiana, sem a prepararem para a vida, sem lhe darem pelo trabalho uma independencia moral que a faça entrar no casamento de cabeça erguida, como quem sabe que pode contar consigo em qualquer caso de existencia?!»

conveniência. No texto da Coleção Heidi, tem 18 anos, e no texto da Majora, de 1960, tem 20. Estas idades tornam aceitável o facto de a princesa casar quando desperta.

Em relação à imprevidência e à curiosidade que Perrault atribui, no original, à protagonista, as versões portuguesas mantêm esses traços. Nos textos da versão da Sociedade de Expansão Cultural e da Livrolândia, a protagonista é explicitamente caracterizada como curiosa, o que a responsabiliza de forma mais direta:

1952	<i>História da princesa adormecida</i> Sociedade de Expansão Cultural	A Princesinha, que era curiosa como todas as crianças, aproveitou a ocasião para ir percorrer todo o edifício.
------	--	--

1953	<i>História da Bela Adormecida</i> Livrolândia	– Que está a fazer, boa mulher? – perguntou cheia de curiosidade a menina. [...] Como este trabalho é bonito! Deixe-me ver se sou capaz de fiar, mas assim que pegou no fuso, a princesa picou-se e caiu como morta.
------	---	--

No original de Perrault, a princesa tem uma cadelinha: «la petite Pouffe, petite chienne de la Princesse, qui était auprès d'elle sur son lit.» (p. 100). Em relação ao animal de estimação da princesa, só as versões que incluem o episódio da rainha-ogra lhe fazem referência, dada a sua tendência para respeitar as referências de natureza estrangeirizante, como oportunamente veremos.

Quando o príncipe entra no quarto para despertar a princesa do seu encantamento, fica maravilhado com a beleza resplandecente da jovem. No entanto, se a beleza da heroína permanece inalterada ao longo do seu sono de cem anos, já o seu vestuário, embora rico, está completamente fora de moda:

Le Prince aida à la Princesse à se lever; elle était tout habillée et fort magnifiquement; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté; elle n'en était pas moins belle. (Perrault:103)

O «collet monté» (expressão que, para além das coordenadas contextuais e epocais que oferece, remete para a cultura mundana e para o universo da moda feminina) já não se usa e a princesa parece uma avó. A questão é saber de que avó se trata. De facto, a expressão que consta no texto de Perrault é «comme ma mère-grand»,²⁴⁷ o que comprova uma intromissão muito curiosa do narrador através do uso do determinante possessivo de 1.^a pessoa e, claro, reforça a nota de humor introduzida pelo olhar crítico do príncipe, que estranha o vestuário antiquado da princesa.

Nas versões portuguesas que não mencionam Perrault como autor, só os textos de Ana de Castro Osório e de Leyguarda Ferreira fazem referência ao vestuário antiquado da princesa, embora a comparação com a avó seja eliminada, o que anula por completo o tom humorístico da cena. No primeiro caso, as qualidades da princesa – a formosura e a elegância, assim como a inteligência e o espírito –, desvalorizam a inadequação do traje e enfatizam a personalidade da jovem:

1952	<i>História da Princesa adormecida</i> Sociedade de Expansão Cultural	O Príncipe ofereceu a mão à Princesinha para a ajudar a levantar e ficou encantado com a sua elegância, como já o estava com a sua formosura, inteligência e espírito. É certo que estranhou um pouco vê-la vestida com as modas de há cem anos, mas a verdadeira beleza com tudo fica bem e ele depressa se acostumou a vê-la assim entrajada, achando-a até encantadora.
------	--	--

No segundo caso, o narrador do texto da Coleção Manecas não se coíbe de criticar, através da referência às «risadinhas de troça» das damas da corte, o comportamento das mulheres que usam a humilhação como estratégia de superioridade e de regozijo com o infortúnio alheio; no entanto, esta superioridade não tem argumentos contra o poder masculino ou contra a natural imposição da beleza verdadeira:

1949	<i>A princesa adormecida</i>	[...] foram recebê-los à escadaria, ficando todos muito admirados ao ver a princesa com o vestido muito rico, sim, mas completamente fora de moda, e não vou jurar que algumas das damas não tivessem
------	------------------------------	---

²⁴⁷ Confirmei a redação do texto na edição de Jean-Pierre Collinet (1981:136), publicada pela Gallimard.

1968	Coleção Manecas	soltado risadinhos de troça. Mas logo se calaram porque tiveram medo de que o príncipe se zangasse. Depois... Cristalina era tão linda que a sua beleza fez imediatamente esquecer a pouca elegância do seu traje.
------	--------------------	--

Nenhum dos textos da Majora faz referência ao vestuário da princesa ou à sua comparação com a avó, o mesmo sucedendo na versão da Coleção Heidi, de Jaime Mas; nestes casos, a imagem da princesa sai livre de quaisquer apreciações irónicas e o tom humorístico desaparece por completo.

Nas traduções que indicam Perrault como autor, temos diferentes situações. O texto da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, não faz referência ao modo como a princesa estava vestida. Nos dois casos seguintes, não há referência ao «collet monté», mas mantém-se a comparação com a avó; no entanto, a apreciação do príncipe relativamente ao vestuário da princesa torna-se menos irónica face à evidência de que a constante mudança das modas dita tendências diferentes conforme as épocas.

1953	<i>História da Bela Adormecida</i> Livrolândia	O príncipe ajudou a princesa a levantar-se mas não lhe disse, Deus o livrasse de o fazer, que ela estava vestida como os retratos de sua velha avó. Que importavam modas se a princesa mesmo assim, estava tão bonita?
------	---	--

1963	<i>História da princesa adormecida</i> Coleção Histórias	A princesa saltou rapidamente do leito, ajudada pelo príncipe que lhe segurou gentilmente a mão. Vestia um magnífico fato bordado a ouro e pedrarias, e embora tão lindo vestido fizesse realçar a sua beleza, o príncipe esteve quase a dizer-lhe que ele era mais próprio no tempo da sua avó, pois durante aqueles cem anos, muito as modas tinham mudado.
------	---	---

Os dois exemplos que se seguem pertencem às publicações da Verbo. Em nenhum há menção ao «collet monté» nem à semelhança da princesa com a avó; em ambos parece haver necessidade de desculpar a princesa pelo facto de se apresentar com um vestido antiquado. Tendo em conta o texto programático que consta da contracapa da edição da Verbo de 1968, em que se declara o princípio da fidelidade ao original,

seria expectável que a tradutora mantivesse as referências do texto de partida; mas Maria Adozinda de Oliveira Soares, à semelhança do que fazem outros tradutores, como vimos, não foi sensível à ironia que caracteriza, neste passo, *La belle au bois dormant*.

1968	<i>A Bela Adormecida</i> Verbo	O Príncipe ajudou a Princesa a levantar-se. Ela estava magnificamente vestida, mas com cem anos de atraso sobre a moda daquele tempo... No entanto, o Príncipe absteve-se de lho dizer e não a achou menos bela por isso.
------	---------------------------------------	---

1973	<i>A bela adormecida</i> Verbo	A princesa levantou-se logo, porque já estava vestida, mas o príncipe teve a delicadeza de não dizer que o vestido dela, embora muito belo e magnífico, estava fora de moda. Pudera! Era um vestido com mais de cem anos!... Mas nem por isso a princesa ficava menos bonita.
------	---------------------------------------	---

Só há dois casos em que os tradutores tentam uma expressão equivalente para «collet monté» (encontrados nos textos da Figueirinhas e da Arcádia):

1926	<i>A Bela Adormecida</i>	O príncipe ajudou a princesa a levantar-se; ela estava toda vestida; porém, ele evitou dizer-lhe que estava vestida como a sua avó e que tinha uma gola muito subida, mas nem por isso era menos bela.
1946	<i>no bosque</i> Figueirinhas	

1970	<i>A Bela Adormecida</i> Arcádia	O príncipe ajudou a princesa a levantar-se: ela estava completamente vestida, e muito magnificamente; mas ele evitou dizer-lhe que estava vestida à maneira da avó, e que tinha uma gola alta; mas nem por isso era menos bela.
------	---	---

Estas duas traduções oferecem uma solução para «collet monté» – «gola muito subida» e «gola alta» –, que, no entanto, não consegue ser fiel ao objeto designado pela expressão original e antes leva o leitor a pensar num tipo de vestuário que lhe é familiar e que até use. Ambos os textos mencionam a avó, mas há um “pormenor” diferente: na versão da Figueirinhas, de que não conhecemos o tradutor, o determinante «ma» foi substituído por «sua», tomando o príncipe como referente e, nessa medida, garantindo a

coesão referencial; no texto da Arcádia, o tradutor, João Costa, não quis desrespeitar o original traduzindo «ma» por «sua» e optou pela omissão do determinante.

Face ao exposto, percebemos que, na sua maioria, os tradutores das versões que indicam Perrault como autor não se sentiram “obrigados” a respeitar quer a referência concreta ao «collet monté» quer a comparação da princesa com a avó, o que implica a perda do veio humorístico que caracteriza o trecho; talvez que os tradutores tenham considerado a atenção do príncipe a modas como elemento perturbador do idílio amoroso, preferindo, por isso, suprimir o passo ou atenuar-lhe os efeitos. De qualquer modo, sai vitoriosa, como em Perrault, a beleza natural da princesa, mesmo que «de gola muito subida».

4.2.1.2.4. Um príncipe imprevidente?

No conto de Perrault, o príncipe não é objeto de descrição física – sabe-se apenas que é jovem e deduz-se que será atraente. As versões portuguesas que não identificam Perrault como autor marcam claramente a beleza como atributo do herói e destacam, em sintonia, o seu carácter virtuoso: não apenas a valentia – ironicamente referida no texto de Perrault –, mas também a elevação da alma, por assim dizer. Nos textos da Majora, o príncipe ganha mesmo um nome falante revelador dessa excecionalidade (e até, na versão de 1965, um cavalo branco, em sinal da sua nobreza e heroísmo):

1961	<i>Bela Adormecida</i> Majora	[...] foi caçar para aquelas bandas certo príncipe, a quem, pela sua beleza e virtudes, chamavam o Príncipe Formoso.
------	----------------------------------	--

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	[...] vivia num reino vizinho certo Príncipe, que estava na idade de se casar e que, pelas suas raras virtudes e beleza, recebera o nome de Formoso.
------	------------------------------------	--

1965	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Ora, certo dia, o Príncipe Bonito foi caçar para a floresta, montado no seu cavalo branco.
------	------------------------------------	--

No texto da Coleção Heidi, Jaime Mas traça um retrato do Príncipe à imagem e semelhança dos cavaleiros medievais portugueses que muitos dos pequenos leitores conhecerão, por certo, das suas lições de História:

1964	<i>A Princesa Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	O jovem tinha vinte anos de idade e era alto e esbelto. O seu rosto moreno reflectia nobreza e nos seus olhos escuros podiam notar-se ao mesmo tempo um brilho de bondade e uma expressão firme, que reflectia a valentia do seu carácter. O seu cavalo estava ricamente arreado e levava uma espada à cinta e um escudo no braço.
------	---	--

Ao mesmo tempo, esta imagem filia-se na representação tipificada – e interiorizada – do modelo ideal de homem, tão ao gosto dos romances cor-de-rosa; a caracterização detalhada enaltece a grandeza e a beleza do herói, que a literatura sentimental fadou como forte, decidido, belo e garboso. Não será pois, por acaso, que esta versão da Coleção Heidi introduza assim esta personagem na narrativa: «Até que um dia, um garboso príncipe, que andava à caça pelos arredores, ouviu contar a uns lenhadores a lenda da Bela Adormecida e quis saber a verdade.» Para além destes traços, esta versão apresenta-nos um príncipe modesto, que, perante o agradecimento dos reis por ter libertado a filha do encantamento, recusa o heroísmo da sua empresa salvadora.

É na tradução da Majora, de 1963, que o príncipe tem ocasião de demonstrar mais claramente a sua valentia, já que o castelo da princesa é defendido não por uma floresta, mas sim por um dragão terrífico, como já oportunamente referi. Nesta edição da Majora, o príncipe vence o dragão mostrando-lhe a palma da sua mão esquerda, que se transforma num espelho e cega o animal. Já no texto da Majora, de 1965, o príncipe não se socorre do mesmo recurso, antes destemidamente faz uso da sua espada e do seu escudo de prata, com que mata o dragão, depois de ter lutado com ele. Esta alteração acentua ainda mais a valentia do príncipe, que, com os seus dotes de guerreiro, ergue a espada e o escudo e obriga o dragão a recuar:



14. O dragão em *A Bela Adormecida*, Majora, 1965.

No que respeita ao dom da palavra, no texto de Perrault, o príncipe, no momento em que a princesa desperta, é caracterizado como pouco desenvolvido, embaraçado, sem saber muito bem o que dizer:

Ses discours [du Prince] furent mal rangés, ils en plurent davantage; peu d'éloquence, beaucoup d'amour. (Perrault:102)

As versões portuguesas que não indicam a autoria de Perrault tendem a omitir este passo (como no caso do texto de Ana de Castro Osório ou de Leyguarda Ferreira) ou, provavelmente achando que este “acanhamento” não é característica própria de um príncipe, encontram outras soluções. O texto da Majora, de 1961, por exemplo, omite esse traço no príncipe, mostrando-o até como desenvolvido e sem problemas em verbalizar de imediato o seu amor pela princesa. Vê-se, aliás, que é o beijo do príncipe que a acorda.

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	– Ó minha princesa, ó Bela Adormecida, como gosto de ti! – exclamou, pondo um joelho em terra e beijando-lhe a mão. E logo a princesa abriu os olhos e todo o palácio se encheu, também, de vida [...].
------	------------------------------------	---

Também no caso do texto da Coleção Heidi o príncipe não se mostra minimamente atrapalhado; pelo contrário, muito solícito, explica à princesa que ela tinha «sido vítima de um malefício» e que acabava de despertar de um «longuíssimo sono de cem anos».

Quanto aos textos que referem a autoria de Perrault, verifica-se também, curiosamente, a tendência para omitir ou justificar a falta de eloquência do príncipe. O texto da Coleção Azul, de 1942, opta por estender a falta de eloquência à princesa, mostrando que essa característica deriva apenas do “calor” do momento e não é exclusiva do príncipe, o que seria desprestigiante. Por outro lado, esta versão faz referência à maneira de falar da época, o que parece contextualizar a história num tempo que não o da recepção:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	E se as amabilidades que dirigiram um ao outro, não foram ditas em alto estilo (à moda da época) foram sinceras, no eterno amor que juraram.
------	--	--

Já a versão da Verbo, de 1968, embora também refira a pouca eloquência do príncipe, parece atenuar essa limitação com o facto de, emocionado, o príncipe não saber o que dizer. Faço notar que o ritmo e a contradição presentes em «peu d’éloquence, beaucoup d’amour» se perdem, bem como a natureza “proverbial” da expressão:

1968	<i>A Bela Adormecida</i> Verbo	As palavras não lhe acudiam, mas por isso mesmo agradaram mais à Princesa, que pôde deste modo verificar a sinceridade com que era amada.
------	-----------------------------------	---

Também nos textos de 1926 e 1946, da Figueirinhas, a falta de habilidade discursiva do príncipe é mitigada, porque alargada à princesa. Aliás, nestas versões,

introduz-se um novo traço, o do choro motivado pela emoção, que prejudica, naturalmente, a retórica amorosa:

1926	<i>A Bela</i>	Choraram mais do que falaram. Pouca eloquência de boca e muita eloquência do coração.
1946	<i>Adormecida no bosque Figueirinhas</i>	

Só o texto de João Costa (*Arcádia*, 1970) respeita o texto de Perrault, referindo a pouca habilidade discursiva do príncipe:

1970	<i>A Bela Adormecida Arcádia</i>	As suas palavras foram mal colocadas; ainda mais agradaram; pouca eloquência, muito amor.
------	----------------------------------	---

Vemos que, no que toca à caracterização do príncipe, as traduções portuguesas que não indicam o autor tendem a libertar-se do texto original para acentuar as características da beleza e da valentia do herói, mostrando-o como destemido e empreendedor, dando-o como um exemplo credível de “sexo forte”. Se, neste ponto, as versões que referem Perrault como autor respeitam o original e não empolam estes traços do príncipe, já no que toca à sua falta de eloquência a situação é diferente, dado que esta característica, à semelhança do que ocorre nas versões mais livres, também é atenuada ou até eliminada, o que contribui para a construção de uma personagem mais afirmativa e decidida. As versões portuguesas, na sua globalidade, querem um príncipe loquaz e assertivo.

4.2.1.2.5. Ogra, mas rainha

Em *La belle au bois dormant*, os pais do príncipe só aparecem após o casamento do príncipe e da princesa, naquela que podemos considerar a segunda parte da história. As versões portuguesas que não omitem essa parte são as que indico no quadro seguinte:

Ano	Título do conto	Volume/Editora
1926	<i>A Bela Adormecida no bosque</i>	<i>Contos de Perrault/Figueirinhas</i>
194-?	<i>História da princesa adormecida ou das treze fadas</i>	<i>Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa/ Sociedade de Expansão Cultural</i>
1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i>	<i>Contos de Perrault/Casa do Livro</i>
1946	<i>A Bela Adormecida no bosque</i>	<i>Jack, O Matador do Gigante e outros contos/Figueirinhas</i>
1963	<i>História da princesa adormecida no bosque</i>	<i>Contos de Perrault/Bertrand-Ibis</i>
1968	<i>A Bela Adormecida</i>	<i>A Bela Adormecida e Outros Contos de Perrault/Verbo</i>
1970	<i>A Bela Adormecida</i>	<i>Histórias para crianças/Arcádia</i>

Nestas versões integrais mantém-se, como no original, a caracterização do pai do príncipe como boa pessoa (à exceção do texto de Ana de Castro Osório, em que não é feita referência à figura do rei), mas sem papel interventivo, e a da mãe, que é uma ogra (à exceção do texto de Dulce Pissarra de Brito, em que é uma vampira), como vingativa e cruel. Nas traduções da Figueirinhas, de Ana de Castro Osório e de João Costa, a rainha é apresentada como mãe, tal como acontece no texto de partida; nas restantes, é substituída pela figura da madrasta, o que impede a associação da mãe à maldade ou à violência.

Como sabemos, Perrault diz-nos que o pai do príncipe casou com a rainha por causa da sua riqueza:

[...] et le Roi ne l'avait épousée qu'à cause de des grands biens [...].
(Perrault:104)

Esta informação só encontra eco nos textos da Figueirinhas (1926 e 1946), em que se lê que «o rei tinha casado com ela apenas por ter muitos bens.», e no texto de João Costa, da Arcádia (1970), que explica que «o rei só casara com ela por causa dos seus imensos bens.» Na verdade, trata-se de um aspeto que as outras traduções preferem omitir: a versão de Dulce Pissarra de Brito, da Coleção Azul (1942), não faz qualquer

menção ao casamento, tal como acontece no texto da Verbo (1968), de Maria Adozinda de Oliveira Soares. Fernanda Manso, em *Contos de Perrault* (1963), refere o casamento em segundas núpcias do rei, mas nada quanto ao motivo que esteve na sua origem. Ana de Castro Osório, como referi, nem sequer menciona o pai do jovem. Portanto, as traduções, salvaguardando o caso das versões da Figueirinhas (1926 e 1946) e da Arcádia (1970), evitam revelar que o rei casou por interesse.

Como já dito, no caso do texto da Coleção Azul, de 1942, a mãe do príncipe passa a ser madrasta e deixa de ser uma ogra para passar a ser uma vampira:

[...] on disait même tout bas à la Cour qu'elle avait les inclinations des Ogres, et qu'en voyant passer de petits enfants, elle avait toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux [...]. (Perrault :104)

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	Dizia-se baixinho, na côrte, que a então rainha, quando via crianças, sofria grandes tormentos em se conter e não saltar sôbre elas, para as comer e chupar-lhes o sangue.
------	--	--

A substituição da figura da ogra pela da vampira torna, segundo creio, a personagem feminina mais macabra e repulsiva. Mas a opção de Dulce Pissarra de Brito pode derivar da dificuldade de tradução de «ogresse», dado que os termos «ogro» ou «ogra» dizem muito pouco ou nada às crianças portuguesas – o “papão” é, no caso nacional, o registo infantil de ogro. De qualquer modo, o motivo do sangue percorre esta segunda parte da história e, desta forma, a tradução da Coleção Azul explora, à semelhança do que acontece na sua versão do Barba Azul, o horror, na tradição do romance gótico inglês:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	A rainha-vampiro, a ranger os dentes canibalescos, retorquiui: – Quero, já disse! Quero-a comer, bem regadinha com môlho de sangue. [...] Mas repara bem, não percas uma gota sequer de sangue, para que o molhinho seja abundante.
------	--	---

Para este quadro horrível, contribui a descrição física da personagem, que tem «dentes de lôba» e é comparada a uma «hiena a farejar carne morta».

O texto da Bertrand-Ibis, de 1963, e o da Verbo, de 1968, como vimos, também apresentam a rainha como madrasta do príncipe, mantendo a sua caracterização como ogra. O facto de as traduções darem a conhecer esta figura como madrasta do príncipe facilita o seu entendimento como uma personagem malévola, dado que as madrastas, nos contos tradicionais, são vistas como perversas e cruéis. Assim, a divisão entre personagens más e personagens boas segue esse padrão e sossega o leitor, que vê a mãe como garante de amor e proteção. Por outro lado, reforça o poder do príncipe, que tem de repor o equilíbrio contra uma figura feminina malévola; para Margery Hourihan (1997:174), a presença destas mulheres na narrativa – cuja maldade descontrolada é capaz de tudo –, serve para justificar a autoridade e o domínio masculinos, fruto da sua racionalidade e capacidade de autocontrolo.

O texto da Coleção Manecas, apesar de terminar a história com o casamento dos príncipes e não contemplar o episódio subsequente do canibalismo, recupera a figura do pai do príncipe, que desempenha o papel de seu conselheiro e de confidente. Se, em Perrault, o pai do príncipe é uma figura apagada, de segundo plano e sem papel interventivo, nesta tradução portuguesa reclama o exercício da sua autoridade sobre o filho, cujo comportamento acompanha e orienta.

4.2.1.3. E viveram felizes para sempre...

Como já foi referido, das dezasseis versões encontradas, apenas sete respeitam a estrutura do conto de Perrault na sua totalidade, ou seja, a maior parte das edições portuguesas conclui a história com o feliz casamento dos príncipes (o texto da Verbo de 1973 refere o casamento dos príncipes e o posterior nascimento de dois filhos) e não inclui o episódio da ogra e da devoração, certamente pela violência que relata.

É curioso verificar que quatro das sete versões portuguesas que recuperam a segunda parte do conto estão incluídas em volumes exclusivamente dedicados aos contos de Perrault, cuja autoria figura inclusive no título da coletânea; são eles: *Contos de Perrault*, da Figueirinhas (1926); *Contos de Perrault*, da Casa do Livro Editora (1942); *Contos de Perrault*, da Bertrand-Ibis (1963), e *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, da Verbo (1968). Importa lembrar que, salvaguardando o caso da coletânea de Ana de Castro Osório, *Histórias Maravilhosas da Tradição Popular*, tanto

o volume *Jack, o Matador do Gigante e outros contos*,²⁴⁸ da Figueirinhas (1946), e *Histórias para crianças*,²⁴⁹ da Arcádia (1970), incluem contos de Perrault devidamente identificados como tal. Do mesmo modo, todas estas edições, excetuando as da Figueirinhas e da Sociedade de Expansão Cultural, indicam o tradutor ou tradutora. Ora isto parece indicar que, nos casos em que o nome do autor (e até do tradutor) é identificado nas traduções, há maior respeito pelo original, pelo menos no que toca à preservação do texto integral. De qualquer modo, é evidente o grau de liberdade com que a maioria dos tradutores decide truncá-lo, o que parece ser frequente no caso em que livros inicialmente dirigidos para adultos são traduzidos para crianças; esta decisão, como assinala Shavit (2006:33), decorre de dois princípios: «first, the norms of morality accepted and demanded by the children's system; second, the assumed level of the child's comprehension.»

Em Perrault, após o nascimento da princesa, segue-se o batismo e a festa dada às fadas. Todas as versões portuguesas respeitam esta sequência. No entanto, há algumas que introduzem as fadas antes; é o caso da versão da Coleção Manecas, cujos dois primeiros capítulos dão conta da sua presença e deixam perceber o conflito que se vai instalar na festa, e é o caso do texto da Majora, de 1965, em que as fadas velam pelo sono da princesa e a embalam, dizendo «Nana, minha menina, nana, que um príncipe, bonito e valente, contigo há-de casar!», o que não só antecipa o desfecho da história como apresenta o casamento como objetivo de vida da princesa.

Todas as versões portuguesas, tal como acontece no original, dão conta da maldição lançada pela fada má e do facto de a princesa se picar num fuso. Algumas localizam esse acontecimento no dia do aniversário da princesa (como no caso do texto da Coleção Heidi, em que se dá um baile para comemorar a data), o que confere maior dramatismo à situação, por introduzir a tragédia num dia de felicidade e celebração.

Em Perrault, mal a princesa se pica e adormece, é dado o alarme e os presentes tentam reanimá-la, sem sucesso. Lembro o texto original:

²⁴⁸ O volume *Jack, o Matador do Gigante e outros contos*, da Figueirinhas, inclui *O Barba-Azul, O Polegarzinho, A Bela Adormecida no bosque, A Gata Borralheira ou a pantufa branca e cinzenta, Os desejos extravagantes e O Riquet da Poupa*.

²⁴⁹ O volume *Histórias para crianças*, publicado pela Arcádia na Coleção Antologia, inclui três contos de Perrault: *O Gato das Botas, O Capuchinho Vermelho e A Bela Adormecida*.

[...] on vient de tous côtés, on jette de l'eau au visage de la Princesse, on la délance, on lui frappe dans les mains, on lui frotte les tempes avec de l'eau de la Reine de Hongrie; mais rien ne la faisait revenir. (Perrault:99)

Os textos da Coleção Manecas, de Leyguarda Ferreira, e da Coleção Heidi, de Jaime Mas, omitem o momento da reanimação, mostrando a aceitação imediata da fatalidade. Nas outras traduções, há duas tendências evidentes. Na primeira, os tradutores condensam esses procedimentos, dando apenas a ideia de que tentaram despertá-la, sem identificação dos processos usados para o efeito. Deste procedimento, temos os seguintes exemplos:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	Acudiram os reis e a gente da côrte que fizeram todos os esforços para a reanimar – o que não conseguiram.
------	--	--

1963	<i>História da princesa adormecida no bosque</i> Coleção Histórias	Acudiu logo o pessoal do palácio, e trouxeram a princesa inanimada para o seu quarto. Trataram a princesa de todas as maneiras que souberam, mas tudo foi inútil. Nada a fez voltar a si.
------	---	---

A segunda tendência mantém a referência às várias tentativas de reanimação, inclusive à água da rainha de Hungria, o que introduz uma nota estrangeirizante. É o caso das versões da Figueirinhas, de 1926 e 1946, da Verbo, de 1968, e da Arcádia, de 1970:

1926	<i>A Bela</i>	[...] correu gente de todos os lados; lançam água no rosto da princesa; desapertam-na; esfregam-lhe as mãos; friccionam-lhe as fontes com água da rainha de Hungria; mas nada a fazia voltar a si.
1946	<i>Adormecida no bosque</i> Figueirinhas	

1968	<i>A Bela Adormecida</i> Verbo	Chegou gente de todos os lados, deitaram água no rosto da Princesa, despertaram-lhe a roupa, friccionaram-lhe as mãos, molharam-lhe a testa com água da Rainha da Hungria, mas nada a fazia voltar a si.
------	---------------------------------------	--

1970	<i>A Bela Adormecida</i> Arcádia	[...] apareceu gente de todos os lados; atiram com água à cara da princesa, despertam-na, batem-lhe nas mãos, esfregam-lhe as fontes com água da rainha da Hungria, mas nada a fazia voltar a si.
------	---	---

Encontrei, no entanto, para esta situação da reanimação da princesa, opções intermédias, que apontam as diferentes tentativas, mas omitem a referência à água de Hungria, eliminando esse apontamento que seria sentido pelas crianças como estranho. Esta substituição de um elemento culturalmente marcado no texto de origem por um não marcado no texto de chegada pode ser considerada como neutralização, o que contribui para a assimilação da tradução como um produto autóctone (Corbella, 2003:188-189). É o que acontece nas edições da Sociedade de Expansão Cultural (1952), da Livrolândia (1953) e da Verbo (1973):

194-?	<i>História da Princesa Adormecida</i> Sociedade de Expansão Cultural	Deitaram-lhe água no rosto, fizeram mil coisas para a despertar, mas foi o mesmo que nada.
-------	--	--

1953	<i>História da Bela Adormecida</i> Livrolândia	De todos os lados apareceram pessoas aflitas: uns deitam água na cara da princesa, outros esfregam-lhe as mãos, outros despertam-na mas nada consegue restituí-la à vida.
------	---	---

1973	<i>A bela adormecida</i> Verbo	[...] correu gente de todos os lados para lhe acudir, borrifaram a cara da princesa, despertaram-lhe o vestido, esfregaram-lhe as mãos, friccionaram-lhe a testa com água perfumada, mas nada a fez voltar a si.
------	-----------------------------------	--

A fada boa é chamada, na generalidade dos casos, mas nem sempre como no conto original, dado que, em certas versões portuguesas, como vimos, faz com que os pais da princesa também adormeçam, o que permite o seu reencontro final com a filha.

As circunstâncias da chegada do príncipe às cercanias do castelo adormecido mantêm-se, no geral, próximas do texto de Perrault. O príncipe, que se encontrava sozinho, à caça, avista as torres do castelo, cercadas do bosque cerrado, e procura informar-se. No texto da Coleção Manecas, contudo, o príncipe participa numa aparatosa caçada real:

1949	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	[...] o príncipe partiu para a caça. Ia acompanhado por vistosa comitiva, composta por numerosos fidalgos, picadores e falcoeiros. A caçada devia durar quatro ou cinco dias [...].
------	---	---

No conto popular, o herói tende a isolar-se (vai de viagem sozinho, por exemplo) e é nesse isolamento que acede a um mundo de maravilhoso. O texto da Manecas, contudo, começa por marcar o enquadramento social da caçada. Só depois, sozinho, depois de «uma bela galopada», avista os telhados do castelo. Regressa ao palácio e só passado algum tempo é que volta ao bosque, acompanhado por um escudeiro que, no entanto, não o segue na aventura de transpor a sebe.

Quando o príncipe quer esclarecer o mistério do castelo encantado, obtém várias respostas. Vejamos o original:

Le Fils du Roi [...] demanda ce que c'était que des Tours qu'il voyait au-dessus d'un grand bois fort épais; chacun lui répondit selon qu'il en avait ouï parler. Les uns disaient que c'était un vieux Château où il revenait des Esprits; les autres que tous les Sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un Ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on

le pût suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois.
(Perrault:101)

De modo geral, as traduções dão conta da indagação do príncipe e registam as respostas que este obteve. No entanto, algumas dessas explicações introduzem algumas variações relativamente ao original. Por exemplo, o texto da *Majora*, de 1960, faz intervir espíritos, feiticeiros e um gigante, e o texto da *Coleção Histórias* alude a génios da floresta, bruxas e ogros feiticeiros. Em *História da Princesa adormecida ou das treze fadas*, conta-se que o povo, ao ver as altas torres do castelo, «dizia que era ali a morada de todos os lobisomens, feiticeiras, olharapos e trasgos que pelo Mundo andavam a fazer mal.» Como se vê, por este trecho desfilam as figuras malévolas que habitam o imaginário popular e que amiúde visitam as narrativas maravilhosas tradicionais portuguesas. Independentemente destas considerações, verifica-se que, em todas as versões, à exceção do texto da *Majora*, de 1965, em que não se sabe como é que o príncipe tomou conhecimento do encantamento da princesa, alguém se encarrega de contar ao príncipe a história da bela adormecida.

O texto da *Coleção Manecas* não coloca estas hipóteses de o castelo estar assombrado ou de nele morar um ogre (lembro que, na versão da *Coleção Azul*, a ogra é substituído por uma vampira); há apenas um velho que conta ao príncipe a história da princesa adormecida, história esta que vem confirmar um sonho tido pelo herói. No texto da *Coleção Heidi*, são os lenhadores que contam logo ao príncipe a história da bela adormecida, mas há também um pássaro que lha confirma; na versão da *Coleção Histórias*, a narração desta história é atribuída a um pastor; na da *Coleção Azul* a um velhinho, que sabia inclusive que o encantamento acabava naquele dia em concreto; e na história de Ana de Castro Osório, quem narra ao príncipe a história da menina adormecida é «uma velha dona». As outras traduções falam, tal como em Perrault, num camponês.

Destacaria, neste ponto, pelo interesse da relação texto-ilustração, a edição da *Livrolândia*, na qual o príncipe, desenhado de acordo com o imaginário da cavalaria medieval, conversa com um camponês de barrete, camisa aos quadrados e faixa na cintura, vestuário que remete algo dubiamente para campinos ribatejanos e pescadores da Nazaré:



15. O príncipe e o camponês em *História da Bela Adormecida*, Coleção Histórias Tradicionais, Livrolândia, 1953.

No texto da Coleção Manecas, não é através do aldeão que o príncipe ouve falar, pela primeira vez, da princesa. Esta versão de Leyguarda Ferreira introduz um episódio diferente, mais sofisticado. Na verdade, neste texto, o herói sonha com a princesa, numa antevisão do seu próprio futuro. Depois, quando ouve contar a história de uma bela adormecida, convence-se de que a mulher com quem sonhou e a filha do rei que a fada encantou são a mesma pessoa. É assim que parte em busca da princesa e da confirmação da sua premonição.

A cena do despertar da princesa é igualmente alvo de retoques em muitas das traduções portuguesas. Enquanto no texto original o príncipe se aproxima da jovem e se limita a ajoelhar-se junto dela, sendo estes gestos suficientes para acordá-la, as versões portuguesas, na sua maioria, desenham um cenário mais romântico e não prescindem – na linha do conto dos irmãos Grimm – do beijo salvador. Confronte-se o texto original com as versões portuguesas:

Il s'approche en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement était venue, la Princesse s'éveilla [...].
(Perrault:102)

As traduções portuguesas que, neste ponto, mais se aproximam do conto original, por não referirem o beijo, são as que indico a seguir. Começo pelas versões da Figueirinhas, que trocam a atitude contida e reverente do príncipe por um gesto de total rendição e alguma precipitação.

1926	<i>A Bela Adormecida no Bosque</i>	A tremer e cheio de admiração, o príncipe aproximou-se da donzela e lançou-se-lhe aos pés. Então, como tinha acabado o fim do encantamento, a princesa despertou [...].
1946	Figueirinhas	

Os exemplos seguintes, salvaguardadas as diferenças que os distinguem (sobretudo no que toca à indicação do local em que o príncipe se ajoelha, o que pode relacionar-se com o maior ou menor grau de “rendição”), mantêm-se próximos do texto original, sem contacto físico, diálogo ou adição de outros elementos:

1953	<i>História da Bela Adormecida</i> Livrolândia	Aproximou-se e ajoelhou-se a seus pés. Então, como a hora tivesse chegado, a princesa acordou [...].
------	---	--

1968	<i>A Bela Adormecida</i> Verbo	Aproximou-se, trémulo de emoção, e ajoelhou-se junto dela. Então, como o encantamento tinha terminado, a Princesa acordou [...].
------	-----------------------------------	--

1970	<i>A Bela Adormecida</i> Arcádia	Aproximou-se a tremer e admirativo, e pôs-se de joelhos ao pé dela. Então, como chegara o fim do encantamento, a princesa despertou [...].
------	-------------------------------------	--

1973	<i>A bela adormecida</i> Verbo	Aproximou-se a tremer e, deslumbrado, ajoelhou-se aos pés. Então, como o seu encanto tinha chegado ao fim, a princesa acordou [...].
------	---------------------------------------	--

As restantes versões preferem uma cena amorosa mais “delicodocce”. Apresento agora os casos mais expressivos:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	Aproximou-se devagarinho, e muito ao de leve – não a fôsse acordar em sobressalto – poisou-lhe os lábios sobre a mão. A princesa espreguiçou-se graciosamente sob o raio de sol que a acariciava, abriu os olhos [...].
------	--	---

1960	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Com o coração alvoroçado, o príncipe aproximou-se da linda princesinha e, ajoelhado ante tanta formosura, beijou-a com ternura e admiração. Então, a bela princesa acordou com o beijo, tendo-se quebrado o encanto.
------	------------------------------------	--

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	[...] o coração do Príncipe palpitou, enamorado. – Ó minha princesa, ó Bela Adormecida, como gosto de ti! – exclamou, pondo um joelho em terra e beijando-lhe a mão. E logo a princesa abriu os olhos [...].
------	------------------------------------	--

Uma palavra final para os casos das versões publicadas pela Bertrand-Íbis, cujos textos, especialmente neste ponto, fazem lembrar as novelas sentimentais, em que se explora a candura e a ternura do primeiro encontro do par amoroso. Apesar de, em *História da princesa adormecida no bosque*, Fernanda Manso (Coleção Histórias) –tal como Perrault – prescindir do beijo, a verdade é que na cena que compõe o príncipe e a princesa cumprem a rigor as “prescrições” da trama novelesca trivial:

1963	<i>História da princesa adormecida</i>	Acercou-se de mansinho e ficou de joelhos junto ao leito. [...] Então, porque era chegada a hora de acabar o encantamento, a princesinha mexeu-se e maquinalmente passou a mão pela cara. Abriu os olhos e fixando o olhar surpreso no jovem disse numa voz ligeiramente assustada: – Quem sois vós? Há quanto tempo dormia? O príncipe
------	--	---

	Coleção Histórias	não soube que responder. Mais parecia ele o encantado, que a princesinha que saía de tão prolongado sono. Conseguiu recompor-se e as suas palavras saíram cheias de emoção: – Não tenhas medo, princesa. Sou o príncipe que devia vir despertar-te. É fácil supor, embora a história não no-lo diga, que a princesa não se surpreendeu por aí além, pois a fada Ilusão tinha-lhe proporcionado lindos sonhos durante o encantamento. E qual é a jovem que não sonha com o príncipe azul que há-de um dia entrar na sua vida?
--	-------------------	--

Parece haver alguma incoerência no facto de, inicialmente, a princesa se mostrar surpreendida e, depois, ser dito que «não se surpreendeu por aí além», uma vez que os sonhos a teriam preparado para o momento do despertar. Parece ter havido a intenção de desenhar um retrato inicial da princesa baseado na sua inocência (corroborado pela sua voz assustada e pelo facto de perguntar ao príncipe quem era, contrariamente ao que se passa em Perrault, em que a princesa pergunta «Est-ce vous, mon Prince?», mostrando que o aguardava), de acordo com os melhores exemplos da menina de bem em idade casadoira, que pode sonhar com o príncipe encantado, mas mantém o absoluto recato.

Veja-se agora o próximo exemplo, também de um texto publicado pela Bertrand-Ibis, agora na Coleção Heidi:

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	Com grande respeito e viva emoção, ajoelhou e, estendendo a sua mão morena, pegou suavemente na que a princesa tinha colocada entre um botão de rosa vermelha e um branco lírio do vale. Erguendo-a lentamente aproximou-a dos seus lábios e depôs um beijo sobre a fina pele daquela mão que parecia de seda.
------	---	--

Repare-se no pormenor da «mão morena» do príncipe (recordo que, nesta versão, a princesa é descrita como alta e loura), cor que aponta para a sua masculinidade e sensualidade, contrariamente à fragilidade que se associa a uma princesa de «fina pele» e loura. Estas associações estereotipadas estendem-se às – o branco lírio e a rosa vermelha, que marcam a transição da virgindade para a entrega amorosa.

Após o despertar da princesa, e de todo o castelo, a ação precipita-se para o casamento. Em *La belle au bois dormant*, os príncipes casaram «après soupé, sans perdre de temps», (p.103) na capela do castelo, em cerimónia privada. Em algumas versões portuguesas, o casamento acontece, bem menos precipitadamente, passados

alguns dias, em cerimónia pública festiva e testemunhada pela família e pelo povo. Veja-se o caso das versões da Majora de 1961 e de 1963:

1961	<i>Bela Adormecida</i> Majora	Dias passados, realizou-se o casamento. E nunca houve festa mais linda, nem mais feliz: o coche de oiro e cristal, tirado por seis cavalos brancos, onde seguiam os noivos; a chuva de flores que, sem cessar, caía das varandas e janelas sobre ele; os vivas do povo...
------	----------------------------------	---

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Poucos dias após estes sucessos, teve lugar o casamento da <i>Bela Adormecida</i> e do Príncipe Formoso. Quando o cortejo nupcial percorreu as ruas da cidade, o povo não se cansou de gritar: «Vivam os noivos! Vivam o Rei Feliz e a Rainha Felizarda! Vivam...» Os noivos sorriam e acenavam ao povo por detrás das vidraças do seu coche doirado e com forro de cetim rosa; e sorriam e acenavam-lhe, também, Suas Majestades. E o sorriso destas já não era triste, mas alegre como um raio de sol.
------	------------------------------------	--

Neste último passo, não só os noivos são aclamados como também os pais da princesa, que não morrem, diferentemente do que acontece no conto de Perrault. O ambiente é festivo, de plena alegria, a que a sumptuosidade do coche dá um toque de requinte e maravilhoso. O texto da Coleção Heidi detém-se, inclusive, nos preparativos para o casamento – certamente supervisionado pelos pais da princesa. No final, enfatiza o luxo e a beleza do dia, bem como a euforia da multidão:

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i>	Era, efectivamente, um formoso carro, tirado por seis cavalos. Tanto o cocheiro como o lacaios iam de ponto em branco, como correspondia à solenidade do dia. Desde o alto, o sol espalhava amorosamente os seus raios pelos arredores, como se quisesse estender sobre eles alcatifas de ouro em honra dos recém-casados. Uma grande multidão, que não tinha podido entrar no palácio, esperava fora. E quando os viram aparecer no pórtico, começaram a atirar-lhes flores enquanto exclamavam: – Viva a nossa princesa! – Vivam os noivos! Também as pessoas que estavam no grande salão saíram para a rua, para se despedirem dos noivos, deixando, porém, espaço livre para que Suas Majestades e as três fadas pudessem
------	--------------------------------------	---

	Coleção Heidi	passar livremente, a fim de se despedirem dos príncipes. E estes partiram, finalmente, no lindo carro, para juntos seguirem uma existência duradoira e feliz.
--	---------------	---

Neste excerto, para além dos aspetos já evidenciados, nota-se também o respeito pelas hierarquias e convenções, quando os convidados abrem alas aos reis e às fadas.

Nas sete versões portuguesas que seguem mais de perto o texto de Perrault e recuperam a história dos príncipes após o casamento, mantém-se também a tripla tentativa de homicídio canibal. Em todas as versões, excetuando a de Ana de Castro Osório, como veremos, a rainha manifesta vontade de comer primeiro a neta, depois o neto e, por fim, a nora. Para enganar a ogra, o «Maître d’Hôtel» dá-lhe a comer, sucessivamente, um «petit agneau», um «petit chevreau» e «une biche». As versões portuguesas traduzem «agneau» por «cordeiro» ou «cordeirinho» (só a da Verbo, de 1968, opta por «carneiro»); «chevreau» por «cabrito» ou «cabritinho» e, invariavelmente, «biche» por «corça». No caso da versão de Ana de Castro Osório, não há duas crianças, mas três; estas crianças conseguem também escapar à morte com a ajuda da cozinheira; em vez delas, mata-se um leitão e um cabritinho, e serve-se, em vez do terceiro neto, «um manjar de carinha tenra.» Independentemente dos animais escolhidos, não parece haver qualquer problema em seguir de perto este episódio da devoração, dado que em nenhum caso se suaviza o apetite rancoroso da ogra.

No texto de Perrault, nada parece explicar o desejo que a rainha tem de comer os netos e a nora, a não ser a sua natureza selvagem de ogra. No texto da Coleção Azul, embora a rainha seja vampira, avança-se outra explicação, que parece sugerir que os ciúmes femininos são mais perigosos do que essa condição:

1942	<i>A princesa do bosque adormecido</i> Coleção Azul	Só a rainha ficou despeitada e cheia de inveja, perante tanta beleza e riqueza, não só da princesa e de seus filhos, como do séquito que os acompanhava.
------	--	--

O texto da Coleção Histórias, da Bertrand-Ibis (1963), dá conta da sede de poder da velha rainha, que estaria também interessada em «apoderar-se da coroa». Por outro lado, em Perrault, a rainha-mãe planeava dizer ao príncipe que os filhos e a mulher tinham sido comidos por lobos. Neste texto da Coleção Azul, a vampira não pensa

apenas em dar uma desculpa qualquer, engendra sim um plano que torne credível o desaparecimento das crianças e da mãe. Resolve assim envenenar o cocheiro privativo da princesa para poder dizer ao filho que a família caíra ao rio e fora levada pela corrente.

Nesta tradução, como nas duas que apontarei a seguir, o final da história é diferente daquele que acontece no texto de partida. No conto de Perrault, o príncipe chega da guerra e impede que a mãe atire as crianças e a mulher para uma cuba com serpentes, sendo a própria rainha a atirar-se para lá. Na tradução de Dulce Pissarra de Brito, este desenlace mantém-se, mas não sem que o príncipe assuma devidamente o seu papel de justiceiro – manda prender os guardas que ajudaram a madrasta e recompensa o cozinheiro que evitou a morte da sua família, tornando-o «seu confidente e ajudante». Também em Ana de Castro Osório o «pagem infiel» foi «logo posto a ferros», enquanto a cozinheira foi recompensada e chegou a «grande dama da corte.»; Fernanda Manso, em *História da princesa adormecida no bosque*, faz saber que o rei puniu os aliados da ogra e que o cozinheiro ascendeu ao cargo de «cozinheiro perpétuo do palácio», posição com que sempre sonhara. Os contos ganham assim, visivelmente, um remate moralizante, que vinca a vitória irredutível do Bem sobre o Mal, dispensando os tradutores a bem mais desconcertante moralidade do texto original.

4.2.1.4. Cama e mesa: da tradução dos apetites

Em termos de respeito pela estrutura narrativa do conto original, distinguimos dois grandes grupos de traduções portuguesas de *La belle au bois dormant*: as que concluem a história no momento do casamento dos príncipes e as que dão continuidade, como em Perrault, à narrativa após esse feliz enlace. Incluo a versão da Verbo, de 1973, no primeiro grupo, dado que apenas refere o nascimento dos filhos do casal, sem nenhum outro desenvolvimento a partir daí. Para além da violência que caracteriza a segunda parte do conto, existem outros motivos que, possivelmente, terão contribuído para a sua omissão num grupo significativo de versões: o casamento às escondidas do príncipe, mostrando incumprimento das convenções; o casamento por interesse do rei; o abandono da mulher e dos filhos, por parte do príncipe, à mãe, mesmo conhecendo a sua verdadeira natureza, e até a própria figura de avó, que atenta contra a segurança dos

netos. Tomando como prováveis estes motivos, será interessante ver como lidaram os tradutores destas versões (comparando-as, evidentemente, com as que preservaram as duas partes de *La belle au bois dormant*) com a questão – eventualmente considerada mais sensível ou melindrosa tendo em conta o destinatário infantil a que se dirigem – da “inconformidade” de um casamento apressado e das alusões maliciosas à noite de núpcias.

Vejamus então como reagem os tradutores à situação, começando pelos sonhos “preparatórios” da princesa:

	Perrault/ traduções	«Est-ce vous, mon Prince ? lui dit elle, vous vous êtes bien fait attendre. [...] elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire, car il y a apparence (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée, pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables. (Perrault:102)
1949 1968	Romano Torres (Manecas)	– Estava à sua espera, príncipe; porque tardou tanto? Ao mesmo tempo tudo despertou no palácio.
1953	Livrolândia	– Sois vós, senhor? Como vos fizeste esperar! [...] Enquanto o príncipe e a princesa conversam, o pessoal do castelo desperta e cada um pensa no trabalho a desempenhar.
1960	Majora	– Sois vós, o meu príncipe? Muito vos fizestes aguardar! Então o príncipe mostrou a sua alegria por a achar tão bela e encantadora.
1961	Majora	-----
1963	Majora	-----
1964	Bertrand-Íbis (Heidi)	– Que sucedeu? Quem sois vós? [...] Quereis ajudar-me a descer do leito, príncipe ? Ainda me parece... que não me poderei mexer bem. Haveis dito que estive cem anos adormecida ? Tanto tempo!
1965	Majora	-----
1973	Verbo	– Sois vós, meu príncipe ? Como vos demorastes ! [...] ela tinha tido tempo para pensar no que havia de responder, porque parece (embora a história não o conte) que a fada durante o seu longo sono tinha-a feito sonhar exactamente com o que iria acontecer.

Em quatro versões, a princesa, quando acorda, “censura” o príncipe por ter demorado a chegar, tal como no conto de Perrault. Só o texto da Verbo, traduzido por Maria Isabel de Mendonça Soares, faz referência aos sonhos proporcionados pela fada,

mas sem qualquer laivo de erotismo; na verdade, os sonhos aqui desempenham apenas um papel premonitório ou de aviso. No texto da Coleção Heidi, a princesa mostra total surpresa e, contrariamente ao que se passa nos outros textos, não reconhece o príncipe nem tem noção do tempo que passou a dormir, o que faz dela a protagonista mais inocente. Os textos da Majora, de 1961, 1963 1965, não fazem qualquer menção a este momento, e mesmo o de 1960 apenas deixa perceber que a princesa sabia que, um dia, na sua vida, iria entrar um príncipe – tal é o destino das princesas – e assegura-se de que chegou esse momento. Portanto, nestas traduções, não há sonhos amorosos ou princesas premeditadas. E, como seria de esperar, também não há a mínima alusão ao facto de os príncipes terem passado a noite em claro, omitindo o facto de a princesa não ter “necessidade de dormir”.

Vejamos o que sucede no segundo grupo de traduções, relativamente aos mesmos pontos.

	Perrault/ traduções	« Est-ce vous, mon Prince ? lui dit elle, vous vous êtes bien fait attendre. [...] elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire, car il y a apparence (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne Fée, pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables. (Perrault:102)
1926 1946	Figueirinhas	– Sois vós, meu príncipe? Demorastes-vos tanto! [...] Ela já tinha tido tempo de pensar o que teria para lhe dizer ; porque é provável – visto que a história não fala disso – que a boa fada lhe tivesse procurado o prazer de sonhos lindos, durante um sono tão comprido.
1942	Casa do Livro (Col.Azul)	– Como vos fizestes esperar, príncipe! Por pouco não infringistes as regras do protocolo!
194-?	Sociedade de Expansão Cultural	– Quanto tardaste, meu Príncipe! – Pois acaso me esperáveis, bela Princesa?! Quererão os fados que seja eu o ditoso mortal que vos estava destinado? – Sim, há cem anos que vos aguardo e sonho com esta hora!
1963	Bertrand-Ibis (Col. Histórias)	– Quem sois vós? Há quanto tempo dormia? [...] É fácil supor, embora a história não no-lo diga, que a princesa não se surpreendeu por aí além, pois a fada Ilusão tinha-lhe proporcionado lindos sonhos durante o encantamento. E qual é a jovem que não sonha com o príncipe azul que há-de um dia entrar na sua vida?

1968	Verbo (Série C)	– Sois vós, meu Príncipe? Como tardastes! [...] Durante o longo sono, a fada tinha povoado os sonhos da Princesa com a imagem do Príncipe e, assim, foi como se ela o tivesse conhecido sempre.
1970	Arcádia (Col. Antologia)	– Sois vós, meu príncipe? – disse ela. – Tardásteis muito. [...] ela tivera tempo de pensar no que teria para lhe dizer ; porque parece (a história no entanto nada diz) que a boa fada, durante um tão longo sono, lhe proporcionara o prazer de sonhos agradáveis.

Todas as traduções (excetuando a da Coleção Histórias, que não consegue conciliar a surpresa inicial da princesa com os lindos sonhos que a fada lhe proporcionara, como já referi) mostram que a protagonista aguardava o príncipe. No entanto, relativamente à insinuação feita pelo narrador de *La belle au bois dormant* (que volta a piscar o olho ao leitor adulto através da distanciação irónica entre aquilo que pensa e a história que narra) acerca do teor dos sonhos com que a fada terá ocupado a princesa ao longo dos cem anos em que esteve adormecida, apenas uma tradução se aproxima do texto original. Senão vejamos: a versão de Ana de Castro Osório esclarece que a princesa sonhava com aquela hora há cem anos, o que apenas aponta para a ânsia da protagonista em ver-se livre do encantamento; a versão da Verbo, traduzida por Maria Adozinda de Oliveira Soares, refere os sonhos como uma maneira de facilitar o reconhecimento do príncipe, cuja imagem já era familiar à princesa; o texto da Bertrand-Ibis, traduzido por Fernanda Manso, e o da Figueirinhas substituem o adjetivo «agréables» por «lindos», o que desvia as atenções do plano sensorial e físico para o plano sentimental e idílico; a versão da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, prescinde de sonhos. Assim, conclui-se que só o texto de João Costa, da Arcádia, respeita a alusão irónica feita, neste passo, pelo narrador de *La belle au bois dormant*.

Posto isto, será agora pertinente ver se os tradutores mantêm a mesma linha de atuação relativamente à “insónia” dos príncipes, sobretudo da princesa, cuja impetuosidade é ironicamente imputada por Perrault ao seu longo descanso.

	Perrault/ traduções	[...] ils dormirent peu, la Princesse n'en avait pas grand besoin, et le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la Ville [...]. (Perrault:103)
1926 1946	Figueirinhas	O príncipe deixou a princesa pela manhã, a fim de voltar à cidade [...].
1942	Casa do Livro (Col.Azul)	O príncipe passou o dia e a noite no castelo e só no dia seguinte regressou ao palácio [...].
194-?	Sociedade de Expansão Cultural	-----
1963	Bertrand-Íbis (Col. Histórias)	Os noivos retiraram-se cedo, mas o resto das pessoas continuaram a festa [...].
1968	Verbo (Série C)	O Príncipe partiu de madrugada para a cidade [...].
1970	Arcádia (Col. Antologia)	Dormiram pouco: a princesa não tinha grande necessidade, e o príncipe deixou-a, logo de manhã, para voltar à cidade [...].

Vemos que o texto de Ana de Castro Osório dispensou a informação de uma noite passada em claro. Os textos da Figueirinhas, de 1926 e 1946; da Coleção Azul, de 1942; e o da Verbo, de 1968, deixam apenas perceber que o príncipe passou a noite com a princesa, dizendo que no dia seguinte, muito cedo, partiu. No texto da Coleção Histórias, os noivos abandonam mais cedo a festa do seu casamento, mas só no texto da Arcádia fica evidente que os príncipes, nessa noite, estiveram acordados e que a princesa estava bem “desperta”; mais uma vez, é o texto que se mostra mais próximo do conto de Perrault.

Deste modo, vemos que, nas traduções que se ficam pelo casamento dos príncipes, não há nenhuma insinuação relativamente ao erotismo dos sonhos (só o texto da Verbo, de 1973, aliás, os menciona, mas como uma espécie de aviso); não há também alusão ao desejo sexual da princesa. Nas traduções que incluem o episódio da devoração, contrariamente às expectativas decorrentes dessa inclusão, os sonhos perdem a sua conotação erótica e só o texto de João Costa, da Arcádia (1970), tenta atender à ironia e ao humor de Perrault. Assim, verifica-se que, neste ponto, não há diferenças significativas nas diferentes versões portuguesas, dado que omitem a referência

explícita ao envolvimento físico dos príncipes – e à ferosidade feminina –, ainda que deixem perceber que passaram a noite juntos. Há, pois, uma preocupação relativamente ao decoro e ao respeito pelo pudor, que não se verifica relativamente aos apetites canibais da rainha.

Nesta sequência, compreende-se, pois, que os tradutores ignorem a moralidade com que Perrault remata o seu conto, dadas as alusões que nela se fazem ao ardente comportamento feminino. De entre as versões portuguesas que excluem a segunda parte da narrativa, só o texto da Coleção Manecas, de Leyguarda Ferreira, e o da Coleção Heidi, traduzido por Jaime Mas, apresentam uma moralidade, que é, contudo, diferente da do original:

1949	<i>A princesa adormecida</i>	Também pode afirmar-se, sem receio de mentir, que essa felicidade era bem merecida porque nunca aquele país conhecera reis mais bondosos e amigos dos pobres. E mais de uma vez se confirma que os bons, mais cedo ou tarde, têm sempre a sua recompensa.
1968	Coleção Manecas	

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i>	Quando a avozinha, queridos meninos, acaba de contar esta história aos seus netinhos, ao mesmo tempo a contou a vós. Olhai a velhinha, sentada num cadeirão, junto de uma janela. Tem uma touca na cabeça, sob a qual aparecem os seus cabelos brancos, e a sua expressão é bondosa. Tem um grande livro na mão, do qual extraiu um lindo conto. Não é verdade que vos agradou?... A seus pés, sentados sobre uma alcatifa, estão três meninos e uma menina de tenra idade, que seguiram com grande interesse todos os pormenores do relato. E agora, como final, a voz doce da avòzinha diz-lhes: – E aqui termina este conto que nos fala daquela Bela Adormecida, vítima do malefício da bruxa, o qual foi quebrado pelo garboso príncipe que, finalmente, a despertou. É que, tanto na vida como nos contos, o poder dos maus é sempre vencido por uma palavra de amor ou por uma boa acção... E acabou-se a história.
	Coleção Heidi	

Em *A princesa adormecida*, Leyguarda Ferreira valoriza as boas ações e as recompensas que as premeiam, numa atitude claramente pedagógica e moralizadora. No texto da Coleção Heidi, da Bertrand-Ibis, a lição a reter é exatamente a mesma, mas

situada num contexto diferente: o narrador desvincula-se da história que contou, atribuindo o papel da narração a uma doce avozinha que, com ternura, a lê, em simultâneo, aos netos e aos pequenos leitores. Para além de situar os leitores numa determinada faixa etária (a avaliar pela «tenra idade» das crianças mencionadas), tenta fazer com que eles transportem para a vida real os acontecimentos – as punições e as recompensas – que marcam o conto maravilhoso, para que os entendam como verosímeis e, nessa medida, os seus efeitos possam ser formativos e não apenas circunscritos ao prazer de ouvir contar uma história.

Também no grupo das traduções que incluem a história da ogra a moralidade de Perrault, repleta de sugestões à impetuosidade sexual feminina, não consegue vingar; só João Costa (Arcádia, 1970) a traduz. Os textos da Figueirinhas e da Bertrand-Ibis (Coleção Histórias, 1963) não prescindem de uma moralidade final, mas oferecem outra em alternativa – mais conforme ao decoro e à valorização do Bem. A moralidade das traduções da Figueirinhas, claramente dirigida a um público infantil, enfatiza a coragem do príncipe e a maldade da ogra, opondo, mais uma vez, as qualidades aos defeitos e, claro, a recompensa à punição. Também no caso da Bertrand-Ibis, a moralidade é diferente da apresentada por Perrault, chamando diretamente a atenção para a lição a reter da história, isto é, atender ao exemplo dos bons e condenar os maus:

<p>Perrault/ traduções</p>	<p><i>ATTENDRE quelque temps pour avoir un Époux, Riche, bien fait, galante et doux, La chose est assez naturelle, Mais l'attendre cent ans, et toujours en dormant, On ne trouve plus de femelle, Qui dormit si tranquillement.</i></p> <p><i>La Fable semble encore vouloir nous faire entendre, Que souvent de l'Hymen les agréables noeuds, Pour être différés, n'en sont pas moins heureux, Et qu'on ne perd rien pour attendre; Mais le sexe avec tant d'ardeur, Aspire à la foi conjugale, Que je n'ai pas la force ni le coeur, De lui prêcher cette morale. (Perrault:107)</i></p>
---------------------------------------	---

1926 1946	Figueirinhas	MORALIDADE Todos vêm, pelo exemplo deste príncipe, que é preciso ser corajoso para conseguir triunfar nas empresas, e que uma grande felicidade é, muitas vezes, a recompensa da acção corajosa. Ao mesmo tempo, vê-se também o castigo terrível da maldade incarnada na Ogra, obrigada a morrer da horrível morte que destinava aos que lhe deviam ser queridos.
1963	Bertrand-Ibis (Col. Histórias)	Moral da história Que nunca se escolham os inocentes para objecto do nosso rancor. O amor verdadeiro acaba sempre por triunfar, enquanto que a maldade é sempre castigada.

Salvaguarda-se, neste panorama, o caso absolutamente excepcional de *A Bela Adormecida* traduzida por João Costa, que opta por uma estratégia de tradução dissimilatória e procura recuperar a mensagem original:

1970	Arcádia (Col. Antologia)	MORALIDADE. Esperar algum tempo para ter um marido Rico, bem parecido, galante e doce A coisa é bastante natural; Mas esperá-lo durante cem anos, e sempre a dormir, Já não se encontra fêmea Que durma tão tranquilamente. A fábula parece ainda querer dar-nos a entender Que muitas vezes do himeneu os agradáveis nós, Por serem adiados, não são por isso menos felizes, E que não se perde nada por esperar. Mas o sexo com tanto ardor Aspira à fé conjugal, Que não tenho força nem coragem, De lhe pregar esta moral.
------	-----------------------------	--

Lembro que se trata de uma publicação mais tardia, dos anos 70, já desvinculada dos preceitos que nortearam a edição para crianças das décadas anteriores e trazida ao

prelo por uma editora exigente, a Arcádia, que procurou “atualizar” a edição literária para os mais novos e assegurar-lhe qualidade, como enfatiza João Costa no prefácio.

Vejamos agora como lidam as traduções de *La belle au bois dormant* com outro momento humorístico. Um dos passos mais divertidos do conto tem a ver com o cenário que se oferece ao príncipe quando entra no palácio adormecido:

Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu’il vit d’abord était capable de le glacer de crainte: c’était un silence affreux, l’image de la mort s’y présentait partout, et ce n’était que des corps étendus d’hommes et d’animaux, qui paraissaient morts. Il reconnu pourtant bien au nez bourgeonné et à la face vermeille des Suisses, qu’ils n’étaient qu’endormis, et leurs tasses où il y avait encore quelques gouttes de vin montraient assez qu’ils s’étaient endormis en buvant. Il passe une grande cour pavée de marbre, il monte l’escalier, il entre dans la salle des Gardes qui étaient rangés en haie, la carabine sur l’épaule, et ronflants de leur mieux. Il traverse plusieurs chambres pleines de Gentilshommes et de Dames, dormants tous, les uns debout, les autres assis [...] (Perrault:102)

O cenário de morte com que o príncipe inicialmente se depara é logo contrariado pela perceção de que, afinal, toda a corte dorme. De facto, o príncipe não tem dificuldade em interpretar o nariz²⁵⁰ e a cara vermelha dos porteiros²⁵¹ como sinais de vida, sabendo ele que o sono acomete facilmente quem se excede na bebida.

Vejamos o que se passa nas traduções portuguesas que dão a história por terminada no casamento dos heróis. A versão da Coleção Manecas (1949 e 1968) começa por observar a cena pitoresca dos guardas a dormir encostados às lanças, mas logo transita para um quadro mais sério, que dá uma visão das habituais ocupações femininas no seio da corte:

²⁵⁰ De acordo com o *Dictionnaire de l’Académie Française* (1836:266), «Les vieux ivrognes ont communément le nez bourgeonné.», ou seja, «bourgeonné» diz respeito às borbulhas ou protuberâncias que, normalmente, caracterizam o nariz dos bêbados.

²⁵¹ Creio que não se trata aqui de um gentílico. De acordo com o dicionário Petit Robert (1986:1882), «suisse» refere-se a um «porteur, concierge d’un hotel particulier, aux XVIIe et XVIIIe siècles». Eram assim chamados porque a sua farda fazia lembrar a dos soldados suíços que serviam em França durante o Antigo Regime.

1949	<i>A princesa Adormecida</i> Coleção Manecas	Causou-lhe grande assombro o facto de ver alguns guardas muito perfilados, dormindo encostados às lanças. Por último chegou a uma sala mais pequena onde viu muitas damas, umas sentadas com os seus bordados entre os dedos, outras lendo, algumas de pé, encostadas às janelas, mas todas adormecidas.
------	---	--

No texto da *Majora* (1960), o tradutor (talvez Costa Barreto) tenta imprimir uma nota humorística à descrição, referindo que os guardas ressonavam a plenos pulmões e com as cartas de jogar na mão, desenhando um momento divertido para os pequenos leitores:

1960	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Atravessou um longo vestíbulo, todo revestido de mármore branco. De cada lado da escadaria nobre viu os archeiros adormecidos. Na sala da guarda real, todos ressonavam a plenos pulmões, com as cartas de jogar na mão. Em todas as salas avistou lindas damas e cortesãos adormecidos e revestidos dos mais ricos atavios. Até na sala do trono, o rei e a rainha dormiam a sono solto, recostados ternamente um no outro.
------	--	--

No texto da *Coleção Heidi*, da Bertrand-Ibis (1964), este momento é aproveitado para valorizar as qualidades do príncipe, que surge como corajoso e decidido. A sentinela adormecida que o protagonista encontra serve para representar todas as que terá encontrado, no mesmo estado, pelo caminho. Além disso, percebemos que o narrador, à medida que vai dando conta do percurso do príncipe, dialoga com o leitor, promovendo uma maior adesão à história, chamando-o a participar:

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	Pouco depois, o príncipe entrava pela porta principal daquela casa que agora já não lhe parecia tão sinistra e misteriosa. Sem sentir nenhum medo, percorreu o caminho indicado pelo pássaro e não tardou em encontrar-se no corredor dos retratos, que já conhecemos. – Parece que cheira a flores – murmurava enquanto ia avançando. Oh, ali está outra sentinela adormecida, apoiada à sua alabarda! Chegou junto da escada de caracol, pela qual subiu.
------	---	--

Já o texto da Verbo, de Maria Isabel de Mendonça Soares, tenta seguir o conto de Perrault, embora não se perceba como é que os narizes cheios de borbulhas ou caras rubicundas dos «guardas» possam ser entendidos como prova de vida e nem se consiga estabelecer relação entre as características físicas das personagens e o vinho que ainda estava nos copos:

1973	<i>A bela adormecida</i>	Até que chegou a um grande palácio de entrada, onde tudo quanto viu seria o suficiente para o gelar de pavor: um silêncio terrível, e por todos os lados só havia homens e animais estendidos no chão como se estivessem mortos. No entanto, pelos narizes cheios de borbulhas e pelas caras rubicundas dos guardas, percebeu que estavam simplesmente a dormir, e os copos, no fundo dos quais ainda havia algumas gotas de vinho, mostravam também claramente que tinham adormecido a beber. O príncipe atravessou outro grande pátio lajeado de mármore, subiu a escadaria, entrou na sala dos guardas, que estavam enfileirados, de espingarda ao ombro, ressonando a bom ressonar. Atravessou várias salas cheias de fidalgos e damas, todos a dormir, uns em pé, outros sentados [...].
	Verbo	

De resto, este passo relativo ao que o príncipe observa quando entra no palácio é omitido nas restantes versões portuguesas deste grupo, talvez pela ironia que afeta o desempenho dos guardas (que simbolizam a ordem e devem ser respeitados) ou pela dificuldade sentida na tradução de alguns referentes culturais, como «Suisses» ou «Gentilshommes».

Nas traduções “integrais”, o cenário é o seguinte:

1926	Figueirinhas	Tudo o que ele viu, antes de entrar no pátio, era de fazer gelar de terror. O silêncio era medonho: por toda a parte aparecia a imagem da morte, porque só se viam estendidos pelo chão, como se estivessem mortos, homens e animais. Contudo, o príncipe reconheceu, pelos narizes cheios de borbulhas e pelas faces coradas dos porteiros, que estes, longe de se encontrarem mortos, apenas estavam a dormir, e as suas próprias taças, em que ainda havia uns restos de vinho, denunciavam que tinham adormecido por terem bebido demais. Em seguida, o príncipe atravessa um pátio grande calcetado a mármore; sobe a escada, entra na sala dos guardas que estavam em fileira, com a
1946		

		carabina ao ombro, e ressonando a valer. Depois, passa por diferentes quartos de fidalgos e damas, todos a dormirem, uns de pé, outros sentados.
1942	Casa do Livro (Col.Azul)	[...] entrou no átrio do castelo, onde se lhe apresentou um quadro, que só por si faria gelar de susto o sangue do homem mais afoito: homens e animais, nas posições mais caricatas, todos pareciam mortos. Aproximou-se e verificou, não só com espanto mas com certo alívio, nos narizes borbulhosos e no rosado das faces, os sintomas característicos de quem tinha bebido bem, estando junto deles as ânforas com o resto do vinho, cujo aroma o marcava como o mais raro e melhor da região. Seria isto o suficiente para se certificar de que estavam adormecidos; mas para melhor se convencer, auscultou-lhes os corações que, com alegria, verificou estarem a bater, ainda que muito de mansinho. Pensando já na princesa, atravessou galerias e salões, onde viu tudo mergulhado no mais profundo sono e nas mais divertidas atitudes: uns em pé, outros sentados, até um gentilhomem, beijando, galantemente, a mão de uma dama, de pé, muito correcta.
194-?	Sociedade de Expansão Cultural	[...] entrou por ali dentro, resolvido a pedir desculpa se lhe dissessem alguma coisa. Qual não foi o seu espanto reparando que os archeiros, guardas e criados dormiam em pé como se estivessem em fofa cama de molas! Como não tinha a quem pedir licença entrou no vestíbulo, percorreu todas as salas do rés-do-chão e só encontrou pessoas adormecidas, mas em tão mágico sono que só parecia o reino da morte.
1963	Bertrand-Ibis (Col. Histórias)	[...] chegou a um pátio todo pavimentado de mármore branco, onde vinha dar uma grande escadaria em madeira artisticamente trabalhada. O corpo de guarda, os soldados, os oficiais, tudo estava nas suas respectivas posições, mas igualmente adormecidos. Atravessou vários quartos e salões, e por toda a parte senhoras e cavalheiros dormiam profundamente. Passou à cozinha, onde os cozinheiros dormiam nas posições mais inverosímeis. Um estava depenando um faisão, outro segurando a tampa duma grande terrina. Nos grandes assadores, as perdizes e os faisões pareciam acabados de assar. Continuou o príncipe, e ao passar por um enorme salão, onde os músicos dormiam abraçados aos seus instrumentos, viu diante de si uma porta [...].

1968	Verbo (Série C)	Entrou num antepátio onde tudo o que viu era de molde a gelá-lo de terror: sob um silêncio impressionante, a imagem da morte estava representada por todo o lado, nos corpos de homens e animais que pareciam ter deixado de viver. Ao reparar, todavia, no nariz e nas faces coradas dos archeiros, o Príncipe concluiu que eles estavam apenas adormecidos. As taças, onde havia algumas gotas de vinho, provavam que tinham adormecido a beber. Em seguida, atravessou um grande pátio pavimentado de mármore, subiu a escadaria e entrou na sala dos guardas, que estavam alinhados, de espingarda ao ombro e profundamente adormecidos. Atravessou vários aposentos cheios de fidalgos e damas, uns dormindo em pé, outros sentados.
1970	Arcádia (Col. Antologia)	Entrou num grande pátio, onde tudo quanto viu de início era capaz de gelá-lo de medo. Reinava um silêncio medonho: a imagem da morte surgia em toda a parte, e só havia corpos estendidos de homens e de animais que pareciam mortos. Reconheceu, contudo, bem, pelo nariz cheio de borbulhas e pela cara vermelha dos suiços, que eles estavam só adormecidos; e as chávenas deles, onde ainda havia algumas gotas de vinho, mostravam que tinham adormecido enquanto bebiam. Penetra num grande pátio coberto de mármore; sobe a escadaria; entra na sala dos guardas, que estavam alinhados, a carabina ao ombro, e ressonando o melhor que podiam. Atravessa vários quartos, cheios de gentis-homens e de damas, dormindo todos, uns em pé, outros sentados.

Como vemos, há textos que tentam seguir, com mais rigor, o texto original: é o caso das versões da Figueirinhas (1926 e 1946), da Verbo (1968) e da Arcádia (1970). No entanto, nenhum deles (à semelhança do que acontece na tradução da Verbo de 1973, como já vimos) consegue dar conta da crítica humorística que Perrault imprime à descrição dos «Suisses»; a ausência da referência ao seu nariz de bêbados impede, obviamente, a ridicularização das personagens (e, por extensão, de toda a classe que representam), e impede que os leitores entendam o facto de os porteiros estarem a beber como algo habitual.

Falo agora em particular da versão de João Costa, da Arcádia (1970), para quem a proximidade ao texto de partida parece ser critério fundamental de tradução; a sua

procura da fidelidade em relação ao original leva-o a traduzir «Suisses» por «suiços» [sic] (o que certamente leva os leitores a identificar as personagens como naturais da Suíça) e «tasses» por «chávenas» (o que provoca estranheza, dado que poderíamos associar o vinho a copos ou taças, mas não a chávenas), mas não o deixa fugir também ao sentido literal de «nez bourgeonné», perdendo-se a crítica humorística de Perrault. Parece tratar-se aqui de uma «traduction de dictionnaire» (Ballard, 2004:26), que não teve em conta o valor da expressão em contexto.

Também o texto da Coleção Azul merece um comentário: Dulce Pissarra de Brito explica os narizes borbulhosos e o rosado das faces como sintomas de «quem tinha bebido bem», o que torna o texto mais coerente, apesar de não permitir ver o comportamento das personagens como recorrente ou habitual; por outro lado, aproveita essa referência para valorizar a qualidade do vinho da região, numa estratégia de promoção de um produto tipicamente nacional. A atitude da tradutora faz lembrar a de Costa Barreto, em *A Bela Adormecida*, da Majora (1963), quando, ao falar das virtudes dos reis, se elogia o facto de estes providenciarem «para que os campos produzissem mais pão e vinho.»

Quanto aos outros textos, vejamos: a versão de Ana de Castro Osório, aproveitando para realçar a boa educação do príncipe, disposto a pedir desculpa pela intrusão, apenas realça o sono profundo das personagens, dizendo que dormem em pé como se dormissem na mais convidativa das camas; a de Fernanda Manso detém-se na descrição da sumptuosidade do palácio; por outro lado, enquanto mantém a compostura e a solenidade dos guardas e oficiais, brinca com as posições inverosímeis dos cozinheiros; procurando recriar o efeito do humor, situa-o a um nível mais imediato e infantil.

Como se tem vindo a perceber, as traduções portuguesas tendem a desvalorizar e a ignorar o humor de Perrault. No entanto, aqui e ali, as traduções oferecem um ou outro apontamento humorístico, dirigido explicitamente para o jovem leitor. É o que acontece no trecho seguinte, com o pormenor da bofetada dada pelo cozinheiro no seu infeliz ajudante, recuperado do conto *A Rosa Espinhosa* dos Irmãos Grimm:

1960	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	[...] o fogão apagou-se na cozinha, e o cozinheiro adormeceu de mão levantada, parecendo que ia esbofetear o seu ajudante. [...] os soldados da guarda real recomeçaram o seu jogo de cartas interrompido, os archeiros recomeçaram a beber, enquanto o cozinheiro acabou por dar o bofetão no moço ajudante, junto do fogão reaceso no mesmo instante.
------	--	---

Também em duas edições da Majora, o momento em que os habitantes do palácio adormeceram é descrito de forma a captar *flashes* da vida quotidiana e pessoal, na linha do texto dos Grimm:

1961	<i>Bela Adormecida</i> Majora	No mesmo instante, adormeceram quantas pessoas e animais viviam no palácio: o cozinheiro, a estrelar ovos; o rei, a assoar-se; o gato, a comer um carapau [...].
------	--------------------------------------	--

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	[...] assim todos ficaram a dormir: o Rei, a assoar-se; o cozinheiro-mor, a fritar ovos; as criadas, a limpar o pó.
------	--	---

Para terminar estas linhas dedicadas à tradução do humor, debruço-me agora sobre outro momento em que Perrault volta a usar a ironia. No episódio da ogra, quando esta refere que pretende comer a nora, arranja um problema ao seu cozinheiro: como vai este encontrar um animal que pudesse fazer passar pela princesa, tendo em conta que, apesar da brancura e beleza, a sua pele era um pouco dura? Afinal, a princesa já contava 120 anos. Com esta caracterização, Perrault confronta a aparência com a realidade, mostrando que a beleza não é imune à passagem do tempo. Desta forma, a imagem da princesa sai beliscada, porque não é tão jovem quanto parece ou desejaria parecer. Como lidam as traduções portuguesas²⁵² com esta imagem da princesa? Vejamos o quadro abaixo:

²⁵² Chamo a atenção para o facto de, na versão de Ana de Castro Osório, a Rainha-Ogre mandar matar os netos para dar a comer ao filho e, depois, tentar matar a nora para a comer «mesmo crua». Portanto, este momento do conto de Perrault não encontra correspondência nesta versão, pelo que não está incluída na tabela.

	Perrault/ traduções	Ce fut alors que le pauvre Maître d’Hôtel désespéra de la pouvoir encore tromper. La jeune Reine avait vingt ans passés, sans compter les cent ans qu’elle avait dormi : sa peau était un peu dure, quoique belle et blanche ; et le moyen de trouver dans la Ménagerie une bête aussi dure que cela? (Perrault:105)
1926 1946	Figueirinhas	Foi então que o pobre mordomo se desesperou, porque já não sabia como havia de enganar a Ogra. A rainha mais nova tinha mais de vinte anos, sem contar os cem que havia passado a dormir; a pele, apesar de bonita e branca, era um pouco dura. E como havia ele de encontrar uma rês que fosse tão rija?
1942	Casa do Livro (Col.Azul)	– Estou farta já, mesmo até enjoada de carne tenrinha. Apetece-me para a ceia de amanhã uma carne mais feita, mais consistente. Por isso prepara-me a minha enteada. Mas repara bem, não percas uma gota sequer de sangue, para que o molhinho seja abundante. O pobre cozinheiro arrepiou-se todo, e desejou sumir-se nas profundezas da terra; pensou mesmo estrangulá-la; mas encolheu-se, a tremer, quando ela gritou: – Hesitas?... – É... é... que eu acho que a princesa deve ter uma carne mal gostosa, e dura como sola, e que não agrada ao vosso fino paladar. – exclamou, a gaguejar, o cozinheiro. – Não te dê cuidado! O molhinho há-de atená-la; mesmo (apontando os dentes de lôba) estes dentes tudo dilaceram.
1963	Bertrand-Ibis (Col. Histórias)	– Quero absolutamente comer hoje a jovem rainha. Sabes portanto, o que tens a fazer. – Mas, majestade... – atreveu-se a objectar. A rainha não o deixou acabar. – Não admito objecções. Vais obedecer-me neste mesmo instante. – Cumprirei as vossas ordens, majestade – disse humildemente o cozinheiro. O pobre homem convenceu-se, no seu desespero, que desta vez não havia processo de enganar a rainha. A jovem tinha já vinte anos feitos, e embora nova, a sua pele seria difícil de confundir com outra.
1968	Verbo (Série C)	Foi então que o pobre do homem desesperou de conseguir enganá-la mais uma vez. A jovem Rainha tinha mais de vinte anos, sem contar com os cem que passara a dormir, e a sua pele era um pouco rija, se bem que branca e muito bela. Que animal iria ele arranjar para uma substituição perfeita?

1970	Arcádia (Col. Antologia)	Foi então que o pobre chefe de mesa se sentiu desesperar de a poder tornar a enganar. A jovem rainha tinha vinte anos passados, sem contar os cem anos em que havia dormido: a sua pele era um pouco dura, embora bela e branca; e a maneira de encontrar entre os animais um assim tão duro?
------	-----------------------------	---

As traduções da Figueirinhas e da Arcádia são aquelas que mais se aproximam do conto de Perrault. No entanto, as outras versões suavizam a ideia da imperfeição da princesa. A tradução de Maria Adozinda de Oliveira Soares (1968) reformula a pergunta «et le moyen de trouver dans la Ménagerie une bête aussi dure que cela?», de forma a evitar a repetição quer do adjetivo «dure» quer a estrutura comparativa que enfatiza o mau estado da pele da princesa. Em *História da princesa adormecida no bosque* (1963), Fernanda Manso opta por dizer que seria difícil confundir a pele da princesa com outra, mas não especifica a razão dessa dificuldade, omitindo a dureza como traço explícito. No texto da Coleção Azul (1942), Dulce Pissarra de Brito dá completamente a volta à situação e justifica o desejo que a rainha tem de comer a nora com o facto de esta ter, aos olhos da megera, «carne mais feita, mais consistente», o que até parece elogioso. Por sua vez, o cozinheiro, tentando demover a rainha da sua terrível intenção, invoca como desculpa a dureza da pele da princesa. Fá-lo não pensando nesse traço como uma característica que ela realmente tenha, mas como um argumento dissuasor; por outro lado, ao mesmo tempo, bajula a rainha, dizendo-lhe que tem um «fino paladar», que a impedirá de apreciar «uma carne mal gostosa». A rainha, porém, não se dá por convencida e mostra-se desejosa de satisfazer o seu apetite. Dulce Pissarra de Brito aproveita, mais uma vez, este momento para caracterizar a rainha e o seu apetite canibal, explorando, na linha do que temos vindo a ver, o horror como estratégia de deleite, para o qual contribuem a recorrência dos diminutivos com valor superlativo («molhinho») e o uso de vocabulário associado ao vampirismo («sangue», «dentes», «dilaceram»).

Como se vê, apesar de estas versões respeitarem os vetores narrativos de *La belle au bois dormant*, não quer dizer que não procedam a significativos retoques. Na verdade, há traduções que protegem a princesa da fina ironia de Perrault, impedindo que os defeitos a aproximem da mulher comum e a façam cair do seu pedestal de heroína de um conto maravilhoso.

Outra questão interessante tem a ver com a interpelação ao jovem leitor levada a cabo por algumas traduções. Esta estratégia ocorre pela mão de Leyguarda Ferreira (1949 e 1968), de Costa Barreto (1963), e de Jaime Mas (1964), em que as intervenções do narrador tornam visível o ato de narração. São casos em que, como refere Roberta Pederzoli (2012:194), o tradutor se distancia do seu papel de mediador e exerce um controlo “moral” sobre a tradução, enfatizando a sua dimensão ética.

Vejam os casos seguintes, em que o narrador, para explicar como a fada má destoa das outras fadas, se dirige explicitamente às meninas, supondo-as como leitoras:

1942	<i>A princesa adormecida</i> Coleção Manecas	Nunca lhes sucedeu deixar cair um pingo de tinta num dos vossos vestidinhos brancos? Faz um efeito tão feio aquela mancha negra na alvura do tecido, não acham?
------	---	---

Esta intervenção, que pretende caracterizar, por oposição, as fadas, elogia também o asseio²⁵³ e o cuidado com a aparência. Ao fazê-lo, aponta essas qualidades como modelares, contrariamente à vaidade, que é criticada. Roberta Pederzoli (2013:198) considera que este tipo de intrusão se identifica com uma visão paternalista da literatura infantil, que acentua a assimetria entre o adulto e a criança. Veja-se o seguinte exemplo, em que a protagonista se prepara para a sua festa de aniversário e ouve os conselhos da aia:

1964	<i>A Bela Adormecida da floresta</i> Coleção Heidi	Sereis a mais formosa da festa, ainda que isso não deva envaidecer-vos. Bem sabeis que se a formosura é coisa que sempre resulta agradável numa jovem, já não o é quando esta se mostra vaidosa e cheia de orgulho para com os outros.
------	---	--

No texto de Costa Barreto, as intervenções do narrador tanto recaem sobre a história em si como sobre o ato de narrar, como se vê nos exemplos transcritos:

²⁵³ Este é um dos traços mais valorizados na educação feminina do Estado Novo, tal como se depreende da leitura de volumes dedicados à orientação da vida doméstica, muito em voga na altura. Em *Escola de noivas* (n/d:2), lê-se o seguinte: «Outro cuidado que nenhuma dona de casa jamais deverá desprezar é o de se apresentar sempre limpa, com um aspecto agradável e fresco. Nisto estará não só a sua defesa como dona de casa, mas também a sua defesa como mulher, não o esqueçamos. Nunca as obrigações caseiras poderão servir de desculpa para o mau aspecto da mulher em casa. Tudo está no cuidado com que se prepare para trabalhar e no cuidado que tiver durante o trabalho.»

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Ainda não havia passado um ano, sobre o que vimos de narrar, e [...].
------	------------------------------------	---

1963	<i>A Bela Adormecida</i> Majora	Nada faltou: lagostas e carnes, caça, doçaria e vinhos finos e tudo do melhor. Que nada faltou, não é bem assim, pois houve, na verdade, certa falta muito grave, gravíssima mesmo.
------	------------------------------------	---

Como se vê, no segundo excerto o narrador procede a uma reformulação discursiva, decorrente da avaliação que ele próprio faz do seu discurso, que considera incorreto do ponto de vista da informação fornecida; no primeiro, o narrador deixa transparecer o plano discursivo que traçou, de acordo com uma determinada ordenação e em função do objetivo de garantir maior permeabilidade recetiva. O narrador assinala o rumo que o discurso toma e os momentos distintos que o enformam, tornando mais fácil a sua interpretação por parte do recetor; assim, esta versão da Majora fornece informação sobre a organização e/ou planificação textual. Suzanne Fleischmann (1991:291) fala em «traffic signals» para se referir aos mecanismos que orientam os destinatários relativamente à arquitetura discursiva.

Temos vindo a ver que, de forma quase unânime, as traduções portuguesas que fazem coincidir o casamento dos príncipes com o final da narrativa, para além de evitarem a violência do segundo momento do conto *La belle au bois dormant*, usam um registo mais “infantilizado”, mais “cor-de-rosa”, e usam de maior liberdade na forma como se apropriam do texto original, sobretudo tendo em conta a forte intenção moralizadora subjacente. Essa liberdade verifica-se também na atribuição de nomes próprios. Sabemos que as personagens em Perrault, por norma, recebem o nome do papel que desempenham na narrativa, mas também já percebemos que, em algumas traduções portuguesas, são frequentemente usados nomes falantes para designar as personagens, ajudando os pequenos leitores a distinguir mais claramente as personagens boas das más.

Já vimos também o que acontece no caso do «collet monté» ou da «eau de la Reine d’Hongrie», por exemplo, mas impõem-se ainda algumas considerações sobre a tradução de outros referentes culturais, que entendo aqui na aceção de Michel Ballard

(2004:17): «Les désignateurs de référents culturels, ou culturèmes, sont des signes renvoyant à des éléments dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture.»

No que toca às traduções que observam a totalidade do conto *La belle au bois dormant*, há que considerar elementos que só dizem respeito, obviamente, ao segundo momento da história. Temos, neste caso, a referência aos filhos dos príncipes, «Aurore» e «Jour»; ao «Empereur Cantalabutte», com quem o príncipe se bate; e «la Sauce-robot», molho com o qual a rainha quer comer os netos e a nora. Veremos quais são as soluções encontradas pelos tradutores para dar conta destas referências ou, segundo Lucía Molina (2006:79), das micro-unidades textuais com carga cultural. Os quadros a seguir apresentados reúnem todos estes dados e permitem uma visão mais esclarecedora destes procedimentos tradutivos. Assim, no primeiro quadro apresento a tradução dos antropónimos, topónimos e do referente «eau de la Reine d'Hongrie» nas versões portuguesas “reduzidas”, enquanto os dois quadros que se lhe seguem registam os dados recolhidos nas versões “completas”.

Procedamos, pois, à leitura dos quadros.

1. A tradução dos antropónimos, topónimos e outros referentes culturais nas versões portuguesas de *La belle au bois dormant* que terminam a história com o casamento dos príncipes

PERRAULT		roi	reine	fée	vieille fée	princesse	prince	Pouffe	royaume de Mataquin	eau de la Reine d'Hongrie
1949 1968	Romano Torres (Manecas)	Clarimundo	Flora	Pétala de Rosa ²⁵⁴	Tormenta	Cristalina	Encantador	-----	-----	-----
1953	Livrolândia					Bela Adormecida	Encantador	-----	reino de Mataquin	água
1960	Majora					Bela Adormecida	Encantador	-----	-----	-----
1961	Majora			Fada Nova	Fada Velha	Bela Adormecida	Formoso	-----	-----	-----
1963	Majora	Feliz/Infeliz ²⁵⁵	Felizarda		Fada Velha	Bela Adormecida	Formoso	-----	-----	-----
1965	Majora	Feliz	Felizarda		Fada Mazona da Floresta	Menina	Bonito	-----	-----	-----
1964	Bertrand-Íbis (Heidi)				Bruxa Morde-Rabos	Bela Adormecida		-----	-----	-----

Observação: Nenhuma destas traduções traduz a moralidade de *La belle au bois dormant*. As versões da Coleção Manecas e da Coleção Heidi propõem moralidades alternativas.

²⁵⁴ Leyguarda Ferreira dá inclusive nome às outras fadas: Raio de Sol, Gota de Orvalho, Luz do Luar, Brisa da manhã, Luz da Alvorada.

²⁵⁵ O nome do rei passa de Feliz para Infeliz por decisão da Fada Velha, depois de amaldiçoar a princesa.

2. A tradução dos antropónimos, topónimos e outros referentes culturais nas versões portuguesas de *La belle au bois dormant* que respeitam o texto integral (1.ª parte)

1.ª parte da narrativa

PERRAULT		roi	reine	fée	vieille fée	princesse	prince	Pouffe	royaume de Mataquin	eau de la Reine d’Hongrie
1926 1946	Figueirinhas							Pouffe	reino de Mataquin	água da rainha de Hungria
1942	Casa do Livro (Col. Azul)								reino da Fantasia	
194-?	Sociedade de Expansão Cultural			fada Caridade	fada Inveja			cão	-----	água
1963	Bertrand-Ibis (Col. Histórias)			fada Ilusão				-----	reino de Mataquin	-----
1968	Verbo (Série C)							cadelinha da princesa	noutro reino	água da rainha da Hungria
1970	Arcádia (Col. Antologia)							Pouffe ²⁵⁶	reino de Mataquin	água da rainha da Hungria
1973	Verbo ²⁵⁷ (Tesouros Lit.Inf.)							Fru-Fru	reino distante	água perfumada

Observação: Só a Arcádia traduz a moralidade original. Os textos da Figueirinhas e da Coleção Histórias propõem moralidades alternativas.

²⁵⁶ Destacado a negrito na tradução.

²⁵⁷ Recordo que esta versão termina com o nascimento dos filhos dos príncipes e, como refere os nomes das crianças, incluo-a neste grupo/tabelas.

3. A tradução dos antropónimos e outros referentes culturais nas versões portuguesas de *La belle au bois dormant* que respeitam o texto integral (2.^a parte)

PERRAULT		Aurore	Jour	Empereur Cantalabutte	Sauce-robert
1926 1946	Figueirinhas	Aurora	Dia	imperador Cantalabutte	molho Robert
1942	Casa do Livro (Col. Azul)	Aurora	Dia	Rei da Cegonholândia	cabidela
194-?	Sociedade de Expansão Cultural	Cravo, Rosa e Jasmim		-----	guisado
1963	Bertrand-Íbis (Col. Histórias)	Aurora	Sol	Imperador Cantabolete	molho de salsa
1968	Verbo (Série C)	Aurora	Sol	Imperador seu vizinho	molho branco
1970	Arcádia (Col. Antologia)	Aurora	Dia	imperador Cantalabutte	molho Robert
1973	Verbo (Tesouros Lit.Inf.)	Aurora	Dia	-----	-----

Após a observação dos quadros, cujas manchas gráficas permitem algumas conclusões imediatas, algumas considerações se impõem:

1. É visível que as traduções do primeiro grupo fazem questão de atribuir nomes às personagens, no sentido de as individualizar como figuras do maravilhoso que representam ou o Bem ou o Mal. Há uma preocupação óbvia em atribuir nome à princesa e também ao príncipe, personagem em que se salientam as qualidades da beleza e do *charme*. Veja-se que os tradutores se preocupam mais com a designação da fada má do que com a boa, uma vez que o nome funciona também, nesta situação, como estratégia de ridicularização da personagem.

2. No texto da Coleção Manecas, Leyguarda Ferreira dá nome a todas as personagens, jogando com a sua simbologia e mostrando total liberdade na recriação do texto nesse domínio, à semelhança do que acontece no texto da Majora (1965), em que Costa Barreto se dirige, de forma explícita, aos pequeninos leitores: veja-se que a princesa se chama Menina e o príncipe Bonito, facilitando a captação dos traços fundamentais das personagens pelas crianças. Esta estratégia implica uma significativa “naturalização” e permite, em simultâneo, introduzir propósitos moralizadores (Pederzoli, 2012:119).

3. Nos textos do primeiro grupo, só a versão da Livrolândia (1953), de Salomé de Almeida, mostra preocupação com a tradução dos referentes «royaume de Mataquin» e «eau de la Reine d’Hongrie», resolvendo, no entanto, traduzir esta segunda expressão por «água», o que lhe tira o colorido estrangeirizante. Esta preocupação de Salomé de Almeida estará certamente relacionada com o facto de a sua versão identificar Perrault como o autor do conto, vinculando assim a tradução a maior rigor. Aliás, é o único texto deste leque de traduções que apresenta Perrault como autor e, na verdade, vê-se que mais nenhuma versão incluída neste grupo traduz esses referentes. Assim, conclui-se que as versões deste primeiro grupo, mais à vontade por não identificarem o autor, evitam o “estranho” ou referências que possam interferir na “aclimação” das narrativas ao pequeno leitor e ao que lhe é familiar. Assim, não só introduzem elementos ausentes do original como, tendencialmente, neutralizam ou apagam marcas do texto de partida; o tradutor ou a tradutora tendem, pois, a criar textos que sejam percebidos como originais.

4. Nenhuma destas traduções do primeiro grupo traduz a moralidade (apenas a versão de Leyguarda Ferreira e a de Jaime Mas apresentam moralidades alternativas, de modo a

rematar o texto, de forma mais visível, com uma mensagem pedagógica e moralizadora), o que aponta para o jovem leitor como o seu destinatário exclusivo.

5. Nas traduções do segundo grupo, percebemos, de forma imediata, que a tendência da tradução dos antropónimos se inverte, tal como a da tradução do topónimo «royaume de Mataquin» e do referente «eau de la Reine d’Hongrie»; portanto, estas traduções não são só mais “fiéis” em relação ao texto de partida no que toca aos vetores narrativos (incluindo o episódio canibal) como também no que toca à consideração das referências, que são preservadas na sua “estranheza” ou sujeitas a estratégias domesticadoras.

6. Neste grupo de traduções, destaca-se o texto de Dulce Pissarra de Brito, da Coleção Azul (1942), que transforma a rainha-ogra numa rainha-vampiro, traduz «royaume de Mataquin» por «reino da fantasia» e «empereur Cantalabutte» por «rei da Cegonholândia»; cria-se toda uma atmosfera ficcional que assenta no horror como estratégia de sedução do leitor, arrepiando-o e apelando à sua imaginação. No entanto, a domesticação verificada na tradução do «molho Robert» por «cabidela» acaba por ancorar toda a efabulação num contexto familiar ao leitor, dada a tradicionalidade da referência gastronómica.

7. A tendência domesticadora é muito visível na tradução da designação do molho com que a ogra quer comer os netos e a nora, uma vez que «Sauce-robert» só é traduzido por «molho Robert» em duas traduções, a da Figueirinhas (1926 e 1946) e da Arcádia (1970); estas, de resto, respeitam os restantes referentes, incluindo os antropónimos e os toponímicos. Nas restantes traduções, temos, por exemplo, «guisado», «cabidela» ou «molho de salsa», o que remete para pratos típicos da cozinha portuguesa.

8. Independentemente do maior respeito pela integralidade do texto de Perrault e pelas referências estrangeirizantes que se verifica neste segundo grupo de traduções, é preciso não esquecer que a moralidade original não é vertida, ressalva feita ao texto de João Costa, da Arcádia; a Figueirinhas e a Bertrand-Ibis apresentam uma moralidade, mas construída à medida das novas intenções formativas. Portanto, as traduções, ainda que mais próximas do conto de Perrault, e sob o seu nome, continuam a dirigir-se à criança como destinatário privilegiado e, nesse sentido, eliminam aquilo que não é considerado apropriado para seu consumo.

4.2.1.5. Conclusões

A primeira observação prende-se com o facto de a segunda sequência narrativa ser eliminada em nove textos portugueses, de acordo com uma estratégia de “purificação” (López, 2006:42): *A princesa adormecida*, da Coleção Manecas (1949 e 1968); *História da Bela Adormecida*, da Livrolândia (1953); *A Bela Adormecida*, da Majora (1960, 1961, 1963 e 1965); *A Bela Adormecida da floresta*, da Coleção Heidi (1964) e *A bela adormecida*, da Verbo (1973). Lembro que as versões da Livrolândia e da Verbo indicam Perrault como autor, tal como acontece com quase todas as traduções que recuperam a segunda parte do conto francês (excetua-se o texto de Ana de Castro Osório).

As versões portuguesas que depuram a história,²⁵⁸ terminando-a com o casamento dos príncipes, mostram, de forma geral, maior liberdade em relação ao conto de Perrault, com tendência para a omissão dos referentes culturais e civilizacionais, o que anula não só a estranheza face ao original como a evocação de uma sociedade claramente ancorada no século XVII. Quanto às versões que mantêm o conto integral, a tendência é a de preservar esses referentes, contribuindo para a cor local enigmática do conto maravilhoso (Constantinescu, 2013:130). Apesar da maior proximidade em relação ao conto de Perrault, os tradutores usam da sua liberdade (veja-se o caso de Dulce Pissarra de Brito e de Fernanda Manso) para acentuar a descrição, quer dos espaços, tornando-os mais concretos e precisos, quer das personagens, cujos traços físicos e psicológicos são vincados de modo a torná-las mais estereotipadas. A adição de traços permite modelar as personagens de acordo com determinadas intenções, ideologicamente marcadas, como se vê i) na religiosidade dos reis (sobretudo da rainha, como Salomé de Almeida faz questão de acentuar na sua *História da Bela Adormecida*, da Livrolândia), ii) na exemplaridade dos governantes e nas suas preocupações sociais e

²⁵⁸ Catherine Velay-Vallantin (1991:71) chama a atenção para o facto de *La belle au bois dormant* ter sido, desde sempre, alvo de «édulcoration moralisatrice», incluindo no caso das edições da Bibliothèque bleue, que suprimiram o verso «Qui dormit si tranquillement» da moralidade. Refere também o caso dos irmãos Périsse de Lyon (século XIX), que eram editores especializados em obras religiosas e procederam a alterações significativas no conto: « C’est le récit de *La Belle au bois dormant* qui donne lieu à plus d’édulcorations: voici l’heroïne gratifiée d’une cérémonie du baptême, elle n’a plus que “beaucoup d’esprit” au lieu de “de l’esprit comme un Ange”, son éclat a simplement “quelque chose de lumineux et de surprenant”, au lieu de “lumineux et divin”, le Prince n’est plus “amoureux”, mais “rempli de feu”, le terme “amourette” est supprimé au profit de “ruse” et, bien sûr, il n’est plus question des rêves de la Belle au bois dormant.»

iii) na hierarquia de género, opondo uma princesa indefesa a um príncipe valente e protetor. Christine Christie (2000:12) considera que uma construção estereotipada das personagens pode contribuir para estabelecer ou reforçar atitudes sexistas junto dos leitores. Referiria, nesta linha, a insistência de certas traduções na valorização das ligações familiares e do respeito pela hierarquia e pelas convenções, sobretudo no que respeita à aprovação do casamento por parte dos pais. Esta preocupação com o “socialmente correto” leva a que, inclusive, se aumente a idade da princesa.

As versões portuguesas continuam a ser, de forma geral, mais extensas do que o original, com mais sequências descritivas e narrativas, com diálogos, que favorecem, acima de tudo, a vertente moralizadora. A exaltação das qualidades e a censura dos defeitos funcionam como estratégias didático-moralizantes, que marcam a maioria das versões portuguesas, nas quais é visível a preocupação de orientar pelo exemplo e pela interpelação direta do leitor.

Dentro das traduções analisadas, a de João Costa, da Arcádia, é a mais próxima do original, respeitando a integralidade do texto, os vetores da ação e a moralidade de *La belle au bois dormant*. Foi a única a referir o facto de os príncipes terem dormido pouco, respeitando a justificação dada pelo narrador do conto original: «a princesa não tinha grande necessidade». Parece tratar-se de um caso único no panorama das edições recolhidas: é uma edição sem ilustrações, respeita o tom irónico do original e, assim, preserva a dualidade em termos do destinatário. Como já referi, esta edição, para além dos contos *A Bela Adormecida*, *O Capuchinho Vermelho* e *O Gato das Botas*, de Perrault, inclui contos diversos de diferentes autores. Só o título da coletânea, *Histórias para crianças*, aponta para este leitor preferencial. No entanto, vimos como, em alguns momentos, a sua preocupação de literalidade sacrificou a subtileza irónica característica em Perrault.

4.3. *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*

Na génese de *Cendrillon* de Perrault parece entrecruzar-se a tradição popular francesa de contos da Gata Borracheira com contos de vários autores. Michèle Simonsen (1992:88) – na esteira de outros especialistas – defende que Perrault se inspirou unicamente na tradição oral,²⁵⁹ embora, tendo em atenção o público da corte a quem se dirigia, tenha procedido a algumas alterações. A investigação mais recente tende, contudo, a alargar o espectro dos intertextos. Ute Heidmann (2010:48), por exemplo, considera que *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* reconfigura *La gatta Cennerentola*, de Basile, ao mesmo tempo que responde a *L'Adroite Princesse, ou les Aventures de Finette*, de Mlle. L' Héritier, sendo este último conto inspirado em *Sapia Liccarda*, igualmente de Basile. O contexto da produção de *contes de fées* aponta, de facto, no sentido de um diálogo marcadamente intertextual entre autores e entre contos, cultivado nos salões e no meio literário. Na verdade, também d'Aulnoy entra no jogo com o seu conto *Finette Cendron*,²⁶⁰ cujo título amalgama os nomes das heroínas de L'Héritier (Finette) e de Perrault (Cendrillon). Tais procedimentos intertextuais intencionais²⁶¹ caracterizam a produção dos contos e testemunham o programa discursivo e estético no qual se integram.

Este conto é protagonizado por uma bela jovem, Cendrillon, que é maltratada pela madrasta. Apesar disso, é muito bondosa para com as suas duas meias-irmãs. Um dia, o príncipe decide dar um baile, para o qual são convidadas as irmãs. Chegada a hora do baile, a jovem começa a chorar, porque também gostaria de ir. Aparece então a sua madrinha que, por artes mágicas, a veste, calça e lhe arranja transporte condigno.

Avisada de que deveria sair do baile antes da meia-noite, sob pena de se desfazer o encantamento, a jovem promete à madrinha não se atrasar. No baile, a sua beleza causa admiração e encanta o príncipe. No dia seguinte, as duas irmãs voltam a ir ao baile, tal como Cendrillon, que surge ainda mais bela. Perde a noção das horas e, ao ouvir a primeira badalada da meia-noite, foge, deixando cair um dos seus sapatos de

²⁵⁹ Michèle Simonsen (1992:88) refere que, na tradição oral, a varinha de condão é substituída por três frutos maravilhosos, às vezes oferecidos à heroína pela mãe ou trazidos da feira pelo pai. Também a ida à missa costuma substituir a ida ao baile.

²⁶⁰ Gilbert Rouger (1967:154) diz que «*Finette Cendron* de Mme d'Aulnoy (*Contes des fées*), c'est un ingénieux amalgame de *Cendrillon* et du *Petit Poucet*.»

²⁶¹ A este respeito, ver o que digo neste trabalho sobre o conto *La Barbe bleue*.

vidro, que o príncipe apanha. Dias depois, o príncipe faz saber que casaria com aquela a quem ele servisse. Depois de todas as jovens da corte terem tentado, em vão, calçar o sapato, chega a vez das duas irmãs, que também não conseguem. Então, Cendrillon manifesta o desejo de experimentar o sapato, que lhe assenta na perfeição. Tira do bolso o outro e chega a madrinha que, com um toque de varinha mágica, veste magnificamente Cendrillon. As irmãs reconhecem-na como a jovem do baile e pedem-lhe perdão pelas maldades por que a fizeram passar. Depois, Cendrillon casa com o príncipe, aloja as irmãs no palácio e casa-as no mesmo dia com dois grandes senhores da corte.

Embora não haja, neste conto, indicações que permitam situar a ação num espaço e num tempo exatos, o certo é que, mais uma vez, existem algumas referências que evocam o século XVII e o ambiente da corte, como, por exemplo, a moda das “moscas”, a renda de Inglaterra e «la cornette à deux rangs», penteado muito usual na época. Na verdade, como diz Gilbert Rouger (1967:305), aquela moda das “moscas” – o uso de bocadinhos de tafetá, seda ou veludo negro que as senhoras colocavam no rosto como enfeite ou para fazer sobressair, por contraste, o branco da pele – viera de Itália no século XVI e estava muito em voga no final do século XVII. Já a renda de Inglaterra – renda de bilros de Bruxelas em moda desde o final do século XVII até ao final do século XVIII – era assim chamada para poder ser exportada para França «sem atrair os altos impostos a que estavam sujeitas as rendas flamengas.» (Mallalieu, 1999:189). Por outro lado, a referência ao uso dos corpetes, no momento em que as irmãs de Cendrillon se preparam para o baile, também evoca o reinado de Luís XIV, em que esta peça de vestuário, cujos laços apertados favorecem uma silhueta mais longa e mais delgada, se impôs. Deixando agora o domínio do vestuário, faço notar o facto de Cendrillon ter oferecido laranjas e limões às irmãs; Gilbert Rouger (1967:306) assinala que, no século XVII, estes citrinos eram frutos raros e caros.²⁶² A criação das «orangeries» de Versailles, entre 1684-1686, por Luís XIV, é bem sinal do “estatuto” deste fruto na época, visto como símbolo de poder aristocrático e de luxo. Também o mobiliário referido no conto é característico do século XVII, à semelhança do que acontece em *La Barbe Bleue*. As irmãs de Cendrillon dormem em «chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds

²⁶² Angelo de Gubernatis (1879:266) refere : «Au temps de Perrault, les oranges étaient encore un fruit assez rare; c’est pourquoi le prince offre à Cendrillon, et Cendrillon à ses soeurs, des oranges et des citrons.»

jusqu'à la tête.» (p.157). Repare-se na alusão indireta ao tamanho dos espelhos, a mesma que se nos depara no conto do Barba Azul.²⁶³

A história, contada por um narrador heterodiegético, está estruturada em cinco etapas fundamentais, cronologicamente ordenadas: a perseguição da heroína (situação perturbada que decorre do novo casamento do pai), a ajuda sobrenatural recebida, o encontro com o príncipe, a procura da noiva e o casamento. A caracterização direta e os pormenores descritivos são frequentes, assumindo especial importância como indicadores da identidade ou do estatuto social das personagens.

Cendrillon é a figura central da narrativa, caracterizada pela sua grande beleza e extrema bondade, qualidades que herdou da mãe, que era a «meilleur personne du monde». Enfrenta a maldade e a oposição da madrasta e das filhas, que a tratam como criada apesar da nobreza da sua origem.²⁶⁴ Com paciência e resignação, sem se revelar vingativa ou rancorosa, Cendrillon²⁶⁵ move-se em dois mundos diferentes: por um lado, o da casa, espaço da opressão e da anulação, e, por outro, o do palácio, espaço da libertação e da afirmação. É como se a personagem passasse de um estado inicial, primitivo, representado pelas cinzas, para um estado superior de desenvolvimento, civilizado, do qual dão testemunho os vestidos maravilhosos. Esse deslocamento espacial e social evidencia traços diferentes na personagem, de acordo com os papéis que assume. Assim, a humildade e a subserviência que a caracterizam na esfera familiar, em que ocupa um lugar subalterno, dão lugar à confiança e à elegância na esfera pública, em que reclama o protagonismo, mostrando graciosidade no total domínio das regras da etiqueta e do convívio social.

Esta alternância de papéis confere maior complexidade à personagem feminina; na verdade, se a beleza, a bondade e a submissão surgem, de forma explícita, como os traços centrais da caracterização da heroína, outros traços, menos óbvios, também se impõem, como a vaidade ou a capacidade de simulação, revelados após o baile. É neste jogo da sua dupla identidade, no qual se compraz, que finge acordar quando as irmãs chegam do baile, como se não tivesse saído de casa; é assim que pede à irmã uma saia emprestada, fazendo crer que precisava dela para ir ao baile, e é assim que se finge muito curiosa acerca da bela desconhecida que tanta admiração causara no baile,

²⁶³ Confrontar o referido com ponto 4.1. deste trabalho.

²⁶⁴ Já em *La Barbe bleue* o narrador faz referência à condição social elevada da heroína.

²⁶⁵ O nome da personagem junta «cendres» e «souillon» (termo que remete para sujidade ou serve para designar, num registo coloquial, uma criada desmazelada). As cinzas apontam para uma dupla condição: se apontam para morte e sujidade, também remetem para regeneração e vida.

perguntando inclusive às irmãs como se chamava tal princesa. O facto de o narrador a comparar a uma corça, no momento em que foge do baile, se bem que pode reforçar os traços da beleza e da graciosidade, pode reforçar também os traços da transmutação²⁶⁶ e da capacidade de reação. Para David Ruffel (2006:28), Cendrillon sabe como agir em função dos seus objetivos:

Mais Cendrillon n'est peut-être pas si innocente. Comme Poucet, elle subit la violence familiale et ruse pour réussir: elle veut aller au bal, elle pleure; elle veut le prince, elle oublie sa pantoufle. Mais à la différence des cadets des contes populaires, Cendrillon n'est pas une fille du people: ses ruses sont celles d'une coquette qui aime être admirée et d'une bourgeoise qui veut faire un beau mariage.

Cendrillon é, pois, uma figura enigmática, que oscila entre a candura e a dissimulação,²⁶⁷ não se percebendo bem a sua verdadeira natureza e até que ponto vai a sua capacidade de premeditação. A expressão «elle laisse tomber une de ses pantoufles de verre» contribui para esta ambiguidade; na verdade, a estrutura «laisser tomber» pode querer significar que Cendrillon “perde” intencionalmente um dos sapatos (tendo o cuidado de guardar o outro), o que mostra a habilidade em reverter as situações a seu favor, um pouco à semelhança da heroína de *La Barbe bleue*, que sabe como agir para atingir os fins. Embora a fada madrinha seja a responsável pela ida de Cendrillon ao baile, é a protagonista que chama a si a responsabilidade da recuperação da situação de felicidade inicial, pela maneira como age e como conduz as situações.

No que toca ao confronto com as outras figuras, pode dizer-se que as qualidades de Cendrillon – beleza, bondade e humildade – enfatizam, numa estética de contraste, os defeitos da madrasta e das suas filhas. Quanto à madrasta, que surge apenas no início do conto, percebe-se que escondeu a sua verdadeira natureza até casar com o pai de

²⁶⁶ De acordo com Marie-France Frémeaux (2006:118-119), o motivo da metamorfose estaria em moda no tempo das *Précieuses*: «Les énigmes et les métamorphoses étaient à la mode chez les Précieuses qui aimaient donner des surnoms aux personnes et composer des portraits galants sous formes de devinettes: si cette femme dont on doit découvrir le nom était une fleur, si tel homme devenait un animal...»

²⁶⁷ Michèle Simonsen (1992:95-96) refere-se ao confronto entre a aparência e a essência da heroína: «Cendrillon a toutes les vertus héritées de sa mère, et qu'on peut attendre d'une jeune fille de son monde, plus quelques autres: elle est serviable, pas rancunière, travailleuse et apparemment humble. Mais cette humilité peut n'être qu'apparente, et comme tous les “cadets simplets” des contes populaires, elle est avant tout prudente et sait attendre son heure. [...] Pour endurer si longtemps les brimades et les moqueries de sa famille, il faut qu'elle soit bien sûre d'elle. Entre la valeur intérieure de Cendrillon et son aspect extérieur, il y a une contradiction qui se remarque aussi à ses pieds lorsqu'elle s'échappe du bal, un pied chaussé richement, merveilleusement, de verre, et l'autre nu.»

Cendrillon; depois, garantida a sua posição, não lhe pesou na consciência maltratar a enteada, que ela detestava por fazer sombra às filhas. Quanto a estas, ridicularizam e humilham Cendrillon até ao momento em que a reconhecem como a princesa do baile e lhe pedem perdão. São personagens sem densidade psicológica, sem traços ambíguos, agindo em conformidade com a sua inveja e altivez. Por um lado, replicam o papel opositor da madrasta, intensificando as provações de Cendrillon, e, por outro, sublinham a concorrência ou rivalidade entre mulheres, que lutam não só pelo amor da mãe como pela preferência do príncipe. Neste ponto, há a realçar os preparativos para o baile: os penteados e o vestuário das irmãs mostram a preocupação com a imagem, o que vem ao encontro do estereótipo da vaidade feminina. Por outro lado, a referência ao modo como as personagens se vestem e penteiam acaba por desenhar um quadro de época. Como diz Roger Bourbonnais (1971:89), «Les vêtements des personnages des Contes, leur nourriture, les objets dont ils s'entourent, tout cela témoigne aussi de l'intrusion dans le récit de la réalité du temps de Perrault.»

A fada madrinha é a figura benfeitora feminina que, fazendo uso dos seus poderes sobrenaturais, ajuda Cendrillon a conseguir concretizar os seus sonhos, desempenhando um papel protetor e maternal; na verdade, vem restabelecer o equilíbrio e anular as provações infligidas pela madrasta má. No entanto, é uma fada que, como a do conto *A Bela Adormecida* (lembramos que não consegue anular o feitiço anterior ou evitar que a jovem se pique) tem limitações; como assinala Muguras Constantinescu (2013:24), precisa da ajuda da afilhada para ir buscar a abóbora que vai transformar em carruagem. Apresenta-se a Cendrillon quando esta começa a chorar por querer ir ao baile e satisfaz o seu desejo, como prémio pela sua bondade, realizando as mais extraordinárias transformações. A fada é também uma figura tutelar, que avisa a heroína de que deve regressar antes da meia-noite, e lhe dá a conhecer os riscos da transgressão. O único símbolo caracterizador da fada madrinha é a sua varinha de condão; não existe nenhum outro elemento ou traço que a identifique; não há descrição física da personagem e a sua caracterização psicológica decorre apenas das suas atitudes.

O pai de Cendrillon, após a referência inicial que lhe é feita, desaparece de cena. Nunca intervém na ação, demitindo-se das suas funções parentais de acompanhamento e proteção. O narrador sente, aliás, a necessidade de justificar essa omissão: «La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement.» Além de realçar a carência afetiva de

Cendrillon, esta submissão mostra o poder da mulher sobre o marido na esfera doméstica, a que também a segunda moralidade de *La Barbe bleue* faz referência.

No que toca ao pai do príncipe, só aparece no primeiro baile e apenas para comentar, junto da esposa, a beleza inigualável de Cendrillon, dizendo-lhe que já há muito tempo não via uma mulher tão bonita. Tal comentário, por razões óbvias, não deve ter agradado à rainha.

A resolução do desequilíbrio provocado pela madrasta – que nunca é penalizada pelos seus atos – na vida de Cendrillon passa pelo reconhecimento da personagem como uma jovem digna de amor e das regalias próprias da sua condição social. Para que tal aconteça, é preciso uma oportunidade de mudança, que funciona igualmente como uma prova que a heroína deve ultrapassar. Essa oportunidade é o baile.

O baile é o evento em que a heroína recupera a admiração e o prestígio negados pela madrasta, em que a beleza se associa à riqueza, é o lugar da sedução e da conquista amorosa. Após a transformação exterior que lhe permitiu aceder a este novo mundo, que funciona como uma alegoria da civilidade, mostra-se no seu elemento, cumprindo na perfeição as normas sociais e divertindo-se com a drástica mudança de papéis e com o facto de não ser reconhecida.

É também no baile que conhece o príncipe. Este príncipe fica, desde o início, rendido à beleza e aos encantos desta desconhecida e, como prova do seu amor, guarda cuidadosamente o sapato que ela, na fuga, deixa cair. Mais não se sabe sobre esta personagem masculina, a não ser que manda procurar a dona do sapato perdido e que, resolvido o problema, casa com ela. O narrador não considera importante avançar mais informações sobre o príncipe, escusando-se até a atribuir-lhe um nome ou a descrevê-lo fisicamente, mantendo-se, portanto, a economia descritiva própria do conto popular.

Michèle Simonsen (1992:95) enfatiza a importância do sapato perdido de Cendrillon. De facto, a prova do sapato²⁶⁸ funciona como um teste de identidade, decisivo para o restabelecimento da ordem e para o final feliz.

Cendrillon ou la petite pantoufle de verre é um conto iniciático, na medida em que a heroína tem de fazer face às provações a que é submetida pela família para tentar conquistar a felicidade; para além disso, o baile corresponde a uma prova, que acaba por não ultrapassar totalmente, uma vez que se descuida relativamente ao horário imposto pela fada. No entanto, é esta transgressão que lhe permite aceder à recompensa,

²⁶⁸ Trata-se de um motivo do conto popular que Stith Thompson (1955:374) regista como H36.1 *Slipper Test*. Identification by fitting of slipper.

concretizada no casamento. Trata-se de deixar o universo familiar, no qual a protagonista é vítima, para construir uma outra vida e descobrir o amor. Este conto explora o universo feminino, as relações da heroína com as personagens femininas que a rodeiam e os meandros da demanda do noivo.

No conto de Perrault, Cendrillon apresenta duas imagens fundamentais da feminilidade: por um lado, a donzela simples, submissa, «incivilizada», que corresponde ao espaço doméstico; por outro, a mulher elegante, poderosa, mundana, que atrai todas as atenções durante o baile.

O conto apresenta duas moralidades finais, mais uma vez em destaque:

MORALITÉ

*LA beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encore.*

*C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,
En la dressant, en l'instruisant,
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine:
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)*

*Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,
Pour engager un Coeur, pour en venir à bout,
La bonne grâce est le vrai don des Fées;
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout. (Perrault:164)*

AUTRE MORALITÉ

*C'EST sans doute un grand avantage,
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talents,
Qu'on reçoit du Ciel en partage;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines,*

*Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains ou des marraines.* (Perrault:164s)

A primeira moralidade não faz apenas o elogio da beleza ou da virtude femininas, mas aponta para a imagem da mulher à luz dos preceitos da *honnêteté*. É o domínio das regras da *civilité* que assinala o valor e o prestígio da mulher e que lhe pode permitir o acesso à corte ou a uma condição social superior. Na verdade, após a transformação de Cendrillon, para que possa ir ao baile, uma qualidade vem aliar-se à beleza e à riqueza: *la grâce*. Já Nicolas Faret (2011:52), no seu Tratado *L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour*, tinha sublinhado esta qualidade como indispensável:

L'âme n'est pas plus nécessaire pour vivre que la bonne grâce pour agréer : elle donne de l'éclat aux belles et diminue du défaut de celles qui ne le sont point : depuis qu'on possède cette aimable qualité, tout ce qu'on entreprend est bienséant et agréable.

Cendrillon, que nasceu em berço aristocrático, dado que é filha de um *gentilhomme*, mostra dominar as regras da cultura mundana, sabe agradar para conquistar. Esta arte de agradar é levada ao extremo quando conquista o amor do príncipe. Recordemos alguns dos passos do conto em que a heroína cumpre os preceitos exigidos pela vida na corte: a graça, em «Elle danse avec tant de grâce, qu'on l'admira davantage.»; a etiqueta, em «Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts: elle fit aussitôt une grande révérence [...]»; o espírito de conversação, em «Lorsqu'elles [Cendrillon et ses soeurs] causaient ainsi [...]» e o bom gosto, em «[...] elle avait de goût bon.» De resto, Perrault deixa, aqui e ali, outras pistas que apontam para a leitura de Cendrillon à luz do código da civilidade, como as expressões «mille honnêtetés» e «mille civilités», relativas ao modo como a protagonista tratou as irmãs no baile.

A segunda moralidade parece dirigir-se com cumplicidade irónica aos ouvintes mais experientes e entra em diálogo humorístico com a primeira moralidade, que rebate parcialmente. Parece, mais uma vez, apelar a um público mais adulto e consciente da importância das boas relações para subir na vida, mais importantes do que as qualidades pessoais, o que levanta de novo a questão da arte de agradar. A vontade de ascensão social leva a comportamentos dissimulados: a cortesia e a lisonja disfarçam o interesse

ou segundas intenções, o que caracteriza a vida mundana como dissimulada e “especializada” na representação dos papéis convenientes ao sucesso e no cultivo e apuramento das maneiras ao serviço da bajulação e, claro, da sobrevivência no meio.

4.3.1. Versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*

A pesquisa levada a cabo permitiu-me encontrar dezassete versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*. Assim, com data de 1926, surge o conto *A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta*, inserido na coletânea *Contos de Perrault*, da Figueirinhas.²⁶⁹

Em 1942, segue-se-lhe o conto *A Gata Borracheira*, no volume *Contos de Perrault*, na Coleção Azul, volume XVII, da Casa do Livro Editora.²⁷⁰ Em 1943, a editorial Minerva publica *História da Gata Borracheira*. Com data de 1946, *A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta*, que figura em *Jack, O Matador do Gigante e outros contos*, da Figueirinhas.²⁷¹ Em 1963, no volume *Contos de Perrault*, da Bertrand-Ibis, encontra-se *História da Gata Borracheira*.²⁷² Um ano depois, na Coleção Heidi, também da Bertrand-Ibis, temos *Cinderela*.²⁷³ Em 1967, na antologia *A Gata Borracheira*,²⁷⁴ publicada pela Verbo, encontramos o conto homónimo. Já muito perto da década de 70, em 1968, surge *A Gata Borracheira ou o sapatinho de cristal*, conto incluído na coletânea *Perrault vai contar*, da Coleção Cabra-Cega, que sai na editora Afrodite.²⁷⁵ No mesmo ano, encontramos ainda *A Gata Borracheira*, da coletânea A

²⁶⁹ Esta coletânea inclui ainda: *O Barba-Azul; A Bela Adormecida no bosque; Os desejos extravagantes e O Riquet da Poupa*.

²⁷⁰ Esta publicação integra também: *O Grão de Milho; A menina do Capuzinho Vermelho; A princesa do bosque adormecido; O Gato de Botas; O Henriquinho da Poupa; O Barba Azul; Pele de Burro; Os votos ridículos; As fadas; Grisélide e A princesa espertalhona*.

²⁷¹ Os outros contos contemplados na coletânea são: *Jack, o matador do gigante; Os seis cisnes; O Barba-Azul; O Polegarzinho; A Bela Adormecida no bosque; Os desejos extravagantes; O Riquet da Poupa*. Todos os contos são identificados como sendo de Perrault, à exceção de *Jack, O Matador do Gigante e Os seis cisnes*, atribuídos a Grimm.

²⁷² Os outros contos aqui incluídos são: *História da princesa adormecida no bosque; História das fadas; História do Barba Azul; História do Bago de Milho; História do Carapuço Encarnado; História do Ricardo da Poupa e História do Gato das Botas*.

²⁷³ Este volume, para além de *Cinderela*, integra: *O rouxinol e a rosa; A amizade verdadeira; O dragão; O rei destronado; William de Cloudesley e A rainha das neves*.

²⁷⁴ Esta antologia compreende, para além do conto *A Gata Borracheira, O Gato das Botas; A Princesa Pele-de-Burro e As fadas*.

²⁷⁵ O volume inclui ainda: *O Chapéuzinho Encarnado; O Barba Azul; O Mestre Gato ou o Gato de Botas; As fadas e Riquet do Penacho*.

Bela Adormecida e outros contos de Perrault, na Biblioteca da Juventude, Série C, da Verbo.²⁷⁶

Com as datas de 1945, 1946, 1952 e 1971, encontrei quatro edições do conto *Gata Borralheira* na Coleção Manecas, da Romano Torres. Da Majora, pude encontrar duas edições diferentes de *A Gata Borralheira*, uma de 1959 e outra de 1963. Identifiquei ainda, da Livraria Barateira, o conto *História da Gata Borralheira*, de que não se conhece a data da publicação, mas que penso poder situar, segundo informações recolhidas junto de alfarrabistas, na década de 60. De 1973, temos *A Gata-Borralheira*, incluída na antologia *Os melhores contos de Perrault*,²⁷⁷ da Verbo.

Estas informações estão reunidas no seguinte quadro, que acrescenta outros dados:

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1926	<i>A Gata Borralheira ou a pantufa branca e cinzenta</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Sem referência	Só capa/ sem ref.	Figueirinhas, 15/ Figueirinhas
1942	<i>A Gata Borralheira</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Versão de Dulce Pissarra de Brito	Só capa/ sem ref.	Coleção Azul/Casa do Livro
1943	<i>História da Gata Borralheira</i>		Não ocorre	Contada por A.L. Navarro	Sem ilustr.	Minerva

²⁷⁶ Para além deste conto, a coletânea apresenta ainda: *A Bela Adormecida*; *A princesa Pele-de-Burro*; *O Capuchinho Vermelho*; *As fadas*; *O Polegarzinho*; *O Barba-Azul* e *O Gato de Botas*.

²⁷⁷ A antologia compreende: *A bela adormecida*; *A princesa Pele-de-Burro*; *O gato das botas*; *O Capuchinho Vermelho*; *Henriquinho da Poupa* e *Os três desejos*.

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1945	<i>A Gata Borracheira</i>		Não ocorre	Contada às crianças por Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Coleção Manecas/ Edição Romano Torres
1946	<i>A Gata Borracheira</i>		Não ocorre	Contada às crianças por Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Manecas/ Edição Romano Torres
1946	<i>A Gata Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta</i>	<i>Jack, O Matador do Gigante e outros contos</i>	Ocorre	Sem referência	Ilustr. no interior/ sem ref.	Contos para as crianças/ Figueirinhas
1952	<i>A Gata Borracheira</i>		Não ocorre	Contada às crianças por Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Manecas/ Edição Romano Torres
1959	<i>A Gata Borracheira</i>		Não ocorre	Sem referência	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Majora
196- ?	<i>História da Gata Borracheira</i>		Não ocorre	Sem referência	Só capa/ sem ref.	Barateira

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1963	<i>História da Gata Borralheira</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Tradução de Fernanda Manso	Jaime Juez Castella	Coleção Histórias, n.º 29/Bertrand-Ibis
1963	<i>A Gata Borralheira</i>		Não ocorre	Adaptação do tradicional por Costa Barreto	Com ilustr. na capa e no interior/ ilustr. de Laura Costa	Livros de pano/Majora
1964	<i>Cinderela</i>	<i>Cinderela</i>	Não ocorre	Tradução de Duarte Pimentel	Capa e ilustrações/Vários ²⁷⁸	Coleção Heidi, n.º3/Bertrand-Ibis
1967	<i>A Gata Borralheira</i>	<i>A Gata Borralheira</i>	Ocorre	Versão portuguesa de Maria Teresa Mega	Com ilustr. na capa e no interior/ ilustr. de Jean-Léon Huens	Coleção Verbo Infantil/Série Gigante
1968	<i>A Gata Borralheira ou o sapatinho de cristal</i>	<i>Perrault vai contar</i>	Ocorre	Tradução de Maria Alberta Menéres	Capa e ilustr. de Helena Salvador	Cabra-Cega/Edições Afrodite
1968	<i>A Gata Borralheira</i>	<i>A Bela Adormecida e outros contos de Perrault</i>	Ocorre	Seleção de textos, tradução e ilustrações de Maria Adozinda de Oliveira Soares		Biblioteca da Juventude, Série C, Clássicos (10 a 15 anos) /Verbo

²⁷⁸ Os ilustradores referidos são: Francisca Gallarda Garos; Miguel Pellicer; Esteban Francisco Puerta Aparicio, Jose Mir Panareda; Vicente Torregrosa Manrique; Angel Garcia Del Arbol; Jose Perez Mascaro; Rafael Busom Clua.

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1971	<i>A Gata Borralheira</i>		Não ocorre	Sem referência	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Manecas/ Edição Romano Torres
1973	<i>A Gata-Borralheira</i>		Ocorre	Maria Isabel de Mendonça Soares	ilustr. na capa e no interior/ Paul Durand	Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil/Verbo

Das dezassete edições, só oito fazem referência a Perrault como autor do conto. Além de Dulce Pissarra de Brito, Fernanda Manso, Maria Alberta Menéres, Maria Adozinda de Oliveira Soares, Maria Teresa Mega e Maria Isabel de Mendonça Soares, que traduzem, como sabemos, seis coletâneas, surge o nome de A. L. Navarro e de Duarte Pimentel e reaparece o de Leyguarda Ferreira. De forma geral, continua a verificar-se a pouca visibilidade do tradutor, cujo nome não é normalmente divulgado nas publicações. Também não há indicação do nome do ilustrador (só nas coletâneas de 1963, 1964, 1967 e 1968 é identificado), embora as edições da Coleção Manecas e as da Majora sejam profusamente ilustradas.

Em relação ao título do conto de Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, só três edições o mantêm integralmente; as restantes optam por fazer apenas referência à protagonista, traduzindo Cendrillon por «Gata Borralheira». A este respeito, note-se que, enquanto a edição da Afrodite opta por *A Gata Borralheira ou o sapatinho de cristal*, as publicações da Figueirinhas escolhem *A Gata Borralheira ou a pantufa branca e cinzenta*, título que remete não para *verre* mas para *vair* – como pretendia Balzac (*apud* Soriano, 1968:16) que viu em *verre* um erro ortográfico –, sugerindo que os sapatos da protagonista não eram de vidro mas sim de pele de esquilo.²⁷⁹ O texto da

²⁷⁹ *Vair* significa: «Fourrure grise et blanche de l'écureuil petit-gris, au dos gris et au ventre blanc, et qui était réservée aux rois, aux hauts dignitaires pendant le Moyen Âge.» Informação recolhida em <http://www.cnrtl.fr/definition/vair>

Coleção Heidi é o único que prefere o título *Cinderela*, talvez por influência de *Cinderella*, filme de animação que a Disney lançou em 1950.

4.3.1.1. Do fogão ao salão

No texto de Perrault, são-nos apresentados dois espaços centrais: a casa da Gata Borralheira e o palácio onde decorre o baile. Em casa, salienta-se o sótão²⁸⁰ e o colchão de palha («méchante paillasse») em que a heroína dorme, por oposição ao luxo que caracteriza os quartos das irmãs. Também o canto da chaminé é importante, porque é junto das cinzas que a protagonista, terminado o serviço doméstico, se senta. Embora no texto de Perrault não se fale explicitamente em cozinha, algumas versões portuguesas, como a da Romano Torres (Coleção Manecas, 1945, 1946, 1952 e 1971), da Majora (1963) ou da Bertrand-Ibis (Coleção Heidi, 1964), referem, de forma concreta, esse espaço, muitas vezes relacionado com a lareira ou a chaminé junto às quais a jovem se senta.

Perrault descreve assim as tarefas domésticas que a protagonista é obrigada a cumprir:

[...] c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles [...].
(Perrault:157)

Todas as traduções portuguesas referem estas tarefas domésticas que a jovem tem de realizar, mas algumas versões privilegiam o trabalho relacionado com a cozinha, desenhando este espaço como representação da inferioridade e da submissão da Gata Borralheira, à semelhança no que acontece no conto homónimo dos Grimm (2012:201), em que a jovem é humilhada como «servente de cozinha». Em *História da Gata Borralheira*, da Minerva, lê-se que «A enteada passou a ir trabalhar para a cozinha com as criadas [...]», ocorrendo situação idêntica no texto da Coleção Manecas: «[...] mandavam-na para a cozinha, para junto dos criados.». Na versão da Coleção Histórias refere-se que a jovem ficou encarregada de «todo o serviço de cozinha». A madrasta da versão da Coleção Heidi diz-lhe sarcasticamente: «Ainda não percebeste que o teu lugar

²⁸⁰ No original, «grenier».

é na cozinha? Tens muito que aprender antes que possas ir ao salão.» e «[...] o teu lugar é na cozinha junto dos tachos e panelas. Nesta versão, o tradutor, Duarte Pimentel, não contente com o leque de tarefas atribuídas à jovem, acrescenta-lhe outras,²⁸¹ como ir à lenha; no texto de Fernanda Manso, da Coleção Histórias, a jovem tem de ir «à fonte buscar água», e na versão de Dulce Pissarra de Brito, da Coleção Azul, tem também de «guardar os perus».

Em relação ao local onde a protagonista dorme, mantêm-se, de forma geral, as características referidas em Perrault. Mas há versões em que o quarto da heroína é descrito com mais pormenor, como é o caso do texto da Coleção Heidi, traduzido por Duarte Pimentel:

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	[...] no quarto que a madrasta lhe tinha destinado, e que não passava de um pobre quarto num desvão onde tinham deixado uma enxerga, um toucador e um par de cadeiras, todas rotas e atadas com cordéis.
------	---------------------------------------	--

Esta descrição acentua a desumanidade com que a rapariga é tratada pela madrasta, ao mesmo tempo que as condições deploráveis do quarto marcam a diferença de estatuto entre as personagens; não se trata, já percebemos, da relação madrasta/enteada mas sim senhora/criada. Também Dulce Pissarra de Brito se detém com pormenor na descrição do quarto da heroína:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	[...] Rosalinda tinha o seu quarto numa trapeira, onde os ratos e as aranhas folgavam à vontade, por cama um monte de trapos e, por divertimento, um novêlo de linha e duas agulhas com que entretecia a mais delicada e fina renda, sòzinha, junto à lareira.
------	---	--

Neste trecho, para além de mostrar a falta de condições do quarto, lê-se também que a jovem Gata Borralheira gostava de fazer renda nos seus tempos livres, o que contribui para o seu retrato de menina prendada; não esqueçamos que, à época da receção destes textos, os trabalhos de costura e bordados – os chamados Liores –²⁸²

²⁸¹ Também no conto dos Irmãos Grimm (2012:201) se lê: «Ela tinha de fazer trabalhos pesados de manhã à noite, levantar-se de madrugada, ir buscar água, acender o lume, cozinhar e lavar.»

²⁸² A título de curiosidade, foi em 1942, ano em que foi publicada esta edição de *Contos de Perrault*, da coleção Azul, que reabriu, em Lisboa, Porto, Coimbra e Braga, o curso do Magistério Primário (tinha sido encerrado em 1936, com a justificação de que existia um número de diplomados muito superior às necessidades da altura), com as disciplinas de Desenho e Trabalhos Manuais Educativos e Educação

faziam parte da educação feminina. Também Leyguarda Ferreira, no texto da Coleção Manecas, valoriza a habilidade da protagonista para a costura, mostrando-a como um trunfo em momentos de dificuldade económica:

1945	<i>A Gata</i>	Além disso, como o dinheiro era pouco, e Gata Borrallheira tinha muita habilidade, umas verdadeiras mãos de fada, foi quem teve de arranjar os vestidos.
1946	<i>Borrallheira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

Voltando aos quartos assoalhados das irmãs, Perrault salienta as suas camas e os seus enormes espelhos, imagem que já encontrámos em *La Barbe bleue* e *La belle au bois dormant*, numa evocação da sumptuosidade da corte de Luís XIV, *Le Roi-Soleil*:

[...] ses soeurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis des pieds jusqu'à la tête. (Perrault:157)

No grupo das traduções que não indicam Perrault como autor, apenas a versão da Livraria Barateira traduz este passo:

196-?	<i>História da Gata Borrallheira</i> Livraria Barateira	[...] estas dormiam em quartos assoalhados, com camas modernas e grandes espelhos onde podiam mirar-se da cabeça aos pés [...].
-------	--	---

Tirando este caso, só o texto da Majora, de 1959, faz uma breve alusão ao quarto, referindo que as duas irmãs «dormiam em boas camas de espaldar». Embora, noutros momentos, os tradutores destas versões sem identificação do autor deixem perceber o conforto em que vivem estas duas personagens, verifica-se que não deram

Feminina. No diploma que legislou esta reabertura, Decreto-Lei n.º 32243, de 5 de setembro de 1942, lê-se: «A professora da disciplina de educação feminina será escolhida pelo Ministro da Educação Nacional entre diplomadas com os cursos de costureira de roupa branca, modista de vestidos, bordadora-rendeira ou labores femininos (...).»

importância aos pormenores relacionados com o luxo e o requinte do mobiliário, eliminando também o tom epocal que emana dessa descrição.

Nas versões que indicam a autoria de Perrault, a tendência, embora contrariada pelos textos da Coleção Azul (1942), da Coleção Histórias (1963) e da Verbo (1967), que não respeitam esta descrição, é traduzir este passo:

1926	<i>A Gata</i>	
1946	<i>Borrallheira ou a pantufa branca e cinzenta Figueirinhas</i>	[...] as suas irmãs dormiam em quartos bem soalhados, com camas modernas e espelhos onde elas se miravam dos pés à cabeça.

1968	<i>A Gata Borrallheira</i>	[...] as irmãs dormiam em camas do último estilo, em quartos atapetados, onde os espelhos eram tão grandes que elas se podiam ver da cabeça aos pés.
	Verbo	

1968	<i>A Gata Borrallheira ou o sapatinho de cristal</i>	[...] as irmãs dormiam em quartos assoalhados, onde tinham as suas camas, as mais modernas que então havia, e espelhos que reflectiam a sua imagem dos pés à cabeça.
	Afrodite	

1973	<i>A Gata- Borrallheira</i>	[...] as irmãs tinham quartos alcatifados, dormiam em camas fofas e miravam-se da cabeça aos pés em grandes espelhos.
	Verbo	

Enquanto este último exemplo associa as camas ao conforto, qualificando-as como «fofas», as restantes versões caracterizam as camas como móveis modernos; no entanto, só o texto da Verbo, de 1968, mostra que não se trata apenas de uma questão de modernidade, mas de uma questão de moda; mostra-se a preocupação, presente no texto original, de seguir as últimas tendências e de, por extensão, caracterizar as personagens como *fashion victims*, mesmo no mobiliário ou na decoração. Quanto aos espelhos, é também nesta versão que, através da expressão consecutiva «tão...que», se consegue dar a ideia da sua excepcional dimensão e, claro, do luxo e da ostentação que representam. Portanto, mesmo nestas versões mais próximas do original, nem sempre a ideia do *glamour* é preservada e, claro, esbate-se esse traço como caracterizador da época; não esqueçamos que a referência aos espelhos não funciona apenas como sinal de luxo ou de preferência estética, mas como sinal de poder da corte francesa face a um segredo que, antes, estava unicamente nas mãos dos vidraceiros venezianos.²⁸³

Embora a maioria das versões portuguesas, de acordo com o original de Perrault, não faça referência à localidade em que se situa a casa da Gata Borralheira, há casos em que os tradutores sentiram a necessidade de especificar esse espaço. Costa Barreto, no texto da Majora, de 1963, localiza esta casa numa cidade, e o texto da Bertrand-Ibis, da Coleção Histórias (1963), refere um palácio, também na cidade. O texto da Coleção Azul (1942) informa que, após a morte da mulher, o pai da protagonista vendeu a casa e se mudou para a capital. Este dado é muito curioso, porque associa a cidade, local onde o pai volta a casar com uma mulher sem escrúpulos, aos valores da falsidade e da maldade, em oposição aos valores da autenticidade e da bondade do campo ou da aldeia. Contrapõe-se, assim, mais uma vez, a perspetiva idealizada e romântica da sadia vida rural à visão negativa da civilização urbana.

Também no texto da Coleção Manecas há um dado interessante: antes do novo casamento do pai da protagonista, a família vivia num sumptuoso palácio; mais tarde, por azar nos negócios, viu-se obrigada a vendê-lo e a levar uma vida mais modesta, indo morar para uma pobre casa, ainda na cidade. A perda do palácio acentua a oposição entre um passado feliz e um presente desolado; no final da história, o casamento com o príncipe devolve à protagonista o palácio perdido e a felicidade. Já o texto da Coleção

²⁸³ Numa pesquisa feita sobre a história do vidro, encontrei a seguinte informação em <http://www.sevam.ma/home.php?page=accueil>: «En France, le contrôle de l'industrie du verre par les autorités commence au XVI^e siècle. A partir de 1665, COLBERT concentre l'industrie verrière en créant l'industrie du verre plat devant fournir les miroirs pour le château de Versailles. Il fonde la «Manufacture Royale des Glaces de France» pour lutter contre le monopole de Venise.»

Heidi (1964), traduzido por Duarte Pimentel, dá a entender que a jovem mora com o pai numa casa senhorial, rodeada por terras em que «trabalhavam uma infinidade de colonos»; esta localização afasta a casa da população, o que virá enfatizar a solidão e o isolamento da protagonista.

Em Perrault, é ao jardim que Cendrillon vai buscar a abóbora de que a fada madrinha precisa para arranjar uma carruagem: «Va dans le jardin et apporte-moi une citrouille.» (p.159).

Nenhum dos textos que não identificam Perrault como autor preserva essa referência espacial, como vemos: os textos da Coleção Manecas (1945, 1946, 1952 e 1971) e da Majora (1959) apontam o quintal como o local ao qual a jovem vai buscar a abóbora, enquanto o texto da Coleção Heidi (1964) indica uma horta. O texto da Minerva (1943) leva-nos apenas para a rua, onde a fada faz aparecer a carruagem, enquanto a versão da Majora (1963) omite qualquer referência espacial, referindo apenas a transformação da abóbora num coche. Estas opções (tanto as que rejeitam o jardim que surge em Perrault como as que não especificam o lugar onde ocorre a metamorfose da abóbora) parecem apontar para a intenção dos tradutores de reforçarem a verosimilhança da história, acentuando a sua dimensão realista.

Nas traduções que identificam o autor dos contos, quase todos os textos mantêm a referência ao jardim e à abóbora; só o texto da Coleção Histórias, traduzido por Fernanda Manso, troca o jardim por uma horta, e o da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, troca a abóbora por uma noz. Verifica-se, pois, neste grupo de traduções, e salvaguardando estas duas exceções, maior fidelidade relativamente ao texto de partida no que toca à identificação do local em que a heroína vai buscar a abóbora, mesmo que isso possa causar, eventualmente, maior estranheza.

No conto de Perrault, o narrador dispensa qualquer descrição do palácio onde tem lugar o baile, opção secundada pelos tradutores da maioria das versões; no entanto, no texto da Coleção Azul, de 1942, fala-se em salão de baile, em pátio de honra e numa escadaria de mármore, pela qual o príncipe desce para ir ao encontro da heroína. Neste texto refere-se também um outro espaço, o do quarto do príncipe, mas sem pormenores descritivos. Também o texto da Coleção Heidi (1963) menciona um «amplo salão», «riquíssimo com as suas colunas de mármore, as suas alcatifas, móveis e pinturas».

De forma geral, as traduções mantêm os espaços do texto de partida, sem alterações significativas ao nível da descrição. De qualquer modo, nota-se, nos textos portugueses, uma tendência para indicações espaciais mais concretas, como é o caso da

referência explícita à cozinha, bem como para a logicização dos espaços, como sucede com a introdução de um quintal, enquanto espaço aonde será mais admissível ir buscar abóboras. A localização torna-se deste modo mais precisa e o efeito do maravilhoso sai ligeiramente atenuado.

Na apresentação dos espaços podem, além disso, detetar-se alguns ideogramas que se inscrevem num quadro mental muito próprio do contexto de chegada: a oposição campo/cidade, com a sua associação, respectivamente, a bondade / maldade e falsidade, bem como a acentuação do efeito do destino e do papel do “azar” nos negócios e na vida das famílias, com a respetiva consequência das voltas da fortuna e da sucessão de fases de bem-estar e de adversidade. Também os traços de sumptuosidade saem, por vezes, mais acentuados, como se verifica na descrição do palácio no texto da Coleção Azul, em que Dulce Pissarra de Brito adensa a atmosfera do maravilhoso.

4.3.1.2. Laços de família

Em relação ao núcleo de personagens de Perrault, verificam-se algumas diferenças nas traduções. A edição da Minerva (1943), de A. L. Navarro, regista duas alterações significativas: em primeiro lugar, em vez de duas filhas, a madrasta da protagonista só tem uma, por sinal descrita como «muito tôla» e muito vaidosa, de seu nome Genoveva, que ela esconde até conseguir casar com o pai da Gata Borralheira; em segundo lugar, não existe príncipe, mas sim um rei. A versão da Coleção Heidi (1963), traduzida por Duarte Pimentel, introduz no leque de personagens um velho mordomo que, apesar da sua presença apagada, desempenha o papel de adjuvante da heroína, consolando-a, nos momentos em que consegue escapar à cerrada vigilância da madrasta e das suas filhas.

Ainda no que respeita às personagens com uma presença mais apagada no conto de Perrault, refira-se que, no texto da Coleção Manecas, o pai do príncipe se esquiva à sua condição de figurante e reclama um papel mais ativo, pressionando inclusive o filho para casar, uma vez que pretende renunciar ao trono. Nas restantes versões, como no texto original, o pai do príncipe limita-se a elogiar a beleza da futura nora, num momento a que não falta uma pitada humorística:

On n’entend qu’un bruit confus: «Ah, qu’elle est belle!» Le Roi même, tout vieux qu’il était, ne laissait pas de la regarder, et de dire tout bas à la Reine qu’il y avait longtemps qu’il n’avait vu une si belle et si aimable personne. (Perrault:161)

Como se vê, apesar da sua velhice, o rei continua a saber admirar a beleza feminina e não consegue deixar de olhar para a jovem, não se coibindo de comentar com a rainha que há muito tempo não via ninguém tão belo. Assim, esta atitude do rei, para além de valorizar a extrema beleza da Gata Borralheira, mostra a incapacidade masculina de resistir aos encantos femininos.

No lote de traduções que não apresentam Perrault como autor, só há dois casos em que se respeita esta intervenção do rei; no entanto, há alterações interessantes a ter em conta. No primeiro exemplo, o tradutor recorre a uma expressão eufemística («muitos anos») para suavizar a velhice do monarca; por outro lado, a substituição de *personne* por «menina» torna o comentário mais carinhoso e paternal, e afasta qualquer interpretação libidinosa:

196-?	<i>Gata Borralheira</i> Livraria Barateira	Por toda a parte se ouvia num murmúrio confuso: – Ah! como é linda! E o próprio rei, apesar dos seus muitos anos, não cessava de a olhar e dizer baixinho à rainha que havia muito tempo não via uma tão gentil e formosa menina.
-------	---	---

No segundo, embora os óculos possam relacionar-se com a idade do rei, o facto é que a ideia da velhice perde o seu impacto; para além disso, a substituição da estrutura «ne laissait pas de la regarder» por «contemplava-a» impede que a observação do rei seja vista como sinal de fixação e passe antes a funcionar como prova de admiração:

1969	<i>A Gata Borralheira</i> Edições Paulistas	Apenas a viram, todos exclamaram: – Como é linda! O próprio rei contemplava-a através dos óculos e disse em voz baixa à rainha, que em sua vida nunca vira uma donzela tão linda e amável.
------	--	--

Também nas versões em que Perrault é identificado como autor, e que se têm vindo a caracterizar, de forma geral, por uma maior proximidade face ao texto de partida, os tradutores continuam a manifestar alguma relutância em caracterizar o rei como velho; assim, ou arranjam maneira de atenuar esse traço, por exemplo pelo uso de litotes, ou, pura e simplesmente, omitem-no. Nos casos a seguir apresentados, e apesar da referência à idade do rei, a ideia de velhice, tal como nos é dada em Perrault, desvanece-se:

1926	<i>A Gata</i>	Só se ouvia este ruído confuso: – Que linda que ela é! O próprio rei, que já não era muito novo, não cessava de olhar para a princesa e dizer baixinho à rainha que já há muito tempo não via uma dama tão bela e tão amável.
1946	<i>Borrалheira</i> Figueirinhas	

1967	<i>A Gata</i> <i>Borrалheira</i> Verbo	– Como é bela e como parece bondosa! – murmuravam as damas, por detrás do leque. O próprio Rei não se cansava de repetir à Rainha que, apesar da sua avançada idade, podia afirmar nunca ter visto tão grande beleza.
------	--	---

No texto da Afrodite, traduzido por Maria Alberta Menéres, a opção não foi tanto deixar de referir a velhice do rei, mas antes eliminar o aspeto durativo presente em «ne laissait pas de la regarder»; a substituição do imperfeito «laissait» pelo perfeito «pôde» transforma o olhar contínuo num olhar pontual, portanto menos insistente:

1968	<i>A Gata-</i> <i>Borrалheira</i> <i>ou o</i> <i>sapatinho de</i> <i>crystal</i> Afrodite	Apenas se ouvia um murmúrio confuso: «Ah, como é bela!» O próprio Rei, velho como era, não pôde deixar de a contemplar e de dizer muito baixinho à Rainha, que há muito tempo não via uma pessoa assim tão bela e fascinante.
------	--	--

No caso seguinte, Maria Isabel de Mendonça Soares adota um termo mais carinhoso e complacente, «velhote», o que torna o olhar do rei totalmente inofensivo e livre de quaisquer pensamentos menos próprios:

1973	<i>A Gata-Borracheira</i> Verbo	Apenas se ouvia um sussurro: – Como é linda! Até o rei, apesar de velhote, ficou a olhar para ela, e disse em voz baixa à rainha que «havia muito tempo não via uma menina tão bonita e tão gentil».
------	--	--

Nos exemplos seguintes, vemos que a velhice do rei desaparece; os tradutores decidem rejuvenescer o rei, ou pelo menos, esquecer a sua idade. É o que acontece no texto traduzido por Maria Adozinda de Oliveira Soares, em que a tradutora transforma claramente o olhar do rei em admiração:

1968	<i>A Gata Borracheira</i> Verbo	Por toda a sala corria um sussurro: – Ah! como é bela! O próprio Rei não se cansava de a admirar e de dizer baixinho à rainha que havia muito tempo não via uma donzela tão linda como gentil.
------	--	--

No próximo exemplo, retirado do texto traduzido por Dulce Pissarra de Brito, perde-se alguma ideia de senilidade do rei e, pelo contrário, reforça-se a sua autoridade, simbolicamente representada pelo trono, com o que se vai ao encontro do ideograma estado-novista do respeito pela autoridade; para além disso, a valorização do seu estatuto, ao mesmo tempo que o distancia da jovem, consegue realçar a natureza elogiosa e desinteressada do seu comentário:

1942	<i>A Gata Borracheira</i> Coleção Azul	E só se ouvia murmurar: – Como é linda! Até o rei, no seu trono, não se cansava de olhar para ela e dizer baixinho à rainha que há muito não tinha visto uma mulher tão linda.
------	---	---

Fernanda Manso, a tradutora do texto *História da Gata Borracheira*, da Coleção Histórias, além de eliminar a velhice do rei, anula qualquer suspeição que pudesse decorrer da sua admiração, ao manifestar o desejo de que gostaria que o filho casasse com a jovem, passando pois a observar-se os bons costumes familiares. Vai no mesmo sentido o facto de a rainha não se limitar a ouvir o elogio, mas antes expressar o seu assentimento, mostrando também que está atenta ao comportamento do filho e que percebeu que ele já se apaixonou pela bela desconhecida:

1963	<i>História da Gata Borralheira</i> Coleção Histórias	O próprio rei, que não se cansava de a observar, disse para a rainha: – Confesso que é a rapariga mais formosa que eu já vi. Não deve haver no reino outra que se lhe compare. Gostaria muito de vir a tê-la por nora. A rainha concordou e respondeu: – E digo-te mais, o nosso filho parece ser da mesma opinião, pois desde que ela entrou esqueceu todas as outras.
------	--	---

Face ao exposto, percebemos que, mais importante do que o peso do nome do autor nas decisões dos tradutores, é a defesa da imagem do rei, cujos comentários devem aparecer como prova de admiração e não como manifestação despropositada de um “velho gaiteiro”.

Passemos agora a referir uma tendência que já foi verificada em certas traduções de *La belle au bois dormant*: a inclusão, na história, de personagens animais. Leyguarda Ferreira introduz, na sua versão (Coleção Manecas), um «gatinho tigrado», que faz companhia à Gata Borralheira. Esta necessidade de lhe criar uma companhia, sem que com isso se altere fundamentalmente a trama de personagens, foi igualmente sentida pelo tradutor do texto da Majora, de 1963, onde surgem também uns ratinhos que lhe servem de consolo. Situação parecida ocorre no texto da Coleção Heidi, de 1964, em que a Gata Borralheira encontra conforto junto dos seus amigos animais: «os animaizinhos do bosque e do curral, os ratinhos e os passarinhos», que estabelecem curiosos diálogos entre si e falam, inclusive, com a jovem. Mais uma vez, parece haver aqui interferência do filme de Walt Disney.

Mas a grande alteração nestas traduções portuguesas, no que toca à questão das personagens, tem a ver com a mãe da protagonista, cuja importância em algumas versões transcende a mera referência, como acontece em Perrault, que dela diz apenas que era «la meilleure personne du monde» (p.157). Na verdade, em várias traduções, foi acrescentado um segmento narrativo inicial, que nos fornece informações quanto ao primeiro casamento do pai da heroína ou quanto às qualidades da mulher. Assim, alguns textos portugueses entendem como necessário descrever, com algum pormenor, essa fase da vida da jovem, detendo-se nas características da figura materna, largamente apresentada como bonita e bondosa, mas também como crente. No caso do texto das

Edições Paulistas, a mãe, no seu leito de morte, dá um último conselho à filha, tal como acontece no texto dos Grimm:

[...] sentindo que o fim estava próximo, chamou a sua única filha à beira da cama e disse: «Querida filha, sê boa e piedosa, que o bom Deus estará sempre do teu lado e eu olharei por ti lá do Céu e ficarei por pero.» (Grimm:201).

1969	<i>A Gata Borralheira</i> Edições Paulistas	Quando ela percebeu que o seu fim se aproximava, chamou para junto de si a única filha e disse-lhe: – Querida filha, conserva-te sempre piedosa e boa e o bom Deus te ajudará.
------	--	---

Como se vê, a mãe pede à filha que mantenha os valores da bondade e da piedade, dizendo-lhe que o bem triunfará sobre o mal com a ajuda de Deus. A influência dos Grimm nota-se, mesmo, na forma de referência a Deus. Em alemão diz-se “der liebe Gott”, normalmente traduzido por “o bom Deus”, enquanto a forma genuinamente portuguesa de nos referirmos a Deus, neste sentido, é “o Pai do Céu”. A mãe é, assim, a figura modelar que representa os valores morais. No texto da Coleção Azul, Dulce Pissarra de Brito evidencia a sua caridade, como se pode verificar no excerto transcrito:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	Em tempos idos, existiu um fidalgo, casado com uma senhora, de tão boas qualidades e tão caritativa que, em tôda a parte, a chamavam: a <i>Mãe dos pobrezinhos</i> . Como prémio das suas virtudes deu-lhe o céu, uma filha tão linda [...]. Num dia em que a neve caía, cobrindo tudo de branco, como se a natureza fosse a noivar, a boa fidalga, depois de distribuir as esmolas diárias, regressou a casa, doente e, passados uns dias, morreu. Tôda a gente chorou e vestiu luto pela fidalga amiga dos pobrezinhos.
------	---	---

Com os epítetos que aqui são atribuídos à personagem feminina, chama-se a atenção para a sua vocação e ação assistencial, que se enquadram no perfil da “mulher de condição” conforme ao ideário do tempo. Não deixa de ser curioso ver que o

nascimento da filha surja como recompensa pela sua exemplaridade, o que mostra que as virtudes e as boas ações são premiadas.

Também a morte da mãe fica a dever-se a doença, como esclarecem os textos da Coleção Azul, de 1942; da Minerva, de 1943; da Majora, de 1963 e da Coleção Manecas, nas suas várias reedições. No entanto, neste último caso, a responsabilidade da doença é imputada à própria mãe, que queria a todo o custo ter um filho, mesmo que isso implicasse, pouco depois, a sua morte:

1945	<i>Gata</i>	Vendo passar ao longe um lenhador com o filhito pela mão, a mulher do mercador murmurou numa explosão de desespero: – Oh! Meu Deus! Quem me dera ter um filho ainda que a morte me levasse pouco depois.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

Mais uma vez, através da referência ao lenhador e ao filho, verifica-se a evocação do tópico da ruralidade e da felicidade que caracteriza a vida do campo, que não passa pelos bens materiais mas pela maternidade ou paternidade. Após a invocação explícita a Deus, surge uma fada, que ouviu o pedido e se dispõe a concretizá-lo. É muito curiosa esta mistura de elementos religiosos cristãos com elementos sobrenaturais maravilhosos, que junta o imaginário religioso popular ao imaginário dos contos de fadas. Assistimos a um quadro semelhante na análise das traduções de *La belle au bois dormant*.

É a formulação deste voto que, ao mesmo tempo que lhe concede uma menina, implica o seu falecimento:

1945	<i>Gata</i>	O tempo foi passando. A pequenita crescia, cada vez mais bonita e engraçada. Meiga, gentil e submissa, era o encanto dos pais, que não viam outra cousa. A pobre mãe sentia-se tão feliz que quase esquecia o seu desastrado pedido e as palavras da fada. Mas os anos iam correndo. Dois... três... cinco... sete!... Foi então que a profecia se cumpriu e toda aquela felicidade se transformou em luto e lágrimas. A mulher do mercador adoeceu de repente e não obstante a ciência dos médicos, que o marido chamara à sua cabeceira, morria oito dias depois.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

Com este desejo retoma-se um motivo tradicional do conto popular, o do desejo de maternidade, cuja satisfação, normalmente por intervenção de figuras com poderes mágicos, pode implicar renúncias ou consequências funestas. Também não deixa de ser curioso o facto de uma profecia ser mais forte do que a ciência, o que salienta a dimensão sobrenatural do conto e acaba por alertar para as implicações dos desejos que se formulam.

Nestas versões portuguesas em que há explicitação da doença e morte da figura materna, é interessante observar a maneira carinhosa e preocupada como o pai trata a mãe, mostrando a sua natureza bondosa e o seu amor pela mulher, que contrasta com o seu comportamento relativamente à filha, no segundo casamento. Esta oposição enfatiza o contraste entre um passado feliz e um presente miserável. Veja-se, a título de exemplo, o que se lê no início do texto de A. L. Navarro (Minerva, 1943): «Viviam todos muito felizes, quando a mãe adoeceu. O esposo, muito amigo, rodeou-a de todo o caminho» e «Mandou vir médicos de todo o país [...]»

Outro aspeto importante é a introdução de um motivo igualmente frequente no conto popular: o facto de, mesmo após a morte da mãe, a sua presença ser evocada pela filha, na procura de amparo e auxílio. No texto da Coleção Azul, mal as irmãs saem em direção ao baile, a protagonista aconchega-se «ao borrarho, a recordar a imagem querida da mãe.», tal como acontece no texto da Editorial Minerva, em que se refere que a menina «soluçava no seu quarto pensando com muita saudade na sua querida mãezinha [...]» No texto da Majora, de 1959, lê-se que a menina, não podendo «mais suportar a sua dor sozinha, correu para junto da cama da sua mãe e desfez-se em lágrimas.» No texto da Coleção Manecas, a Gata Borrallheira mostra o seu desespero ao invocar a mãe, pedindo-lhe que a leve para junto de si:

1945	<i>Gata</i>	Gata Borrallheira seguiu o coche com os olhos até o perder de vista e depois voltou para casa e foi sentar-se na cozinha, chorando amargamente: – Oh! meu paizinho! – murmurou entre soluços – para isto me criaste com tanto mimo! E tu, minha mãezinha, porque não pedes a Deus que me leve para junto de ti? Que faço eu nesta vida? Sofrer, mais nada!
1946	<i>Borrallheira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

O melodramatismo da cena terá certamente por objetivo levar o leitor a um sentimento de empatia com a figura. Há um trabalho evidente ao nível da construção

psicológica da personagem, que torna visível a sua vida interna através da expressão dos seus pensamentos e sentimentos, o que não acontece em Perrault. Este monólogo dá conta da consciência que a personagem tem da situação em que se encontra, o que, de forma indireta, contribui para a sua caracterização.

Para expressão dos sentimentos da personagem, aliás, faz-se largo uso do cliché, através do uso de idiomatismos, com base em procedimentos metafóricos e hiperbólicos, e da pergunta retórica (“seguir com os olhos até perder de vista”, “chorar amargamente”, “para isto me criaste com tanto mimo?”). O tom resulta lacrimajante e, mais uma vez, se introduzem elementos próprios do sentimento religioso popular português, como o implorar a morte a Deus, em momentos de maior sofrimento.

Como vimos, os procedimentos referidos contribuem para uma domesticação do texto, acentuando a componente moralizante, tradicionalmente muito valorizada na literatura para crianças publicada em Portugal; também o “excesso de sentimento” no desenho dos laços de família parece enquadrar-se numa tendência para o melodramatismo muito própria dos contos morais.

4.3.1.2.1. A madrasta

Em Perrault, a madrasta de Cendrillon é apresentada como arrogante, vaidosa, invejosa, dissimulada e má, como se vê no seguinte passo:

Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. [...] Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la Belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la charge des plus viles occupations de la Maison [...].
(Perrault:157)

No entanto, no conto de Perrault, a personagem acaba por funcionar quase só como justificação para o mau carácter das irmãs e para o seu condenável comportamento, uma vez que, a partir daqui, não entra mais em cena. Pressente-se a sua presença, mas deixa de intervir na narrativa, ao contrário do que acontece em alguns textos portugueses, em que a personagem acompanha toda a trama e assume um papel mais

ativo como oponente da heroína e, por contraste, como protetora das filhas. Na verdade, verifica-se uma tendência, em algumas traduções, para a exploração contínua dos seus traços negativos, que são empolados de forma a salientar quer as boas qualidades da enteada quer as condições adversas que esta tem de enfrentar.

O texto da versão da *Majora*, de 1963, completa inclusive o retrato da personagem com a inclusão de degenerações físicas e reações incivilizadas – muitas vezes presentes no desenho de bruxas – que reforçam os seus defeitos, como se vê no seguinte excerto:

1963	<i>A Gata Borralheira</i> Majora	Sossejava-as a viúva, mostrando, em largas e maldosas gargalhadas, os dentes estragados.
------	-------------------------------------	--

Leyguarda Ferreira, no texto da Coleção *Manecas*, diz-nos que a madrasta é uma mulher nova, o que enfatiza a rivalidade e a inveja entre mulheres, e, curiosamente, na versão da Coleção *Heidi* (1964), Duarte Pimentel dá-nos o retrato de uma personagem distinta e formosa, traços incomuns nesta figura feminina; no entanto, essas qualidades contrastam com a sua severidade e autoritarismo, características que o excerto seguinte deixa entrever:

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	Uma delas era muito alta e empertigada. Era distinta e formosa, mas as suas maneiras duras e o seu olhar penetrante tiravam-lhe qualquer simpatia que pudesse ter.
------	-----------------------------------	--

Em mais nenhuma versão analisada encontrei referência aos traços físicos da madrasta. No conto de Perrault, nada sabemos sobre a condição social desta mulher nem os motivos que conduzem a este segundo casamento. No entanto, há traduções que apresentam a personagem como interesseira. No texto da Coleção *Histórias*, da Bertrand-Ibis, de 1963, o narrador é muito claro quanto ao seu caráter e às suas verdadeiras intenções:

1963	<i>História da Gata Borralheira</i>	Deve dizer-se aqui, que a tal viúva era uma grande impostora, e por detrás daquelas lindas palavras estavam ocultos uma inveja e um orgulho desmedidos. Tinha além
------	-------------------------------------	--

	Coleção Histórias	disso duas filhas, que, além de serem muito feias, tinham um péssimo carácter, e que tinham herdado todos os defeitos de sua mãe. E como acontecia que era muito pobre, o que a viúva andava a tentar era que o vizinho, rico e importante, se interessasse por ela e acabassem por casar.
--	-------------------	--

Na versão da Coleção Manecas, o narrador é igualmente assertivo quando diz que os «modos doces» da madrasta ocultavam a sua maldade e ambição e quando diz que «formara o plano de vir a casar com o mercador, cuja riqueza cobiçava.»

Nestas traduções em que a madrasta reclama um papel mais ativo, tende-se a mostrar que foram as suas artimanhas que enredaram o pai de Gata Borralheira e o levaram ao casamento, de algum modo desculpabilizando a figura masculina. Aliás, no texto da Coleção Heidi (1964), é a própria madrasta que, antes do baile, numa conversa com as filhas para lhes ensinar a conquistar o príncipe, mostra ter experiência quanto à forma de conseguir atrair as atenções masculinas, o que comprova na perfeição o seu carácter manipulador:

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	– O caso é que reparará numa de vocês e vou fazer com que isso aconteça. Já vos expliquei muitas vezes o que fiz na minha juventude, quando queria que os príncipes e nobres reparassem em mim.
------	---------------------------------------	---

Quando a madrasta, nesta versão da Coleção Heidi, percebe que nenhuma das filhas terá sorte com o príncipe, já apaixonado pela formosa desconhecida, não desarma e canaliza as suas atenções para outros candidatos, conquanto se afigurem “bons partidos”. É assim que, numa atitude encorajadora (que tem a função de ridicularizar o seu comportamento e de introduzir um apontamento humorístico na narrativa), anima as filhas a não desistirem, porque nada está perdido e só é preciso investir no alvo certo:

1964	<i>Cinderela</i>	– Esta princesa é muito formosa mas não deveis desanimar, minhas filhas. Se não pudermos deitar o laço ao príncipe, há outros cavaleiros, não menos interessantes do que ele. Oçam o que vos digo e verão que quando acabar o
------	------------------	---

	Coleção Heidi	baile a vossa boda estará marcada. [...] Já vos disse, minhas filhas. Há outros cavaleiros não menos interessantes. Aquele careca lá ao fundo tem cara de quem se deixa convencer facilmente, é preciso não o perder de vista.
--	---------------	--

Na edição da Minerva, de 1943, é a inocência da heroína que a leva a contar à sua professora que o pai, apesar da saudade que sentia da falecida esposa, estava disposto a casar com «uma senhora digna de usar o seu nome.» A professora, então, prometendo-lhe que a trataria como sua verdadeira filha, consegue que a menina convença o pai a casar com ela. No texto das edições da Coleção Manecas, a situação é idêntica: a professora manifesta o desejo de casar e, dado que o pai respondeu à filha que casaria quando o casaco se rompesse, convicto de que tal nunca aconteceria, a mulher logo arranjou um plano para o obrigar a cumprir a promessa:

1945	<i>Gata</i>	Caso com ela quando este casaco se romper. E ria, satisfeito, pois o casaco era um abafo fora de vulgar que ele trouxera duma das suas viagens, feito de pele de búfalo, que é rijíssima, e que, nem com cinquenta anos de uso se romperia. – Promete? – insistiu a pequena. – Prometo – assegurou, com a certeza de que nunca teria de cumprir a promessa. Passados dias, a pequena contou à professora o que se passara, lamentando o casaco ser tão forte e levar tanto tempo a romper. – Não te rales – disse-lhe a velhaca – Se queres que o teu pai case comigo depressa, mete umas pedras de sal nas algibeiras desse tal casaco. Assim fez a pequenita e todos os dias ia verificar se já estava roto, calculem, portanto, qual foi a sua alegria quando, decorridos alguns meses, verificou que no sítio onde metera o sal e que tivera o cuidado de substituir de vez em quando, começavam a aparecer uns pequenos buraquinhos. – Paizinho!... Repare... o seu casaco está roto! E agora tem de cumprir a sua promessa!
1946	<i>Borrallheira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

Na versão da Majora, de 1963, também é a jovem que pede ao pai que case com a vizinha, convencida de que «era muito sua amiga.», sem se aperceber da manipulação de que fora alvo. O passo seguinte mostra a estratégia de sedução levada a cabo pela

madrasta, que cativa a menina com guloseimas e com falinhas mansas, que o uso de diminutivos comprova:

1963	<p><i>A Gata</i> <i>Borradeira</i></p> <p>Majora</p>	<p>Ora, na rua da Menina, vivia certa viúva, que tinha duas filhas. A menina, quando ia às compras, passava à sua porta. E a viúva chamava-a da janela: – Ó minha linda Menina, venha cá, que eu sou muito sua amiga! A Menina fazia-lhe a vontade, e a espertalhona da viúva dava-lhe rebuçados e chocolates e dizia-lhe: – Se o seu papá quisesse que eu fosse a sua mãezinha, contava-lhe lindas histórias e punha-a num brinquinho: penteava-a, vestia-a de seda e calçava-a com sapatinhos de verniz. Seguia a Menina o seu caminho, toda satisfeita. E as filhas da viúva, invejosas e presumidas como eram, resmungavam: – Ó mãe, então davas à menina vestidos de seda? Só faltava que andasse a figurona mais bem arranjada do que nós... – Não sejam patetas. Prometer nada custa. Deixem-me casar com o comerciante e verão como a seda dos vestidos se transforma em serapilheira.</p>
------	--	--

Só nos textos da Minerva, da Coleção Heidi e da Coleção Histórias (estas duas últimas publicações são da Bertrand-Ibis), é que o casamento acontece por decisão voluntária do pai, mas essa decisão é considerada como uma atitude nobre e abnegada, dada a sua grande preocupação com a solidão e a tristeza da filha. No primeiro caso, o pai, «atribuindo à necessária presença de uma senhora naquela casa a sua deliberação», comunica à filha a sua resolução; infelizmente, a jovem conta essa decisão à pessoa errada, que aproveita essa informação para se fazer passar pela mulher ideal. No segundo caso, o pai, convencido de que estava a fazer o melhor, escolhe uma mulher que também tinha duas filhas, crendo que o relacionamento entre as três seria harmonioso e vantajoso. No terceiro caso, dadas as “manobras” da vizinha, o pai considera que «uma mulher como aquela seria o ideal para tomar conta da casa» e não hesita em propor-lhe casamento. Em ambos os casos, as mulheres são – o que não acontece no original – explicitamente apresentadas como viúvas, à semelhança do que acontece nos textos da Coleção Manecas (1945, 1946, 1952 e 1971), da Coleção Azul (1942) e da Majora (1963), o que elimina desde logo qualquer dúvida sobre a sua condição civil.

Em todas as versões portuguesas, tal como acontece no conto de Perrault, a madrasta revela a sua verdadeira natureza após o casamento, maltratando e humilhando a enteada. No entanto, há, como vimos, um leque significativo de traduções que enfatiza a natureza agressiva e maldosa desta personagem, que não se limita a encarregar a enteada das mais vis tarefas domésticas e chega ao ponto de, na versão da Coleção Manecas, lhe bater:

1945	<i>Gata</i>	– Não deviam ser tão más para mim –olveu Gata Borrallheira tristemente – Deus pode castigá-las. – Toma, para não estares com ameaças – atalhou a madrasta, que escutara a conversa, dando-lhe uma grande bofetada – Fica sabendo que tudo é pouco para uma estúpida como tu.
1946	<i>Borrallheira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

No texto da Coleção Histórias (1963), traduzido por Fernanda Manso, a maldade da madrasta vai ao ponto de virar o pai da heroína contra ela, dizendo-lhe que a filha «tem um carácter insuportável» e que é descuidada e desarranjada, acusações em que ele acredita piamente e que o levam a censurar a jovem «como nunca o tinha feito até ali.»

Como vemos, estas versões portuguesas não se afastam dos traços caracterizadores da personagem no texto de partida; tendem, no entanto, a acentuá-los de forma explícita. A versão da Coleção Manecas, por exemplo, faz questão de, mesmo no final da história, insistir no caráter interesseiro da personagem: as filhas ficam no palácio com a irmã, mas a madrasta preferiu «que a enteada lhe desse uma boa pensão e retirou-se para longe da corte».

Com este desenvolvimento dos traços negativos desta personagem – alguns já presentes no original, ainda que menos marcados, outros, mesmo, ausentes dele – extremam-se os pólos do Bem e do Mal. As traduções marcam claramente a madrasta como figura oponente, que afasta a heroína da sua real condição social, o que agudiza a tensão narrativa. Esta estratégia retira a madrasta da posição periférica a que Perrault a confina e acaba por lhe conferir uma inequívoca centralidade, na medida em que interfere no desenvolvimento da intriga. Por outro lado, mais uma vez se tende para a logicização da ação: enquanto no texto de Perrault não são dadas razões para o segundo casamento do pai da menina (o narrador apenas refere «secondes nocés») aqui nota-se a preocupação de atribuir a sua decisão à vontade expressa de uma jovem relativamente

inocente e/ou às artimanhas engendradas pela interessada. Com isso, desculpabiliza-se o ser masculino e diaboliza-se a figura da madrasta.

4.3.1.2.2. Irmãs em contraste

As duas irmãs reforçam o papel opressor da madrasta e delas nos diz Perrault que eram parecidas com a progenitora «en toutes choses» (p.157); daqui se percebe que a maldade e a arrogância são traços de família. Sabe-se que não eram especialmente bonitas, sobretudo em comparação com a heroína, mas isso não as impede de serem *coquettes*, muito preocupadas em seguir a moda, em ter a melhor aparência possível e em seduzir. Na expectativa do baile que se aproximava, Perrault descreve-nos a sua excitação e o esforço empreendido para adelgaçar a silhueta:

Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir. (Perrault:159)

Como se vê, a excitação causada pelo baile tira o apetite às duas irmãs, que não desistem de querer aparecer o mais elegantes possível, mesmo que isso implique alguns sacrifícios e, possivelmente, algumas dificuldades respiratórias, tal é a força com que os laços dos espartilhos as apertam. Obviamente, Perrault pretende ridicularizar o comportamento das irmãs e, através delas, criticar o exagero do comportamento feminino no que toca à preocupação com a aparência e a moda. Esta vontade de criticar as duas irmãs verifica-se em algumas traduções portuguesas, que não resistem a acentuar o ridículo das suas atitudes. Nessa medida, há inclusive dois textos que substituem a falta de apetite provocada pela ansiedade pelo sacrifício da dieta, mostrando que as irmãs se dispõem até a deixar de comer em prol da almejada beleza:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	E para se tornarem elegantes, só comeram, em dois dias, uma chávena de chá e dois biscoitos; e, quando vestiram os espartilhos, tanto puxaram os cordões que os rebentaram mais de uma vez.
------	---	---

1963	<i>História da Gata Borralheira</i> Coleção Histórias	Há dois dias que nenhuma das irmãs comia nada, pois queriam ter a cintura muito fininha. Depois de vestidas, os espelhos da casa eram poucos para elas, cada uma se mirava e remirava, fazia carinhas e trejeitos, a um nunca acabar.
------	--	---

Note-se que, neste exemplo da Coleção Histórias, não se referem os cordões rebentados à custa de serem puxados o mais possível, mas acentua-se o facto de as irmãs passarem o tempo ao espelho, num comportamento excessivo que acentua a sua desmesurada vaidade e futilidade; aliás, o uso irónico do diminutivo «carinhas» dá perfeitamente a ideia do ridículo das expressões que, numa atitude de narcisista veneração, ensaiam insistentemente ao espelho.

Ainda relativamente a este passo, o texto da Verbo, de 1967, traduzido por Maria Teresa Mega, põe criticamente a ênfase no tempo gasto nos preparativos para o baile:

1967	<i>A Gata Borralheira</i> Verbo	Durante dias a fio, escolheram os enfeites que lhes pareceram mais belos. Passavam todo o tempo diante do espelho, sem que, contudo, ficassem mais bonitas. Quanto à mãe, que tencionava acompanhá-las, passava também muitas horas em provas e compras. Perante tais preocupações, vê-se logo como elas eram vaidosas e patetas.
------	------------------------------------	---

Nesta versão, como vemos, a instância narrativa, numa atitude comentadora, salienta a natureza fútil da mãe, que ocupava o tempo em provas e compras, e a vaidade das três; por outro lado, percebe-se que a beleza das jovens não é proporcional aos esforços empreendidos nem ao tempo que passam diante do espelho, o que mostra todo esse investimento como inglório e, sobretudo, ridículo. É também com este intuito de ridicularizar a personagem que A. L. Navarro, no texto da Minerva (recordo que neste texto a madrasta só tem uma filha), nos coloca perante a seguinte descrição:

1943	<i>História da Gata Borralheira</i> Minerva	No dia da grande festa, Genoveva vestiu um dos seus mais ricos vestidos e calçou, nos seus grandes pés, uns lindos sapatos com aplicações de pedras preciosas [...].
------	--	--

Verifica-se a introdução de um novo traço: a referência aos grandes pés da filha da madrasta, implicitamente comparados com os pés da Gata Borralheira, marca a deselegância da personagem, o que contrasta com a riqueza do vestuário e do calçado e desenha uma figura inequivocamente ridícula.

Para além disso, há versões portuguesas que tendem a acentuar a falta de educação das duas irmãs, que se tornam mais maldosas e mesquinhas do que no conto de Perrault. Na verdade, o modo como tratam a Gata Borralheira é mais insultuoso e humilhante, como se vê, a título de exemplo, nos seguintes excertos:

1963	<i>A Gata Borralheira</i> Majora	E, à saída de casa, disseram, troçando, à menina: – Também querias ir, Gata Borralheira? O Príncipe não gosta do cheiro a estrugido...
------	-------------------------------------	--

1945	<i>Gata</i>	– Com certeza endoideceste, para fazer tal pedido! Emprestarmos-te um dos nossos vestidos! A um bicho de cozinha como tu! Só se fosse para o deitarmos fora depois, pois ficaria cheirando mal!
1946	<i>Borralheira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

As expressões «cheiro a estrugido» e «bicho de cozinha» funcionam como insultos, reduzindo a heroína à sua condição de criada; a vontade de a enxovalhar leva uma das irmãs ao ponto de, no texto da Coleção Azul, e contrariamente ao que se passa em Perrault, em que é a protagonista que manifesta esse desejo, chamar a Gata Borralheira para a fazer experimentar o sapato e a sujeitar a mais uma vergonha:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	Não havia mulher no reino que o não tivesse experimentado, e pensava-se, já, em lançar pregões nos reinos vizinhos, quando uma das irmãs – a rir-se, muito trocista – disse a um camarista do príncipe: – Talvez que à rapariga que temos em casa – a Gata-Borralheira! – sirva o sapato. Como ela se não apresentou... A rir-se muito, esperava poder, assim, infligir à pobre Rosalinda, mais êste vexame.
------	---	--

Ainda no que toca a esta versão, Dulce Pissarra de Brito pormenoriza o tipo de maldades com que as irmãs se divertiam a magoar a Gata Borralheira: beliscavam-na, desfaziam-lhe o penteado e deitavam-lhe açúcar na cama.

Praticamente todas as versões portuguesas enfatizam o arrependimento final das irmãs, à semelhança do que ocorre em Perrault. No entanto, os textos da Minerva, de 1943, da Majora, de 1963 e da Bertrand-Ibis (Coleção Heidi), de 1964, não o fazem: no primeiro caso, a madrasta e a filha foram condenadas ao exílio pela sua inveja e maldade; no segundo, as irmãs encontraram o merecido castigo no casamento da Gata Borralheira com o príncipe e, no terceiro, logo após o enlace dos heróis, a madrasta e as filhas, «pobrementemente vestidas», abandonam a cidade, «voltando a cabeça de vez em quando para ver o triunfo daquela que tanto tinham feito sofrer», ainda, no entanto, «dominadas pela inveja». Estas três versões mantêm até ao fim o carácter negativo da madrasta e das filhas, que são punidas pelas suas ações, assim se activando o princípio da falta e castigo.

Tecidas estas considerações, podemos afirmar que, mais uma vez, notamos em certas traduções portuguesas o gosto pelo pormenor concreto, como se verifica, por exemplo, na referência ao «cheiro a estrugido». A este facto associa-se a caracterização mais detalhada das personagens, de que resulta a criação de oposições mais fortes e exclusivas: a bondade de Gata Borralheira opõe-se com clareza à maldade das irmãs, negativamente delineadas quer com a introdução de traços físicos deselegantes, de falhas comportamentais e de etiqueta ou de manifestações de carácter mais marcadamente condenáveis.

Em síntese, as traduções mantêm as características essenciais que as duas irmãs apresentam em Perrault, mas “carregam no traço”, o que não só cria personagens mais esquemáticas e prototípicas como reforça os obstáculos e as provações que a protagonista tem de suportar e ultrapassar para se revelar uma verdadeira heroína; ao mesmo tempo, por contraste, as características da Gata Borralheira saem extremamente valorizadas.

4.3.1.2.3. A fada madrinha

Na ausência da mãe e do apoio do pai, é a fada madrinha que ajuda a protagonista a vencer os obstáculos e a conseguir concretizar os seus objetivos, ao mesmo tempo que lhe impõe regras e aponta o castigo em caso de incumprimento.

É a ajuda sobrenatural que introduz o maravilhoso no conto, concretizado nas diversas transformações que opera. Acerca da fada no conto de Perrault, que aparece,

vinda do nada, quando a afilhada começa a chorar por não ir ao baile, sabemos apenas, pelas suas atitudes, da sua função de adjuvante em relação à protagonista e da sua varinha de condão, objeto que simboliza o poder mágico. O passo que introduz esta figura, no conto de partida, é este:

[...] lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa Marraine, qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait. «Je voudrais bien... je voudrais bien...» Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa Marraine, qui était Fée, lui dit : «Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ?» (Perrault:159)

Como se vê, é o choro copioso da jovem que chama a madrinha que, sendo fada, logo percebe a razão das lágrimas da sua afilhada. As versões portuguesas mantêm o choro da Gata Borracheira como apelo, mas alguns tradutores consideraram que o aparecimento da fada mereceria outro destaque – afinal trata-se de uma figura maravilhosa e aquela que introduz a dimensão mágica no conto. Assim, descrevem a sua aparição como um momento verdadeiramente extraordinário, como acontece no texto da Editorial Minerva, de 1943, quando a fada surge, por duas vezes, envolta numa grande claridade:

1943	<i>História da Gata Borracheira</i> Minerva	Numa ocasião em que soluçava no seu quarto pensando com muita saudade na sua querida mãizinha, uma luz fortíssima de súbito apareceu e, no meio dessa intensa e misteriosa claridade, surgiu uma lindíssima fada tôda vestida de doirado, trazendo na mão direita uma varinha que projectava raios luminosos.
------	--	---

1943	<i>História da Gata Borracheira</i> Minerva	– Valha-me a minha madrinha! No mesmo instante, no meio da cozinha, apareceu um jacto luminoso. Daquela grande claridade surgiu a linda fada que se encaminhou, sorrindo, para a afilhada.
------	--	--

O texto da Coleção Azul refere igualmente que a madrinha apareceu «por entre um feixe de luz» e o texto da Coleção Heidi fala em «pó luminoso» que se transforma numa figura humana:

1964	<i>Cinderela</i>	[...] a jovem viu que acontecia qualquer coisa de extraordinário à sua volta. Como se descesse do céu, foi-se aproximando uma nuvem de estrelas minúsculas, que começaram a cair lentamente à sua volta, produzindo uns reflexos estranhos e uma luz difícil de descrever. Por uns momentos fechou os olhos julgando poder afastar aquela visão, certamente produto do seu pensamento e da sua atormentada imaginação, mas ao abri-los novamente viu que a impressionante poeira de estrelas continuava a cair. Muito admirada, olhou à sua volta. De repente, o pó luminoso juntou-se, formando um todo, e depois de lançar impressionantes cintilações converteu-se numa figura humana. Era a velha mulher do bosque, a Fada madrinha, que a olhava risonha e lhe apontava a sua varinha mágica.
	Coleção Heidi	

Nesta versão da Coleção Heidi (1964), traduzida por Duarte Pimentel, a jovem já tinha encontrado a fada, numa outra altura em que tinha ido à lenha; nessa ocasião, esta dissera à afilhada que fosse boa e obediente, e soubesse esperar. Com este conselho, sublinha-se que as virtudes e as boas ações trazem, a seu tempo, a merecida recompensa.

Quanto ao texto da Coleção Manecas, Leyguarda Ferreira, mais uma vez, mostra o seu gosto pelas descrições pormenorizadas e desenha uma verdadeira aparição:

1945	<i>Gata</i>	[...] viu diante de si tão encantadora fada como jamais sonhara haver.
1946	<i>Borrallheira</i>	Os seus cabelos loiros brilhavam com tal esplendor e eram tão leves e sedosos os rosados véus que a cobriam, que a mulher julgou ver um
1952	Coleção	raio de sol envolto nas brumas da aurora.
1971	Manecas	

1945	<i>Gata</i>	Imediatamente uma luz brilhante se espalhou pela cozinha, tão
1946	<i>Borrallheira</i>	brilhante que Gata Borrallheira teve de fechar os olhos. Quando os
1952	Coleção	reabriu, viu diante de si uma dama encantadora, ricamente vestida e
1971	Manecas	tendo na mão uma varinha de ouro, fulgurante de pedras preciosas.

Como se vê, nos textos transcritos fez-se generoso uso de processos de expansão, quer por meio da referência às vestes e aos véus de que a figura vem envolta, quer, sobretudo, desenvolvendo a imagem do brilho, sublinhada por construções

hiperbólicas e por novos motivos, como sejam o das pedras preciosas engastadas na varinha. Em Perrault, não há descrição da varinha, este objeto aparece apenas referido como «baguete».

Na caracterização da fada e, por extensão, do maravilhoso, outros objetos intervêm. No caso do texto da Minerva, a fada entrega à afilhada «uma varinha muito pequena», com a qual deverá bater no chão para a chamar e, no caso do texto da Coleção Manecas, há «um fio de prata com uma conta de cristal enfiada», que foi presente de batismo e que, em caso de necessidade, a Gata Borracheira devia levar aos lábios. No texto da Coleção Azul, a fada oferece à afilhada um anel, com o qual deve bater três vezes na pedra da lareira para convocar a sua presença. Estes novos elementos enriquecem o cenário do maravilhoso e acabam por caracterizar a fada como um ser excepcional, que se move entre dois mundos e é capaz das ações mais extraordinárias. Também aqui os tradutores se sentiram legitimados a proceder a desvios em relação ao original, não recuando perante a introdução de novos objetos mágicos, como a varinha, o anel ou o fio de prata. A estes objetos vêm associados novas condições e novos rituais mágicos, assistindo-se, portanto, a estratégias de expansão. Curiosa é, ainda, a ligação expressa de um desses objetos, o fio, com a prática religiosa, cristã, do batismo, assim se aproximando o texto do contexto ideológico de chegada, em que a associação de elementos cristãos e pagãos não é, de forma alguma, rara.

As versões portuguesas mantêm a bondade como característica central da personagem, qualidade que se deduz do seu comportamento. No entanto, em algumas traduções, este traço da bondade é apresentado de forma explícita, como no texto da Coleção Azul, em que é feita referência a um «sorriso de bondade», e no texto da Majora, de 1959, em que «a boa fada» acode à afilhada. Outro traço a ter em conta é o da autoridade, que a fada exerce quando diz à afilhada que tem de abandonar o baile antes da meia noite:

Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse; mais sa Marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme. (Perrault: 160)

Todas as traduções portuguesas contemplam este aviso; no entanto, há duas que não apresentam o fim do encantamento (e o regresso às formas originais) como a razão que obriga a heroína a cumprir a imposição da fada madrinha. No caso do texto da *Majora* (1963), a fada diz à afilhada que, se ela não respeitar o horário marcado, lhe acontecerá «grande desgraça», e no texto da *Editorial Minerva* (1943), que nunca mais terá a sua ajuda. Desta forma, a advertência original adquire a força de uma ameaça, mostrando que também as fadas não gostam de ser contrariadas e que os favores se pagam com obediência.

4.3.1.2.4. Gata Borralheira: das cinzas ao brilho

Caracterizada diretamente por Perrault como uma jovem cheia de virtudes, entre as quais se destacam a bondade, a beleza e a resignação, *Cendrillon* passa do microcosmos familiar e privado para o macrocosmos social e público. Nessa passagem iniciática, outras características emergem, relacionadas com o domínio das regras do jogo social: a educação, a galanteria, a dissimulação. As provas que a heroína vence, e que a transformam muito para além da aparência, elevam-na a uma condição superior e conduzem-na a uma nova vida, apagando a sua existência anterior.

Em duas traduções é incluído um segmento narrativo inicial na história para dar conta da vida da personagem principal antes do segundo casamento do pai. Assim, o texto da *Coleção Manecas*, de Leyguarda Ferreira, dá conta das circunstâncias que envolveram o nascimento da heroína e a morte da mãe, destacando ainda os traços da beleza da Gata Borralheira enquanto bebé:

1945	<i>Gata</i>	[...] nasceu no palácio uma pequenina, linda como os amores. Loira, branca, rosada, parecia um anjo do céu descido à terra para lhes dar felicidade.
1946	<i>Borralheira</i>	
1952	<i>Coleção</i>	
1971	<i>Manecas</i>	

Já o texto da *Coleção Heidi*, de Duarte Pimentel, começa por deixar bem clara a preocupação do pai da Gata Borralheira relativamente ao facto de esta não ter uma mãe que a possa acompanhar, o que justifica a decisão que o conde toma quanto a um novo casamento.

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	[...] desde que ficara viúvo que tinha uma grande preocupação: a sua filha estava triste e só desde que sua mãe os deixara para sempre. Várias vezes tinha pensado que, dando outra mãe a sua filha, que contava quinze anos, a casa tornaria a ser como dantes [...].
------	-----------------------------------	--

Ainda relativamente a este segmento inicial de *Cinderela*, é importante dizer que o pai casa sem dar conhecimento à filha e que, estando ele em viagem, a madrasta e as irmãs batem à porta da jovem, que se mostra surpreendida, para logo se instalarem como donas absolutas de tudo; assim, esta introdução esclarece os contornos do novo casamento e explica as razões que levaram a uma viragem total na vida da protagonista

As outras versões, como acontece no texto de Perrault, só introduzem a Gata Borralheira após a referência ao segundo casamento do pai, comparando-a desde logo, por contraste, com as filhas da nova mulher.

No texto francês não há indicações concretas acerca dos traços físicos ou da idade da protagonista; só sabemos que é muito bela e tem o pé pequenino (pela referência às «petites pantoufles»). As traduções portuguesas não se alongam muito mais. Sabemos que a protagonista de *Cinderela* (Coleção Heidi, 1964) tem quinze anos e, quanto a características físicas, apenas os textos de Dulce Pissarra de Brito (Casa do Livro), A. L. Navarro (Editorial Minerva) e de Leyguarda Ferreira (Romano Torres) desvendam um pouco da beleza da heroína:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	[...] uma filha tão linda, com uma pele tão branca, uns lábios tão vermelhos e uns olhos tão doces, com o brilho e mistério das estrelas [...].
------	---	---

1943	<i>História da Gata Borralheira</i> Minerva	Nos cabelos lindos, dum loiro ondulado, a fada colocou um riquíssimo diadema.
------	--	---

1945	<i>A Gata</i>	Nos formosos cabelos louros ostentava um diadema e em torno do pescoço um comprido colar, ambos de pérolas rosadas, do mais belo oriente.
1946	<i>Borrallheira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

Como se vê, os traços físicos concretos são muito poucos; a pele branca e lábios vermelhos (Coleção Azul) e os cabelos loiros (Minerva e Coleção Manecas). Assinale-se a referência, mais uma vez, às riquezas provenientes do Oriente, mostrando a força deste motivo como estratégia de empolamento do maravilhoso. Parece haver também a ideia de que o diadema é acessório indispensável na *toilette* de uma figura feminina da alta sociedade, como símbolo de beleza, mas, sobretudo, de estatuto. Na verdade, também na versão da Coleção Heidi (1964) se lê que a beleza da jovem ainda mais destacava «com o rico diadema que tinha na frente».

Em relação às poucas informações que as traduções fornecem sobre a aparência da protagonista, importa referir que há certas versões que não guardam para o texto a descrição física e que reservam esse papel à ilustração; por isso, mesmo que o texto nada avance sobre os traços físicos da protagonista, a ilustração encarrega-se de o fazer. É isso que acontece, por exemplo, no texto da Majora, de 1963, em que as ilustrações mostram uma jovem de cabelo loiro e comprido. No entanto, não deixa de ser curioso que as versões portuguesas, na caracterização desta personagem, contrariamente ao que vimos acontecer no respeitante à maior parte das outras figuras e também à apresentação dos espaços, não recorram à especificação e ao detalhe, parecendo querer valorizar mais a nobreza do espírito e as qualidades morais do que os atributos físicos.

Relativamente à descrição dos vestidos com que a jovem vai ao baile, as versões analisadas mostram duas grandes tendências, de que apresentarei alguns exemplos: a primeira diz respeito aos textos que se mostram mais próximos do original e que respeitam, mesmo que não totalmente, as suas informações; a segunda concerne aqueles que, mantendo o maravilhoso, desenham criações totalmente diferentes. Começemos por ver o que nos diz Perrault sobre o primeiro vestido que a jovem leva ao baile:

Sa Marraine ne fit que la toucher avec sa baguete, et en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. (Perrault:160)

Os excertos a seguir apresentados respeitam a referência aos tecidos e às pedrarias que o conto original menciona, bem como a que é feita aos sapatos de cristal. Note-se que as traduções optam por «sapatinhos», enfatizando a delicadeza da jovem. No primeiro exemplo, é ainda de assinalar que os sapatos de cristal vieram substituir as «velhas alpargatas» da heroína, de forma a salientar a transformação operada e a passagem da pobreza ao luxo.

1963	<i>História da Gata Borralheira</i> Coleção Histórias	A fada riu-se e imediatamente a tocou com a varinha. Imediatamente Gata Borralheira se viu dentro dum vestido maravilhoso, em tecido de prata, todo bordado a ouro e pedras preciosas. E as suas velhas alpargatas eram agora um par de sapatinhos de cristal, duma beleza e brilho extraordinários.
------	--	--

1973	<i>A Gata-Borralheira</i> Verbo	A madrinha tocou-lhe simplesmente com a varinha de condão e nesse mesmo instante o vestido transformou-se noutra vestido de ouro e prata completamente bordado a pedras preciosas; e deu-lhe em seguida um par de sapatinhos de cristal, que eram os mais lindos do mundo.
------	--	--

O exemplo seguinte revela maior liberdade em relação ao texto original, esquecendo o ouro e as pedrarias do vestido. No entanto, Dulce Pissarra de Brito acentua o caráter mágico do vestido, como se fosse feito de luar, num apelo à fantasia e à imaginação dos leitores. À semelhança do que acontece na versão de Fernanda Manso (Coleção Histórias, 1963), este trecho também enfatiza a passagem da pobreza à riqueza, com a referência ao vestido de chita e aos chinelos de ouro. Por fim, vê-se que a tradutora não valorizou os sapatos de cristal, preferindo apostar, como sinal de requinte e bom gosto, na combinação da cor do calçado com a do vestido:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção	– Estou muito contente; mas com este vestidinho de chita... – respondeu Rosalinda. A boa fada sorriu, tocou-lhe no vestido, que apareceu, instantaneamente, transformado num deslumbrante traje de baile, tecido com a cor prateada do luar. Os grosseiros chinelos de
------	--	--

	Azul	ourela, transformaram-se em lindos sapatinhos, da mesma cor do vestido.
--	------	---

Também A. L. Navarro, no texto da Editorial Minerva, descreve um vestido extraordinário, que só a magia de uma fada poderia criar:

1943	<i>História da Gata Borracheira</i> Editorial Minerva	Assim que acabou de pronunciar estas palavras, apareceu o mais lindo vestido que se pode imaginar. Era todo feito de fios do mais puro ouro. Uma capa toda bordada a estrelas e uns sapatos com aplicações de pedras preciosas causaram a maior admiração na donzela, que batia as mãos de contente.
------	--	--

Já havia referido, relativamente à versão da Coleção Manecas, o diadema e o colar de pérolas rosadas; para ir ao primeiro baile, Leyguarda Ferreira veste a protagonista de cor-de-rosa, em representação da feminilidade e da felicidade. Tudo era cor-de-rosa, do cetim do vestido ao cetim dos sapatinhos, sem esquecer as pérolas do vestido. À semelhança do que encontramos no exemplo da Coleção Azul, também aqui os sapatos combinam com o vestido, o que parece ser tido como evidência de requinte:

1945	<i>A Gata</i>	A fada sorriu, ergueu a mão e logo Gata Borracheira se viu trajada como nunca sonhara poder estar. O vestido era do mais rico cetim cor de rosa, todo bordado a pérolas da mesma cor. [...] Os pezinhos minúsculos calçavam meias de seda finíssima e sapatinhos de cetim igual ao vestido.
1946	<i>Borracheira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

No conto de Perrault, só o primeiro vestido é descrito. Quanto ao segundo, apenas sabemos que Cendrillon ia «encore plus parée que la première fois» (p.162), informação a que quase todas as versões se cingem (excetuando aquelas em que apenas há um baile e, portanto, referência a só um vestido). No entanto, Leyguarda Ferreira não fica por aqui e descreve mais dois vestidos (nesta versão, existem três bailes), manifestando um gosto evidente na criação de um guarda-roupa de sonho e verdadeiramente digno de uma princesa:

1945	<i>A Gata</i>	Feito de seda azul, o mais vaporoso que se possa imaginar, era todo bordado com pequenas safiras de incomparável brilho. E o diadema e o colar eram igualmente de safiras e calçava meias azuis e sapatinhos dourados.
1946	<i>Borracheira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Das pérolas e das safiras, chegámos aos diamantes. Este terceiro vestido representa o culminar de um percurso que vai progressivamente aproximando a heroína da recuperação da sua identidade e do seu estatuto, culminar esse também representado nos sapatinhos de cristal, guardados para este último baile.

1945	<i>A Gata</i>	[...] um vestido como nunca sonhara poder existir outro igual no Mundo. Era de brocado de prata, adornado com tão grande profusão de brilhantes que Gata Borracheira parecia envolta num clarão suave e misterioso. Nos louros cabelos entrelaçavam-se brilhantes da mais pura água, iguais aos do colar que lhe cingia o pescoço. Mas o mais interessante daquele conjunto eram os sapatinhos, uns sapatinhos de cristal que moldavam o pé de Lila como se fossem da mais macia pelica ou cetim.
1946	<i>Borracheira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Também Dulce Pissarra de Brito descreve o segundo vestido, não se contentando em dizer que a jovem estava ainda mais bonita do que no primeiro baile: «em vez de prata, o vestido tecido do doirado do sol, assim como os sapatinhos, que ainda eram cravejados de pedras preciosas.» Estas duas traduções, a da Coleção Azul e a da Coleção Manecas, apostam na descrição dos vestidos como estratégia de empolamento do maravilhoso, provocando a imaginação e o sonho associados ao mundo das princesas. A este tipo de estratégia que torna as descrições mais concretas e mais visuais, Jan van Coillie (2008:551) chama adição («addition»), chamando a atenção para o facto de que este procedimento intensifica determinadas funções da história e, nessa medida, mostra também aquilo que os tradutores acham que essa história deve significar para as crianças; neste caso, a adição reforça a função criativa (Coillie, 2008:558), partindo do princípio de que a criança tem necessidade de fantasia.

Este desfile de extraordinários vestidos de tecidos diáfanos, cuja descrição transporta o leitor para um ambiente mágico e feérico, contrasta visivelmente com a simplicidade dos vestidinhos de chita e dos chinelos de orelho ou as alpargatas que as versões da Coleção Azul, de 1942, e da Coleção Histórias, de 1963, fazem questão de expressamente referir, bem como com a rudeza da serapilheira, referida pela versão da Majora, de 1963.

Para além da beleza e da bondade da protagonista, que surgem como características explícitas, Perrault desenha uma mulher que não é ingénua, mostrando-se hábil conhecedora da natureza humana quando pede um fato («habit») emprestado a uma das irmãs – sabendo de antemão que esse pedido seria recusado –, e até fingida, quando simula acordar no preciso momento em que as irmãs regressam a casa depois do baile.

Em todas as versões que indicam Perrault como autor, à exceção da versão da Coleção Histórias (1963), que omite esse passo, a protagonista pede um vestido emprestado, com a diferença de que, nos textos da Verbo (1967 e 1968), o faz sem especificar de que vestido se trata; nos outros textos, é quase sempre, como no conto de Perrault, um vestido amarelo (excetua-se o vestido verde da versão da Majora, de 1959). Salvaguardadas estas diferenças, em todas estas traduções a personagem mostra que não esperava outra resposta a não ser a recusa, ficando extremamente satisfeita com isso.

Nas versões portuguesas que não referem Perrault, verificam-se três situações distintas: nas versões em que só há um baile (Coleção Heidi, 1964; Editorial Minerva, 1943; e Majora, 1963), este momento do pedido do vestido, naturalmente, não ocorre; nas versões em que há dois bailes (Livreria Barateira, 196-?, e Majora, 1959), ambos os textos respeitam essa ocorrência e em ambos se assinala a satisfação da protagonista face à recusa; na única versão em que há três bailes, a da Coleção Manecas, a jovem pede um vestido emprestado para ir aos dois primeiros bailes e, para ir ao terceiro, um casaco, mas o facto de as irmãs gozarem com ela apenas lhe provoca tristeza.

Quanto ao fingir que estava a dormir quando as irmãs chegam a casa e às perguntas que faz sobre a misteriosa figura do baile, vejamos o que se passa. Em todos os textos que apontam a autoria de Perrault, a protagonista faz perguntas sobre a princesa misteriosa; no entanto, nas versões da Coleção Histórias (1963) e da Verbo (1967 e 1973), não finge ter acabado de acordar; no texto da Coleção Histórias, a Gata Borralheira «quase dormia» quando as irmãs chegaram, portanto o seu ar estremunhado pode ser sincero. Nas versões em que Perrault não é mencionado, e excluindo as que só

contemplam um baile, nos textos da Livraria Barateira (196-?) e da Majora (1959), a jovem finge-se estremunhada e faz perguntas sobre a maravilhosa desconhecida; no da Coleção Manecas, apesar de a heroína simular ter estado a dormir, não há perguntas sobre o baile.

Destas observações decorrem várias conclusões. Relativamente às traduções que não indicam o nome de Perrault, verificam-se os seguintes casos: 1.º, nas versões que incluem só um baile, a Gata Borralheira é apresentada como uma personagem linearmente bondosa e vulnerável, à mercê da maldade das irmãs; 2.º, nas versões que incluem dois bailes, ou seja, as da Livraria Barateira (196-?) e da Majora (1959), a ocorrência do pedido do vestido, do fingimento e do questionário desenha, como no texto francês, uma Gata Borralheira mais “hábil”; 3.º, na versão da Coleção Manecas, em que têm lugar três bailes, a Gata Borralheira pede um vestido às irmãs e finge-se estremunhada, mas não faz perguntas, de onde resulta o esbatimento do jogo da dissimulação, o que contribui para confirmar o bom carácter da heroína, por oposição à maldade e à inveja das irmãs:

1945	<i>Gata</i>	Quando, pouco depois, a madrasta e as irmãs regressaram a casa, encontraram-na sentada, como de costume, junto do borralho, parecendo dormir. – Vamos, preguiçosa! – bradaram, sacudindo-a – Vem ajudar-nos a despir. Gata Borralheira obedeceu, parecendo muito estremunhada e cheia de sono. – Se soubesses o que vimos no baile, ainda ficavas com mais pena de lá não teres ido – dissera-lhe uma das irmãs, por maldade, enquanto Lila as despia. – Que linda rapariga! – comentava outra – Quem será? – E que riqueza – acudiu a mãe – Deve ser alguma poderosa princesa. E durante os oito dias que se seguiram não falaram senão da encantadora desconhecida, ansiando pelo segundo baile para a tornarem a ver. Lila ouvia os seus comentários, na maior parte das vezes eivados de inveja, e de si para si lamentava o mau carácter da madrasta e das irmãs.
1946	<i>Borralheira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

Nas versões que referem Perrault, destaca-se o caso dos textos da Verbo (1967 e 1973), que não referem o facto de a protagonista fingir acabar de acordar, e o da Coleção Histórias (1963), em que a jovem estava quase a dormir (lembro que neste texto se omite também o momento em que a jovem pede o vestido emprestado), o que acaba por também diluir a ideia de dissimulação. Concluindo: a maior parte das

traduções que indica o autor do conto aponta para a natureza ambígua da protagonista, oscilando entre a bondade e a dissimulação, embora se registem três casos em que este último traço saia esbatido (Coleção Histórias, 1963; Verbo, 1967 e 1973); pelo contrário, a maioria das traduções que não procede à identificação do autor dá a conhecer, pelas circunstâncias explicadas, uma figura bondosa e incapaz de jogos sociais ou de “matreirices” (excetuando dois casos, o da Livraria Barateira e o da Majora, de 1959).

No texto francês, quando a heroína foge do baile à pressa, é comparada a uma corça («biche»), o que, para além de poder assinalar a graciosidade da jovem, poderá apontar para a sua natureza esquiva e ambígua. Todas as traduções observam a pressa com que a jovem fugiu, mas nem todas mantêm a comparação com a corça; só os textos da Figueirinhas (1926 e 1946), da Majora (1959), da Livraria Barateira (196-?) e da Verbo (1968) o fazem. O texto da Verbo, de 1973, compara a jovem a uma gazela, e o da Afrodite substitui a corça por uma serpente, o que poderá acentuar a natureza “social” da personagem e a ideia da dissimulação. Face ao exposto, uma conclusão salta à vista: de todas as versões analisadas, só cinco (Majora, 1959; Livraria Barateira, 196-?; Figueirinhas, 1926 e 1946; Verbo, 1968; e Afrodite, 1968), respeitam a imagem da heroína de acordo com os traços do conto de Perrault, acontecendo, aliás, que dois destes textos nem se encontram entre os que identificam Perrault como autor (as versões da Livraria Barateira e da Majora).

Percebe-se que, de forma geral, a protagonista se torna mais “certinha”, sem que, todavia, existam dúvidas quando à sua natureza bondosa e à sua moral irrepreensível. Esta tendência acaba por desenhar uma personagem mais “monótona” do que em Perrault, mitigando a ambiguidade que a personagem apresenta no texto de partida, acontecendo que a sua faceta manipuladora, que se prende com o baile como jogo social, sai diluída.

A heroína é a única figura, em Perrault, a ter nome. Este nome, na verdade, é uma alcunha. A irmã mais velha chama-lhe Cucendron e a outra, menos maldosa, Cendrillon. Ambos os nomes remetem para as ideias de cinzas e sujidade, mas o primeiro é mais negativo, designando alguém que se senta sobre o borralho. Só as traduções da Figueirinhas (1926 e 1946) e da Afrodite (1968) dão conta da existência destes dois nomes: no primeiro caso, a irmã mais velha chama à protagonista Borrallheira e a mais nova chama-lhe Gata Borrallheira; no segundo caso, a mais velha trata a irmã por Rabo-de-cinza, numa tradução que pretende reproduzir mais

literalmente a alcunha francesa, e a mais nova prefere o nome de Gata Borracheira. O facto de a protagonista ser conhecida pela alcunha com que a tratam põe em destaque a perda da sua identidade e a maneira depreciativa com que é tratada pela família. No entanto, algumas versões portuguesas atribuem um nome próprio à heroína, como é o caso da Coleção Azul, em que Dulce Pissarra de Brito escolhe Rosalinda, possivelmente em homenagem à sua doçura e beleza, e o da Coleção Manecas, em que Leyguarda Ferreira opta por Lila.

Outro aspeto interessante ocorre na versão da Coleção Histórias, da Bertrand-Ibis, de 1963, em que a Gata Borracheira, depois do primeiro baile, sonha com o seu casamento:

1963	<i>História da Gata Borracheira</i> Coleção Histórias	A jovem foi também deitar-se e pouco depois estava a sonhar com coisas maravilhosas. Sonhou que corria para um reino de fantasia num soberbo cavalo branco, e lá encontrou o príncipe com quem se ia casar diante dum altar luminoso e cheio de flores.
------	--	---

A protagonista idealiza o seu próprio casamento, próprio de um conto de fadas. A referência explícita ao reino de fantasia, ao soberbo cavalo branco e ao altar cheio de flores deixa perceber a influência de um ambiente “empolado”, próprio da literatura cor-de-rosa, nas aspirações da jovem, que vê no casamento a concretização de um ideal. Ora não é a primeira vez que os textos da Bertrand-Ibis, tanto na Coleção Histórias como na Coleção Heidi, traçam um quadro semelhante; recordemos sobretudo o momento em que a Bela Adormecida, também pelas mãos de Fernanda Manso, sonha com o seu casamento e com o seu príncipe encantado.

4.3.1.2.5. Um pai ausente

No conto da tradição popular europeia, a figura do Pai tende a anular-se face à da Madrasta ou à da esposa má e quase desaparece da narrativa. Também no conto de Perrault é assim que acontece: este fidalgo, que casa em segundas núpcias, está completamente dominado pela mulher e, por isso, nada faz para proteger a filha:

La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement. (Perrault: 158)

Em algumas traduções portuguesas, como atrás se tornou claro, verifica-se a tendência para contextualizar este segundo casamento, que raramente ocorre por sua iniciativa (excetuando no caso da Minerva, da Coleção Heidi e da Coleção Histórias, como tive já oportunidade de referir), mas sobretudo para satisfazer a vontade da filha, que o pressiona nesse sentido. Assim, estas traduções sentem a necessidade de esclarecer o sofrimento causado pela morte da primeira mulher e também a necessidade de justificar este novo enlace. Deste modo, os motivos que legitimam esta união não se prendem com questões afetivas ou amorosas, mas antes com o cumprimento da palavra dada à filha ou com a preocupação relativamente à sua educação.

Para explicar a demissão do pai, que não defende a filha das investidas da madrasta e das irmãs, apresentam-se várias justificações: o pai faleceu (Minerva, 1943) ou parte em viagem. É o que passa na história da Majora, de 1963, em que o pai, que é comerciante, «era obrigado constantemente a fazer grandes e demoradas viagens.» Também no caso do texto da Coleção Azul (1942), o fidalgo, que tinha sido «incumbido, pelo rei, de uma embaixada a um reino distante, para lá do mar», só reaparece em cena no dia do casamento da filha, tal como acontece com o conde de *Cinderela* (Coleção Heidi, 1964), que, depois de uma longa viagem, regressa para assistir ao momento em que a filha experimenta o sapatinho, restabelecendo a justiça naquela casa. No texto da Coleção Manecas (1945, 1946, 1952 e 1971), que apresenta o pai como um rico mercador – cuja fortuna depende do seu «assíduo trabalho» – sabemos que a sua passividade é justificada tanto pela influência que a mulher exercia sobre ele como pelas viagens que fazia; no entanto, não resiste ao choque de ter perdido a sua fortuna num negócio mal sucedido e morre, deixando «a pequena definitivamente entregue aos seus três carrascos.» Também em *História da Gata Borralheira*, da Coleção Histórias (1963), a situação é idêntica: além de acreditar no que a mulher lhe contava acerca da filha, o pai estava sempre a trabalhar e «passavam meses inteiros» sem que a visse; infelizmente, «um dia morreu durante uma das suas viagens», deixando a filha completamente desamparada.

Assim se vê que estes textos portugueses, não dotando o pai de uma personalidade forte e protetora, tendem a apresentar as razões que justificam o seu

alheamento face aos maus tratos que a filha sofre, na tentativa de desculpar a sua indiferença ou negligência e, conseqüentemente, minimizar a imagem negativa da figura paternal no conto. Note-se que, no texto da Coleção Heidi, traduzido por Duarte Pimentel, é precisamente ao pai que cabe devolver à filha o lugar que lhe pertence:

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	– Mas – balbuciou a madrasta –, como é possível que uma criada, que uma Cinderela, possa alcançar uma distinção como esta? Naquele momento soou na cozinha uma voz que foi como um dardo para as três más mulheres e uma carícia para Cinderela. – Não acrediteis, senhor, porque Cinderela não é nenhuma criada. É a filha da casa, é a minha herdeira. – Pai! – gritou a donzela.
------	---------------------------------------	---

Com isto se tenta restaurar, pelo menos como horizonte, a boa imagem do Pai, sobretudo na qualidade de protetor da filha, em conformidade com o tradicional código de valores vigente.

4.3.1.2.6 O príncipe perfeito

No original de Perrault, pouco é revelado acerca do príncipe, a não ser que é um jovem galante, que se deixa encantar pela protagonista, com quem casa. A sua função, na sequência do que acontece nos contos populares europeus do tipo AaTh 510 e 510A, é a de devolver à heroína a condição social recusada pela madrasta e pelas irmãs e a de lhe garantir a felicidade *ad eternum*. É, portanto, um mero instrumento de reposição do Bem e a sua caracterização direta não vai geralmente além de atributos como “jovem”, “bonito” e “bom”. Em Perrault, o príncipe é caracterizado como «jeune» e, indiretamente, como galante:

Le Fils du Roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande Princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle [...]. (Perrault:160)

As versões portuguesas mantêm as qualidades do príncipe no texto de partida. No entanto, há textos que lhe acentuam determinadas características. O texto da Coleção Azul, de 1942, enfatiza a sua cortesia, apresentando o príncipe como um verdadeiro cavaleiro, como se pode ver através do uso do advérbio «galantemente», do beijar a mão e do oferecer o braço:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	O príncipe [...] desceu, apressado, a escadaria de mármore e veio recebê-la. E, depois de galantemente lhe ter beijado a mão, ofereceu-lhe o braço e dirigiram-se ao salão de baile [...].
------	---	--

A «galanteria e a gentileza» são igualmente os traços que a protagonista reconhece no príncipe de *História da Gata Borralheira*, da Coleção Histórias (1963), que lhe chega a oferecer flores. Também no texto da Coleção Heidi (1964), o príncipe, que é apresentado como um «belo mancebo», mostra a sua galanteria ao conduzir a princesa até ao trono, fazendo-a sentar junto dele. Além disso, mostra-se comovido com a aparição da heroína, a quem olha «carinhosamente». Após a fuga da maravilhosa desconhecida, o príncipe revela a sua grande determinação quando diz que é preciso encontrar a princesa, «custe o que custar».

Estas versões portuguesas tendem a precisar a imagem do príncipe, dando-lhe mais centralidade e protagonismo, com isso alimentando o imaginário feminino. Assim, preocupam-se em dar informações explícitas sobre o seu aspeto físico e a sua personalidade. É o que acontece, por exemplo, no texto da Majora, de 1963, em que o príncipe é descrito como «um rapaz desempenado, bonitão e, para mais, solteiro.» e, de forma ainda mais detalhada, no texto da Coleção Manecas, como se vê:

1945	<i>Gata</i>	Tinha ele um filho, um príncipe encantador, que por engraçada coincidência se chamava Lelo. Era airoso e gentil. No seu rosto moreno, os olhos negros brilhavam como diamantes e os cabelos caíam-lhe nos ombros em ondas de azeviche. Quando saía para a caça com a sua matilha de cães e em numerosa companhia, parava gente nas ruas só para o admirar e quando ele passava ficavam a comentar: – É pena que um príncipe tão formoso não queira casar!
1946	<i>Borralheira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Acentuam-se a virilidade e a formosura do príncipe, desenhado com os traços de um jovem árabe ou meridional, correspondendo bem a um ideal de beleza masculina corrente no contexto de chegada (a que, como vimos, corresponde o príncipe da Bela Adormecida na versão da Coleção Heidi, de 1964). Sublinha-se, ainda, a admiração que causa nas pessoas que o veem, à semelhança do que acontece com a protagonista, quando chega ao baile. Assim, o príncipe coloca-se ao nível da heroína, recusando um estatuto secundário ou um papel à sombra da figura feminina. Note-se que esta equiparação ou esta complementaridade se revelam também nos nomes que o texto da Coleção Manecas atribui às personagens: Lelo e Lila. Por outro lado, este príncipe, embora pressionado a casar pelo rei, mostra que é decidido e tem vontade própria, querendo escolher a noiva, que tem de ser natural do seu país:

1945	<i>Gata</i>	– Meu pai e senhor. Estou resolvido a fazer-lhe a vontade. Todavia, não quero para esposa uma princesa estrangeira. Quero casar com uma rapariga do meu país, seja ela a mais distinta fidalga ou a mais humilde pastorinha, contanto que me agrade. Se aceita estas condições, está bem. Doutra forma nunca me casarei.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Esta posição do príncipe, que valoriza a mulher nacional, independentemente da sua condição social, mantém-se ao longo da narrativa e confirma-se quando, no último baile, a heroína lhe diz que não é, contrariamente ao suposto, uma princesa:

1945	<i>Gata</i>	– E se eu lhe confessasse que não era uma princesa, que diria, príncipe? – Que importa! Não estava eu disposto a escolher até uma humilde pastorinha, contanto que tivesse no rosto essa expressão de bondade e meiguice que notei em si e logo me conquistou! Não consegui ainda saber o seu nome, mas seja êle qual fôr, amo-a e não casarei com outra.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Desta resposta do príncipe, depreende-se a valorização dos valores morais em detrimento da beleza física ou do estatuto social. Também no texto da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, se assiste à valorização do amor, sem que a classe social possa interferir na nobreza do sentimento ou ser considerada critério de avaliação do carácter de alguém:

1942	<i>Gata Borralheira</i> Coleção Azul	O rei mandou arautos lançarem pregões, dizendo que dava a mão de seu filho à mulher a quem servisse o lindo sapatinho – quer fôsse princesa ou condessa, lavradeira ou pegureira; tecedeira ou jardineira.
------	---	--

Nestas traduções, o príncipe é um homem apaixonado e que expressa com veemência esse amor, ganhando mais consistência e profundidade. Aliás, na versão da Coleção Azul, o reconhecimento da heroína não passa só pelo facto de esta experimentar o sapato; quando entra no salão do palácio como Gata Borralheira (nesta versão é a heroína que se desloca até ao palácio), todos a olham com indiferença e desdém, à exceção do príncipe, que se detém no seu olhar e o acha familiar. Esta situação indicia um príncipe que não se deixa influenciar apenas pela aparência da figura feminina mas que conhece, verdadeiramente, a mulher que ama.

Nota-se, pois, um ajustamento dos tradutores ao ideário de chegada, por exemplo com a defesa de valores nacionalistas ou a não aceitação de uma posição de menos destaque para o elemento masculino ou, ainda, a preferência pelas boas virtudes face às vantagens do *status* social, um critério de escolha moralizante em sintonia com a apologia do «humilde, mas honrado» nos tempos do salazarismo. Verificamos, também, uma aproximação ao horizonte de leituras dos recetores, como sucede com o ideal masculino de beleza meridional.

4.3.1.3. Demanda do par ideal

O conto de Perrault está estruturado sequencialmente, como já referi, em cinco momentos fundamentais: a perseguição da heroína, a intervenção da fada, o baile, a fuga e o casamento.

As traduções portuguesas, de forma geral, respeitam estas etapas da ação, embora algumas, como oportunamente disse, introduzam um segmento narrativo inicial, relativo ao primeiro casamento do pai da protagonista e às circunstâncias que motivam o segundo enlace. A inclusão deste momento comprova a tendência de certas versões portuguesas para a explicação e para a preocupação com a coerência interna da narrativa. Desta preocupação resulta também a adição de segmentos descritivos e de

diálogos ou até monólogos, que especificam cenários e personagens, com evidentes repercussões na ação, que se alonga num ritmo mais lento. Note-se o caso particular das versões da Coleção Manecas (Romano Torres) e da Coleção Histórias (Bertrand-Ibis), cuja extensão textual leva à divisão do texto em capítulos. No caso do texto da Coleção Manecas, os capítulos recebem títulos, o que também acentua, para além dos diversos momentos da ação, a intenção moralizadora de Leyguarda Ferreira: veja-se, por exemplo, o título que recebe o último capítulo: «Castigo e arrependimento».

Por outro lado, há versões que, não prescindindo dos segmentos descritivos e dos diálogos, centram a história num único baile e não em dois, como acontece no conto de Perrault.

Os bailes constituem, pois, a peripécia central da narrativa. No conto de Perrault, sabe-se apenas que «le fils du Roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité» (p.158); dada a condição social da família, as irmãs de Cendrillon foram convidadas. No entanto, nas versões a seguir indicadas, verifica-se a tendência para justificar o baile, explicando que o príncipe pretende escolher noiva. É o que se passa no texto da Editorial Minerva (lembro que, nesta versão, não há príncipe, mas sim um rei) ou da Coleção Manecas, em que o príncipe acaba por aceder à proposta do pai:

1943	<i>História da Gata Borralheira</i> Minerva	Um dia, o rei resolveu dar uma grande festa no seu palácio, para escolher entre as jovens daquele reino uma menina para sua esposa.
------	--	---

1945	<i>Gata</i>	Concordou o príncipe e combinaram dar três bailes para os quais se convidariam as mais formosas raparigas do país e Lelo veria se alguma lhe conviria.
1946	<i>Borralheira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

No texto da Coleção Histórias (1963) e no das Edições Paulistas (1969) a situação é idêntica:

1963	<i>História da Gata Borralheira</i>	[...] o filho do rei, príncipe muito amável e estimado de todos, encontrando-se em idade de procurar esposa, resolveu dar uma grande festa no palácio, para a qual foram convidadas todas as
------	-------------------------------------	--

	Coleção Histórias	peessoas importantes da cidade e todas as raparigas casadoiras.
--	----------------------	---

1969	<i>A Gata Borralheira</i> Edições Paulistas	Um dia o rei preparou uma grande festa e mandou convidar todas as donzelas da região, porque o filho, devia escolher entre elas, a sua esposa. [sic]
------	---	--

É curioso ver que os tradutores destas quatro versões sentiram necessidade de, no seguimento de uma tendência que se tem verificado frequente, concretizar espacialmente a ação, seja através da referência ao local onde decorrerá o baile (o palácio) seja através da referência à zona de proveniência das jovens convidadas: assim, temos o reino, a cidade, a região e o país. É importante não esquecer que, no texto da Coleção Manecas, o príncipe afirma com convicção, como sabemos, que não casaria com uma princesa estrangeira, numa atitude de valorização do seu povo e do seu país; assim, a escolha da noiva não poderia circunscrever-se à nobreza ou às famílias abastadas de um reino ou cidade.

Os bailes funcionam como um rito de passagem, representando a prova que a heroína deve ultrapassar, de acordo com as regras impostas pela madrinha. Tal como no texto de partida, é assim que acontece em todas as versões portuguesas. No entanto, enquanto no conto de Perrault existem dois bailes, o número de bailes nas versões portuguesas, como já vimos, varia, o que, no entanto, não altera a sua função na narrativa. Recapitulando, o texto da Minerva (1943) apresenta um único baile, bem como o da Majora (1963) e o da Coleção Heidi (1964); a versão de Leyguarda Ferreira (Coleção Manecas) apresenta três. Esta diferença traz implicações ao nível da duração e do ritmo da ação, bem como ao nível da caracterização da heroína (lembro que, nas versões em que só ocorre um baile, não há lugar, por exemplo, ao pedido do vestido emprestado à irmã), o que contribui para a construção de uma personagem plana, em conformidade com as imagens padronizadas das princesas, a quem só se pede que sejam belas e bondosas.

Outro dos momentos importantes da narrativa prende-se com o aparecimento da fada e com as transformações mágicas, que funcionam como preparação do baile, entendido como prova iniciática. O momento da metamorfose é aquele que marca a

viragem na história e que permite à heroína a recuperação do equilíbrio. Embora todas as versões portuguesas refiram o surgimento da figura sobrenatural e as metamorfoses que ela opera, nem sempre as traduções seguem o original relativamente aos objetos transformados, como já pudemos ver. Lembro que a diferença mais evidente se prende com a versão da Coleção Azul, em que a fada transforma uma noz em carruagem.

A perda do sapato é um dos motivos centrais do conto. Muitas vezes utilizado nos rituais de casamento (Simonsen, 1992:96), o sapato é o símbolo da escolha e da pertença. Perrault fala em «pantoufles de verre», mas as traduções apresentam diferentes formulações, sem esquecer que há versões que, como vimos, descrevem dois ou três pares de sapatos na mesma história. Assim, temos: sapatinhos doirados com pedras preciosas (Editorial Minerva, 1943; Coleção Azul, 1942), sapatos ou sapatinhos de cristal (Majora, 1959; Coleção Manecas; Coleção Histórias, 1963; Verbo, 1968; Afrodite, 1968; Verbo, 1973); sapatinhos de vidro (Livraria Barateira, 196-?; Edições Paulistas, 1969); sapatinho de cetim (Majora, 1963); sapato de prata e ouro (Coleção Heidi, 1964); sapatinhos de cetim cor-de-rosa, sapatinhos dourados (Coleção Manecas, 1945, 1956, 1952, 1971) e sapatinhos prateados (Coleção Azul, 1942). Há dois textos que fogem a este padrão: o da Verbo, de 1967, traduzido por Maria Teresa Mega, que fala em sapatinhos de arminho (o que nos leva até à questão da diferença entre «verre» e «vair»), e o da Figueirinhas (1926, 1946), em que a heroína perde uma das pantufas. Sem entrar na controvérsia que a questão das «pantoufles de verre» tem suscitado junto dos investigadores, e sabendo que este tipo de sapato, muito confortável e sobretudo usado pelas mulheres, estava na moda desde o século XVI, há que dizer que traduzir «pantoufle» por «pantufa» não parece ser a escolha mais acertada, tendo em conta a evolução semântica da palavra. Na verdade, essa opção – aparentemente mais “fiel”, porque segue a sugestão literal – implica a perda do elemento maravilhoso que o deveria caracterizar e que todas as outras hipóteses apresentadas conseguem, em maior ou menor grau, transmitir.

Após a fuga, não há, no texto de Perrault, nenhuma referência concreta ao estado de espírito do príncipe, sendo apenas referido que passou o resto do baile a olhar para o sapato perdido, seguramente apaixonado pela jovem misteriosa:

[...] le fils du Roi l'avait ramassée [la pantoufle], et qu'il n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du bal, et qu'assurément il était fort amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle. (Perrault:163)

Em algumas versões portuguesas, como seria de esperar, verifica-se a tendência para explicitar o sofrimento do príncipe por desconhecer a identidade e o paradeiro da desconhecida por quem se apaixonou. É o que acontece, de forma inequívoca, no texto da Coleção Azul, em que o príncipe adoce com gravidade mal a Gata Borradeira desaparece, o que também sucede no texto da Coleção Manecas:

1945	<i>Gata</i>	Entretanto, no palácio real tudo era tristeza e desgosto. O príncipe, desde a noite do baile caíra num abatimento que dia a dia ia aumentando, a ponto de se recear pela sua vida. Não podia já levantar-se, pouco comia e não fazia senão chorar, contemplando o sapatinho de cristal que tinha mandado colocar em cima duma almofada de veludo, perto do leito.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

O ambiente de tristeza e o estado de prostração do príncipe são retratados ao pormenor, em moldes que remetem para a literatura romanesca e novelesca trivial, para a literatura “cor-de-rosa” que, desde o século XIX, mantinha um fiel público. O abatimento do príncipe é tal que, tanto nesta versão da Coleção Manecas como na da Coleção Azul, o rei, para curar o mal do filho, que nenhum médico podia tratar, manda lançar pregões por todo o reino, para que a suposta princesa se dê a conhecer. Este abatimento do príncipe testemunha o carácter avassalador da paixão, que o consome.

Há outro segmento da ação em relação ao qual algumas traduções também fazem uso de grande liberdade. No texto de partida, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, o príncipe incumbe um fidalgo de fazer experimentar o sapatinho junto de todas as damas da corte, sem assistir ao momento da prova. O príncipe não se desloca, pois, a casa das damas, manda alguém por ele; Perrault mantém a boa ordem hierárquica e o protocolo. À semelhança do que acontece em Perrault, em quase todas as versões portuguesas é este fidalgo ou mensageiro que vai a casa das jovens e se encarrega de dar o sapatinho a calçar. Só no texto da Minerva é que é o próprio rei (nesta versão, como sabemos, não há príncipe) que se desloca a casa da Gata Borradeira, precisamente como no conto dos Grimm, e lhe dá o sapato a calçar. Na versão da Coleção Azul, em que a heroína se desloca até ao palácio, o príncipe está presente no momento em que ela experimenta o sapatinho. A revelação da identidade da noiva na presença do príncipe intensifica a emoção e sensação do desvendar do mistério. No texto da Majora, de 1963,

também a Gata Borralheira se dirige ao palácio, mandada chamar pelo príncipe, mas só nos é dito que o sapatinho lhe serve.

É interessante verificar que, tal como se passa no conto de Perrault, em que é a protagonista que reclama o direito a experimentar o sapato, a maioria das traduções portuguesas respeite essa iniciativa da personagem. Em Perrault, é assim que *Cendrillon* se afirma:

Cendrillon qui les regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant: «Que je voie si elle ne me serait pas bonne! (Perrault:163)

As versões portuguesas em que a heroína não reclama o direito a experimentar o sapato são: a da Coleção Azul (1942), em que uma das irmãs, pretendendo humilhá-la publicamente, sugere que o calce, sendo, por isso, Gata Borralheira chamada ao palácio; a da Minerva (1943), em que o rei se aproxima dela e lhe dá o sapato a calçar; a da Majora (1963), em que a jovem é chamada ao palácio, experimenta o sapato e casa; a da Coleção Heidi (1964), em que é o arauto que lhe pede que experimente o sapatinho; e a da Coleção Manecas (1945, 1946, 1953 e 1971), em que é a madrasta que, com medo de represálias, indica ao oficial que ainda havia em casa outra rapariga, «uma Gata-Borralheira, um bicho de cozinha»:

1945	<i>Gata</i>	– Não há mais rapariga nenhuma nesta casa? – indagou o oficial. –
1946	<i>Borralheira</i>	Não – responderam as três em coro. – Vejam bem – insistiu o oficial
1952		– Fiquem sabendo que o nosso soberano aplicará severos castigos a quem tentar enganá-lo. – Temos aí uma Gata Borralheira, um bicho de cozinha... - confessou a mãe, assustada. – Nesse caso, vá chamá-la.
1971	Coleção Manecas	

Pode haver aqui interferência do conto dos Grimm: nele, o príncipe vai a casa da Gata Borralheira, que não vem logo à sua presença. Só quando as irmãs são desmascaradas como falsas noivas é que o príncipe pergunta se não vive mais ninguém naquela casa (o que também acontece no texto da Majora de 1959):

Deu meia volta com o cavalo e levou a noiva falsa de regresso a casa. «Esta também não é a noiva verdadeira», disse ele. «Não tendes mais nenhuma filha?» «Não», respondeu o homem, «só da minha falecida mulher é que tenho uma

gata borralheira muito tosca. É impossível que seja ela a noiva.» O príncipe quis que ele a mandasse chamar, mas a mãe respondeu: «Ai não, ela está demasiado suja. Não é apresentável!» Mas o príncipe insistiu e eles tiveram de chamar a Gata Borralheira. (Grimm:207)

Nas restantes versões portuguesas, é a protagonista que não deixa passar a oportunidade de recuperar o que lhe pertence. Assim, no texto da Verbo, de 1967, ainda que não fale, deixa perceber que quer experimentar o sapato quando se aproxima do oficial do palácio. Nas outras traduções, mesmo que um pouco a medo, como na da Coleção Histórias (1963), em que a jovem se «atreveu» a dizer «Vou ver se me serve a mim.», a heroína expressa claramente a sua intenção de calçar o sapato. A única diferença está no modo como o faz.

Nos dois casos que se seguem, a Gata Borralheira reconhece o sapatinho («pantufa», no caso da tradução da Figueirinhas) e afirma, sem hesitação, que o vai experimentar; no entanto, contrariamente ao que acontece no conto de Perrault, não se ri, o que não só realça, como é óbvio, a seriedade e a convicção do que afirma, como elimina a evidência do gozo que aquela situação implica. Deste modo, a personagem não ostenta a satisfação que sente por, finalmente, lhe ser feita justiça:

1926	<i>A Gata</i>	[...] a Gata Borralheira, que não tirava os seus olhos das irmãs, disse ao reconhecê-la: – Eu vou ver se ela me serve.
1946	<i>Borralheira ou a pantufa branca e cinzenta</i>	
	Figueirinhas	
1969	<i>A Gata Borralheira</i>	A Gata Borralheira, que estava observando tudo, e que conhecia muito bem aquele sapatinho, disse: – Também quero ver se me serve.
	Edições Paulistas	

Os três casos seguintes fazem já referência ao riso, o que mostra que a protagonista se diverte com a cena e, sabendo perfeitamente que o sapato é seu, desfruta o momento; o riso funciona como sinal de superioridade e de vitória.

196-?	<i>História da Gata Borralheira</i> Livraria Barateira	«Gata Borralheira», que assistia à cena, disse rindo: – Deixem-me experimentar se me serve.
-------	---	---

1968	<i>A Gata-Borralheira ou o sapatinho de cristal</i> Afrodite	A Gata-Borralheira que as observava e que reconheceu o seu sapato, disse a rir: «Quero ver se ele me fica bem.»
------	---	---

1973	<i>A Gata-Borralheira</i> Verbo	A Gata-Borralheira, que assistia à cena e reconheceu o seu sapatinho, disse, rindo: – Deixem ver se me serve!
------	--	---

Prestemos agora atenção a estes últimos dois exemplos, em que o riso dá lugar ao sorriso. Sendo menos ostensivo, o sorriso poderia ser interpretado como um sinal de discrição da personagem ou até de educação; no entanto, tendo em conta que ocorre no contexto destas duas versões, em que todos os traços de dissimulação presentes no original foram respeitados pelos tradutores (o “acordar” estremunhado, o pedido do vestido e as perguntas sobre a princesa, bem como a comparação com a «corça», que, no texto da Majora, é reforçada pelo adjetivo «acossada»), parece mais um sinal de ironia, ainda mais provocador do que o riso pela insinuação mordaz que transmite. Esta ironia, em meu entender, é reforçada por aquilo que diz a protagonista: no primeiro caso, dá a entender que a vontade de experimentar o sapato nem é dela, como se fizesse um favor ao arauto; no segundo, a expressão «pode ser que me sirva», quando a heroína sabe, com toda a certeza, que serve, parece funcionar como uma provocação, como uma

maneira subtil de levar as irmãs a uma dedução que, sendo lógica, é absolutamente desconcertante para elas. Por outro lado, a ironia é uma manifestação de inteligência e até de um certo exibicionismo; é o triunfo total da Gata Borralheira.

1959	<i>A Gata Borralheira</i> Majora	Vendo o sapatinho, a Gata Borralheira reconheceu-o logo e, sorrindo, disse: – “Quer que eu o experimente a ver se me serve, não é verdade?”
------	---	---

1968	<i>A Gata Borralheira</i> Verbo	A Gata Borralheira, que reconheceu o sapatinho, disse sorrindo: – Deixai-me experimentar; pode ser que me sirva.
------	--	---

O facto de a personagem feminina não sorrir ou não rir ao tomar a iniciativa de experimentar o sapato atenua os traços de independência e autoafirmação da protagonista, como se essa atitude ultrapassasse as fronteiras da humildade e do recato que cabe a uma jovem observar. Por outro lado, se o riso pode ser mais espontâneo e verdadeiro, o sorriso parece acentuar o lado menos inocente da protagonista, cuja felicidade parece ser fruto do plano de sedução que tão bem e arditamente arquitetou. Assim, verifica-se que as traduções da Barateira, da Majora (1959), da Verbo (1968) e da Afrodite (1968) continuam a ser as mais próximas do conto de Perrault no que toca à imagem ambígua da protagonista, enquanto o texto da Figueirinhas, ao omitir o riso, se afasta, e o da Verbo, de 1973, que não achou necessário que a heroína se desse ao trabalho de fingir que estava a dormir, apresenta agora uma mulher que também não finge a sua satisfação.

Vejamos agora o episódio da prova do sapato. O conto de Perrault refere que este sapatinho foi experimentado pelas princesas, pelas duquesas e, finalmente, por todas as mulheres da corte, até chegar a casa das duas irmãs, que fazem os possíveis para conseguir calçá-lo, sem êxito. No entanto, o narrador não se alonga em pormenores descritivos nem entra em detalhes sobre o fracasso desta tentativa:

On l’apporta chez les deux soeurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. (Perrault: 163)

Há traduções portuguesas que enfatizam este momento, insistindo na ideia do esforço desesperado das irmãs para fazerem que o sapato lhes sirva, o que acaba por ridicularizar as personagens. Começemos pelo texto de A. L. Navarro (Minerva, 1943), em que o esforço que a irmã faz (lembro que nesta versão a madrasta tem apenas uma filha) para calçar o sapato é de tal ordem que o arauto lhe diz que «não force assim tanto o sapato, menina, que o poderá romper». Também o texto da Verbo (1967) que, no entanto, não refere o esforço empreendido, ridiculariza as irmãs dizendo que «tinham os pés maiores que os da maior parte das raparigas da sua idade». Feitas estas observações, vejamos agora o que se passa na versão da Majora, de 1959, que apresenta um quadro diferente dos anteriores:

1959	<i>A Gata Borralheira</i> Majora	As irmãs da Gata Borralheira, notando que os seus pés não caberiam, chegaram a cortar, uma o dedo grande do pé e a outra o calcanhar, na esperança de que talvez lhes pudesse servir e poderem tornar-se princesas.
------	-------------------------------------	---

Esta ocorrência afigura-se bastante curiosa nesta tradução da Majora, uma vez que tem vindo a respeitar, como temos visto, o conto de Perrault, e, agora, deixa perceber a influência de *Gata Borralheira* dos Grimm, como se pode concluir através da comparação do texto com o seguinte excerto:

A mais velha foi com o chapim até ao quarto e preparava-se para o provar, com a mãe ao seu lado. Mas ela não conseguia calçá-lo por causa do dedo grande, o chapim era pequeno para ela. Então a mãe chegou-lhe uma faca e disse: «Corta o dedo: quando fores rainha já não precisas de andar a pé.» A menina cortou o dedo, forçou o pé a entrar no chapim, mordeu os lábios para abafar a dor e foi ter com o príncipe. [...] Deu meia volta com o cavalo, levou a falsa noiva até à casa dos pais e disse que aquela não era a noiva certa e que a outra irmã tinha de provar o chapim. Então esta foi até ao quarto e, por felicidade, conseguiu enfiar os dedos no chapim, mas o calcanhar era grande. A mãe deu-lhe uma faca e disse: «Corta um bocado ao calcanhar. Quando fores rainha já não precisas de andar a pé.» A menina cortou um bocado ao calcanhar, forçou o pé a entrar no chapim, mordeu os lábios para abafar a dor e foi ter com o príncipe. Então ele

aceitou-a como sua noiva, montou-a no cavalo e partiu com ele à desfilada.
(Grimm:206-207)

Também no texto da Coleção Manecas, Leyguarda Ferreira compõe um momento semelhante:

1945	<i>Gata</i>	Entretanto, na sala, as irmãs tentavam a experiência. Enquanto a mais velha calçava o sapatinho, a outra observava impaciente: - Avia-te! Pois não vês que não te serve? A mim, sim. Vai assentar-me como uma luva. E logo que a outra desistiu, apressou-se a calçá-lo. Com grande dificuldade conseguiu lá meter o pé, mas com o esforço a pele estalou e o sangue espirrou.
1946	<i>Borracheira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Na versão da Coleção Heidi (1964), não só é retratado o esforço que as irmãs fazem para conseguir calçar o sapato – e os argumentos que apresentam para negar essa óbvia incapacidade, caindo uma no ridículo de dizer que «à frente» o sapato lhe assenta muito bem –, como também os sacrifícios que, nesse sentido, todas as raparigas da cidade levam a cabo:

1964	<i>Cinderela</i>	Muitas estiveram várias horas com os pés mergulhados em água de salvas, que, segundo diziam algumas velhas, reduzia o tamanho do pé. Outras ataram os pés tão apertados que o mais que conseguiram foi inchá-los mais ainda. Algumas até estiveram a pensar em cortar os dedos para reduzir o tamanho dos pés.
	Coleção Heidi	

Claro que a dor, a dificuldade e o sacrifício que caracterizam o momento em que as irmãs experimentam o sapato acentuam, por contraste, a facilidade e a graciosidade com que a protagonista o calça. Assim, todas as traduções portuguesas referem que a jovem não teve de fazer o menor esforço e que o sapatinho estava mesmo à medida do seu pé.

Após o reconhecimento da heroína, o texto de partida precipita-se para o desenlace: as irmãs mostram o seu arrependimento, a jovem princesa perdoa-lhes as maldades, leva-as para o palácio e acaba por casá-las com dois grandes senhores da corte. Deste modo, o conto de Perrault resolve-se sem mais demoras no casamento da heroína e no casamento das irmãs:

On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle était: il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux soeurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour. (Perrault:164)

Nas versões portuguesas, mantém-se sempre o casamento da protagonista, às vezes com pompa e circunstância. Há casos, mesmo, em que se vai mais longe, coroando a felicidade suprema da princesa com o nascimento dos filhos, como é o caso dos textos da Majora (1959), em que se diz que os príncipes «tiveram muitos meninos», ou da Coleção Azul (1942), em que se refere que a fada madrinha vinha ajudar a princesa a «tecer as rendas mais lindas e engenhosas, para o enxoval do príncipezinho, que estava para nascer». No entanto, nas traduções que não indicam Perrault como autor, não há lugar ao casamento das irmãs, exceção feita aos textos da Coleção Manecas e da Livraria Barateira. Falarei do caso da Coleção Manecas mais à frente, pelas particularidades que apresenta; por agora, vejamos a tradução proposta pela Livraria Barateira, que mostra claramente, tal como no texto de partida, que o casamento das irmãs foi decidido pela agora princesa:

196-?	<i>A Gata Borracheira</i> Livraria Barateira	Conduziram-na então ao palácio do príncipe, que a achou mais bela do que nunca. Poucos dias depois celebrou-se o casamento. «Gata Borracheira», que era tão boa como bonita, instalou no palácio as suas duas irmãs e, no mesmo dia, as casou com dois grandes fidalgos da corte.
-------	---	---

Nos textos em que Perrault surge mencionado como autor do conto, só a versão da Coleção Azul, de Dulce Pissarra de Brito, omite por completo esse facto; vejamos então o que se passa nos outros textos que se incluem neste grupo de traduções. O texto da Figueirinhas (1926 e 1946) e o da Verbo (1973) são os que mais se aproximam do original:

1926 1946	<i>A Gata Borracheira ou</i>	Levaram-na tal qual ela estava a casa do príncipe, que a achou mais bela do que nunca e a desposou poucos dias depois. A
--------------	------------------------------	--

	<i>a pantufa branca e cinzenta</i> Figueirinhas	Gata Borracheira, que era tão boa como bela, alojou as duas irmãs no palácio e casou-as no mesmo dia com dois fidalgos da corte.
--	--	--

1973	<i>A Gata Borracheira</i> Verbo	Levaram-na para o palácio, vestida como estava: o príncipe achou-a mais linda que nunca, e daí a poucos dias casou com ela. A Gata-Borracheira, que era tão boa como bonita, instalou as irmãs no castelo e casou-as nesse mesmo dia com dois grandes fidalgos da corte.
------	--	--

O texto seguinte, traduzido por Maria Teresa Mega, propõe uma versão mais livre, que não refere nem o modo como a heroína estava vestida nem a forma como o príncipe reagiu quando a viu, preferindo acentuar a mudança de estatuto da personagem, dependente da sua condição de noiva do príncipe; por outro lado, o casamento das irmãs (que, pelos vistos, não vão morar para o palácio) e a sua regeneração através do casamento com cavaleiros virtuosos constituem mais um elemento para se alcançar o final feliz em quase todos os domínios. Também a rapidez com que esse casamento ocorre no conto de Perrault se perde:

1967	<i>A Gata Borracheira</i> Verbo	Gata Borracheira, que já não era Gata Borracheira, porque se tornara a noiva do Príncipe, foi levada ao palácio. O casamento realizou-se pouco depois. Gata Borracheira fez casar as irmãs com dois encantadores fidalgos, cujas boas qualidades as tornaram mais bondosas.
------	--	---

Na sua *História da Gata Borracheira*, Fernanda Manso omite também a referência à maneira como a jovem estava vestida, desvalorizando esse aspeto para enobrecer a sinceridade do amor do príncipe, e enfatiza largamente as qualidades da protagonista; para além disso, preocupa-se com as virtudes morais dos maridos das irmãs, ao mesmo tempo que recusa casá-las com a rapidez com que Perrault o faz:

1963	<i>História da Gata</i>	Foi conduzida à presença do príncipe, que a achou mais bela do que nunca. Poucos dias depois, em grande cerimónia, foi celebrado o
------	-----------------------------	--

	<i>Borrалheira</i>	casamento. Gata Borrалheira, na sua grande bondade, levou consigo as duas irmãs, sem rancor, e pouco depois casou-as com os melhores maridos que conseguiu encontrar-lhes.
	Coleção Histórias	

Maria Adozinda de Oliveira Soares acentua a clemência da protagonista ao optar pela forma verbal «consentiu»; este consentimento parece dar a entender que a ideia não partiu dela e que, talvez por pena ou para mostrar a sua superioridade, tenha permitido que as irmãs vivessem no palácio. Por outro lado, o casamento das irmãs perde, digamos assim, o seu caráter de urgência, uma vez que não é referido que coincide com o momento em que aquelas se instalam no palácio:

1968	<i>A Gata Borrалheira</i>	Levaram-na assim vestida ao Príncipe e ele achou-a ainda mais bela. Poucos dias depois, realizou-se o casamento com grande pompa. A Gata Borrалheira, que era tão boa como bela, consentiu que as irmãs vivessem no palácio e casou-as com dois grandes senhores da Corte.
	Verbo	

No que diz respeito ao texto de Maria Alberta Menéres, regista-se uma alteração surpreendente e que tem a ver com o facto de referir que o príncipe estava tão bem vestido como a noiva: ou se trata de um erro de tradução, partindo do princípio de que a tradutora leu «parée comme elle était» como «paré comme elle était», ou se trata de uma estratégia de nivelamento do estatuto das personagens, o que é muito estranho numa versão que se tem revelado muito próxima do original e, nessa medida, respeitou os traços ambíguos da protagonista e o papel apagado do príncipe:

1968	<i>A Gata-Borrалheira ou o sapatinho de cristal</i>	Conduziram-na a casa do jovem Príncipe, que estava tão bem vestido como ela: ele achou-a mais bela do que nunca, e alguns dias depois casou com a Gata-Borrалheira, que era tão boa como bela. Ela acolheu as duas irmãs no Palácio e no mesmo dia as casou com dois Fidalgos da Corte.
	Afrodite	

Face ao exposto, três considerações se impõem: a primeira, naturalmente, prende-se com a questão da proximidade em relação ao texto original que, como vemos novamente, não depende de forma alguma da identificação do autor do texto de partida; a segunda tem a ver com o facto de essa proximidade ao texto ser relativa, ou seja, variar, digamos assim, em grau, com o empolamento de determinados aspetos ou o esbatimento ou até omissão de outros; a terceira, por fim, e na linha do anteriormente explanado, é relativa ao facto de estes exemplos referirem o casamento das irmãs, mas nem sempre o fazerem de acordo com as informações presentes em Perrault: é assim que o casamento tanto perde o seu carácter urgente como chega a ser recuperado como estratégia moralizadora.

Prestemos agora atenção ao texto da Coleção Manecas, que, a partir do momento do reconhecimento, ou seja, a partir da altura em que as irmãs percebem que o sapato pertence à Gata Borralheira, se aproxima de *La Belle et la Bête*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, conto com o qual se mistura. Veja-se o momento em que as irmãs deixam perceber, no texto da Coleção Manecas, que o seu arrependimento não é sincero, mostrando antes sentir muita raiva da irmã:

1945	<i>Gata</i>	E esta! – dizia uma das irmãs – Não vai ela agora ser rainha! – Quando penso que o príncipe se apaixonou por uma criatura tão feia, um bicho de cozinha, quando tinha tanta rapariga formosa por onde escolher, até me parece que vou estoirar de raiva! – exclamava a outra [...].
1946	<i>Borralheira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

Comparemos agora este excerto com o passo seguinte de *La Belle et la Bête*:

Les soeurs de la Belle manquèrent de mourir de douleur quando elles la virent habillée comme une princesse, et plus belle que le jour. Rien ne put étouffer leur jalousie, qui augmenta lorsque la Belle leur eut conté combien elle était heureuse. Ces deux jalousies descendirent dans le jardin pour y pleurer tout à leur aise et elles se disaient: «Pourquoi cette petite créature est-elle plus heureuse que nous? Ne sommes-nous pas plus aimables qu'elle?» (Beaumont/Aulnoy, 1979: 36)

É evidente a semelhança entre os textos, que salientam a inveja como sentimento dominante. A dificuldade em aceitar as qualidades da heroína leva as irmãs, tanto no

texto da Coleção Manecas como no de *La Belle et la Bête*, a pensar em vingança, embora não nos mesmos moldes. No conto de Leprince de Beaumont, as irmãs planeiam demorá-la o tempo suficiente para enfurecer o monstro com esse atraso e, no texto da Coleção Manecas, as irmãs, quando aceitam ir morar para o palácio, planeiam envenenar um alfinete, que espetariam na irmã quando a fossem ajudar a vestir. Ambos os planos falham, embora por razões diferentes, se bem que, nos dois textos, as irmãs sejam castigadas, de forma exemplar, pela fada, que decide transformá-las em estátuas:

Belle, lui dit cette dame, qui était une grande fée, venez recevoir la récompense de votre bon choix [...]. Pour vous, mesdemoiselles, dit la fée aux deux soeurs de Belle, je connais votre coeur et toute la malice qu'il renferme. Devenez deux statues, mais conservez toute votre raison sous la Pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre soeur, et je ne vous impose point d'autre peine que d'être témoins de son bonheur. (Beaumont/Aulnoy, 1979: 44)

1945	<i>Gata</i>	– Lila – disse a fada – quando quis, depois de ter premiado a tua bondade e resignação, dar às tuas irmãs o castigo que mereciam pela sua maldade para contigo, pediste-me que lhes perdoasse. Não contente com isso, chamaste-as para junto de ti. Em paga de tanta clemência elas queriam matar-te. [...] – Não julguem que mais uma vez vão ficar impunes – continuou a fada – Vou transformá-las em estátuas de mármore, mas de estátuas só terão a aparência. Sob a rigidez da pedra, símbolo das vossas almas duras, a vida continuará a palpitar. Não-de ouvir, ver e sentir tudo, e só assim compreenderão, ainda que tardiamente, o bem que perderam com a vossa malvadez.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

Como se vê pela comparação dos excertos, o paralelismo é evidente. Para mais, no texto da Coleção Manecas, à semelhança do que acontece em *La Belle et la Bête*, a fada mandou colocar as estátuas, uma de cada lado, à porta dos aposentos da afilhada. Também a sentença final da fada é a mesma nos dois textos: as irmãs, transformadas em estátuas, só poderão recuperar a forma humana quando mostrarem verdadeiro arrependimento. Ora é a partir deste ponto que os dois textos, o de *La Belle et la Bête* e o da Coleção Manecas, se afastam, porque, no conto de Madame Leprince de Beaumont, depois da metamorfose das irmãs em estátuas e da sentença final, só resta o

casamento da Bela e do Monstro, ao passo que Leyguarda Ferreira dá ainda às irmãs a hipótese de provar a sua regeneração:

1945	<i>Gata</i>	Ora certa noite, quando no palácio tudo adormecera já, as duas estátuas ouviram um ruído na escadaria. Era como se um corpo a subisse, arrastando-se. Decorridos poucos minutos, que viram elas assomar no patamar da escada? A cabeça duma enorme serpente que em breve se mostrou completamente. O horrendo animal parou um momento e depois rastejou com todo o vagar em direcção aos aposentos de Lila. As duas irmãs mediram o perigo num relance. Estava-se no verão e como o calor era sufocante a jovem rainha deixara as portas do quarto abertas. A serpente, portanto, nenhuma dificuldade teria em penetrar ali e surpreender os moços soberanos que, adormecidos, não a sentiriam por certo entrar. Então não hesitaram. Tiveram ambas o mesmo pensamento. Para salvar a vida preciosa de Lila sacrificariam a sua, que de nada servia. E assim, quando a serpente passava perto delas, num esforço poderoso, fizeram oscilar os seus pedestais e deixaram-se cair sobre o animal, esmagando-o. Elas, porém, despedaçaram-se no chão, ficando em mil estilhaços. Mas enquanto Lila, que acordara com o tremendo estrondo, acudia, assustada, as duas raparigas viram-se restituídas à sua primitiva forma e abraçaram-se à irmã, chorando de alegria.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971		
	Coleção Manecas	

Esta atitude das irmãs prova a sua mudança, recompensada não só pelo facto de se tornarem amadas e respeitadas pelo povo como também pelo casamento com dois poderosos fidalgos da corte (união que Perrault refere), o que simboliza a realização pessoal e a ascensão social, garantindo a felicidade plena. É evidente a forte intenção moralizadora que subjaz à inclusão destes segmentos narrativos finais, ao mesmo tempo que a dimensão do maravilhoso sai enfatizada através da ação da fada e das transformações que, mais uma vez, opera. As alterações introduzidas neste texto da Coleção Manecas deixam perceber a desenvoltura e o “traquejo” da tradutora, cuja experiência lhe permite recriar o conto em função também de preocupações formativas, de acordo com a necessidade de mostrar que os maus são castigados e os bons recompensados. Lembro que, nesta edição, não surge referência ao nome de Perrault, o

que deixa a Leyguarda Ferreira a liberdade suficiente para se apropriar da história²⁸⁴ em função das suas intenções.

Conclua-se este subcapítulo com as seguintes observações: 1. As traduções portuguesas mantêm, de forma geral, os vetores estruturantes da ação; no entanto, há casos em que se procede à introdução de um momento preparatório na história, anterior ao do segundo casamento do pai da protagonista. Esta inclusão expande a narrativa, cuja extensão e ritmo dependem também, para além de diversas características estilísticas, do número de bailes que as várias versões contemplam. 2. A liberdade usada por alguns tradutores concretiza-se na tendência, já assinalada, para a explicitação dos comportamentos ou justificação das ações, de modo a garantir a sua credibilidade e verosimilhança ou de modo a evitar segundas interpretações. 3. A ampla margem de liberdade e de criatividade que alguns tradutores se reclamam revela-se também nas relações intertextuais que as versões estabelecem com outros contos. Esta interferência culmina no texto da Coleção Manecas, que mistura o conto *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* com o conto *Gata Borracheira*, dos Grimm, e com o conto *La Belle et la Bête*, de Mme Leprince de Beaumont, procedimento que vem alterar o curso da história e propor um desenlace que desloca a importância do casamento da heroína para a regeneração moral das duas irmãs, o que comprova a intenção didática e formativa do conto como preocupação central. Acentuam-se, pois, os traços moralizadores e de concórdia geral.

4.3.1.4. Sinais postiços, bigodes e outros afixos

O texto de Perrault caracteriza-se por um estilo simples e despretensioso. A ação caminha rapidamente para o desenlace, sem que o narrador se mostre inclinado a dar explicações ou satisfações ao leitor, embora às vezes “pisque o olho” ao leitor adulto. Esta é uma das diferenças mais significativas em relação a algumas versões portuguesas, que manifestam, como já vimos, uma tendência frequente para esclarecer

²⁸⁴ Não posso deixar de lembrar aqui o caso da *História da Bela Afortunada*, da Coleção Carochinha, da Livraria Civilização, que apresenta Charles Perrault como o autor do original, quando se trata antes da tradução do conto *Fortunée*, de Mme d’Aulnoy. O nome de Perrault parece apenas tutelar o conto como estratégia de prestígio, não havendo preocupação com a identificação exata do texto traduzido ou respeito pelo seu verdadeiro autor.

comportamentos, justificar situações e precisar cenários, sem deixar espaço para ambiguidades ou interpretações subjetivas.

Em algumas traduções portuguesas, a instância narrativa prescinde de “pisar o olho” ao leitor adulto, e dirige-se claramente ao leitor infantil. Uma das estratégias utilizadas para o efeito consiste na infantilização das personagens, o que se reflete, necessariamente, na linguagem utilizada. Em certas versões portuguesas, a protagonista e as irmãs são vistas como “meninas” – palavra que aparece de forma recorrente e explícita nos textos –, o que não só tem implicações ao nível da construção das personagens como também na identificação que o leitor-criança estabelece com elas. Veja-se o exemplo seguinte, que apresenta a protagonista como Menina e que dá dela uma imagem um pouco “caseira”:

1963	<i>A Gata Borralheira</i> Majora	E, assim dizendo, a fada tocou com a sua varinha de condão numa abóbora, que no mesmo instante se transformou num belo coche de cristal e oiro; nos ratos, que se mudaram em três magníficas parelhas de cavalos brancos, e na Menina, que ficou vestida e arranjadinha como uma princesa.
------	---	--

Também no caso que se segue a protagonista é tratada como «menina», o que, obviamente, acentua a sua inocência e a sua vulnerabilidade, facilitando a aproximação da futura madrasta. Por outro lado, sublinha o fingimento dessa mulher.

1963	<i>História da Gata Borralheira</i> Coleção Histórias	Nestas visitas, dava particular atenção à menina, e era seu costume dizer-lhe: – Se venho mais vezes a tua casa, é exclusivamente por ti. Custa-me muito ver-te sozinha, pois o teu pai está pouco tempo em casa. A menina agradecia estas palavras [...].
------	--	--

Para esta infantilização como estratégia de aproximação ao leitor-criança, contribui o uso frequente de diminutivos, numa tentativa de desenhar um mundo à sua medida e de reproduzir o discurso oral que ela conhece. Vejam-se o exemplo seguinte, em que os diminutivos favorecem também a ideia de tristeza e fragilidade e, nessa medida, tendem a provocar sentimentos de pena ou compaixão junto do leitor:

1942	<i>A Gata Borralheira</i> Coleção Azul	Toda a gente chorou e vestiu luto pela fidalga amiga dos pobrezinhos. O viúvo, com a filhinha nos braços, e na alma a mais profunda dor, chorou sinceramente [...].
------	---	---

1943	<i>História da Gata Borralheira</i> Minerva	A filhinha passava os dias perguntando às aias qual o estado de doença da sua querida e adorada mãizinha.
------	--	---

No entanto, há circunstâncias em que os diminutivos não estão apenas ao serviço da ideia de fragilidade, mas também da ideia de apreço e conforto, marcando a relação afetiva entre as personagens:

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	Mas Cinderela também tinha os seus amigos e admiradores. Como já dissemos, estes eram os animaizinhos do bosque e do curral, os ratinhos e os passarinhos, que não cessavam de comentar a sorte da linda rapariga e de lamentar os trabalhos que se via obrigada a fazer.
------	-----------------------------------	---

Funciona igualmente como estratégia de aproximação ao leitor-criança a atribuição de nomes às personagens, permitindo que delas se faça uma caracterização mais individualizada e orientada, tendo em vista os papéis que desempenham na narrativa.

Nas versões portuguesas em que Perrault não é identificado como autor do conto, o panorama é o seguinte:

Perrault/ traduções		Cucendron	Cendrillon	Prince	Javotte	Père
1942	Minerva	Gata Borralheira			Genoveva	
1945/	Manecas	Gata Borralheira/Lila		Lelo		
1959	Majora	Gata Borralheira			Jacinta	
1963	Majora	Gata Borralheira/Menina				
196-?	Barateira	Gata Borralheira			-----	
1964	Heidi	Cinderela				Guido
1969	Paulistas	Gata Borralheira				

4. A tradução dos nomes das personagens nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que não identificam Perrault como autor

Antes de passar à análise do quadro, assinalo que o tracejado na coluna «Javotte» significa que, nessa versão, houve lugar ao pedido do vestido emprestado, mas o tradutor optou por não traduzir o nome da personagem a quem ele foi feito, «Javotte»; o cinzento mais escuro significa que, nessa versão, esse pedido não ocorreu. Por outro lado, sublinho que Genoveva é o nome que A. L. Navarro dá à irmã da protagonista na sua versão da Editorial Minerva e, por essa razão, incluo-o nessa coluna.

Como se pode ver, nenhuma destas traduções atendeu a «Cucendron» (lembro que era assim que a irmã mais malvada tratava a protagonista). Todas as versões optaram por Gata Borralheira para traduzir Cendrillon, à exceção do texto da Coleção Heidi, que preferiu Cinderela. Note-se que, à semelhança do aconteceu anteriormente com a sua versão da Bela Adormecida (com o par Cristalina/Encantador), também na Coleção Manecas, Leyguarda Ferreira resolve atribuir um nome não só à heroína como ao príncipe, sendo a única tradutora a fazê-lo, e com a preocupação de funcionarem como par simbólico: Lila/Lelo. Repare-se também que a versão da Coleção Heidi atribui um nome ao pai da Cinderela, Guido, o que lhe dá algum destaque, confirmado no final da narrativa, quando é ele que, chegado de viagem, repõe a justiça em casa e devolve à filha o lugar que a madrasta lhe tinha roubado. Veja-se ainda que o nome da irmã a quem a heroína pede o vestido emprestado, «Javotte»,²⁸⁵ não é traduzido

²⁸⁵ Segundo informações recolhidas de <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/javotte>, «javotte» é um termo metalúrgico, relacionado com bigornas de aço, mas também pode ser um termo popular, que significa «femme bavarde et indiscreète» ou «commère», no sentido de «intriguista» ou «bisbilhoteira».

(salvaguardando o caso do texto da Majora, de 1959), possivelmente pela estranheza que provoca e também pela dificuldade de encontrar uma substituição convincente.

Relativamente às versões portuguesas em que consta o nome de Perrault, salta à vista que há maior preocupação com a tradução do nome da irmã, concretizada em três tipos de opção: a primeira tem a ver com a manutenção da forma, sendo apenas alterada a grafia – aquilo a que Lucía Molina (2002:510) chama «naturalized borrowing»; a segunda diz respeito à substituição do nome por outro, «Fredegunda», tido como ridículo ou antiquado no contexto de chegada (sobretudo pela sonoridade, que parece apontar para um nome de origem germânica), o que pode criar também um efeito lúdico; e a terceira relaciona-se com a substituição do nome por um outro bastante popular no contexto de receção (Joaninha), mas que, em meu entender, não é feliz no desempenho da função de ridicularizar a personagem. Por outro lado, Dulce Pissarra de Brito escolhe Rosalinda para designar a protagonista, numa alusão às suas qualidades morais e à sua beleza física (é curioso que não tenha optado por dar nome à heroína na sua versão da Bela Adormecida).

Perrault/ traduções		Cucendron	Cendrillon	Prince	Javotte	Père
1926/	Figueir.	Borralheira	Gata Borralheira		Javote	
1942	C.Azul	Rosalinda/Gata-Borralheira			Joaninha	
1963	Histórias	Gata Borralheira				
1967	Verbo	Gata Borralheira			-----	
1968	Verbo	Gata Borralheira			-----	
1968	Afrodite	Rabo-de- Cinza	Gata- Borralheira		Juvotte	
1973	Verbo	Gata-Borralheira			Fredegunda	

5. A tradução dos nomes das personagens nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que identificam Perrault como autor

Face ao exposto, conclui-se que as traduções da Figueirinhas, da Afrodite e da Verbo (1973) tentam preservar a ancoragem cultural do texto de partida, pelo menos no que diz respeito aos antropónimos, embora com estratégias diferentes. Já os nomes

propostos pelas outras traduções evitam a estranheza e provocam, assim, uma outra rede de significações, mais próximas do destinatário.

É também como estratégia de aproximação ao leitor-criança que o narrador, muitas vezes, comenta a história e interpela diretamente o seu destinatário, estabelecendo com ele uma relação de diálogo e até de cumplicidade. Ao agir desta forma, mostra a sua preocupação relativamente ao modo como o seu discurso vai ser recebido e quer garantir a sua eficácia comunicativa e, em muitos casos, moralizadora. O trecho a seguir transcrito exemplifica um momento em que a voz narrativa se torna explícita para partilhar com o leitor uma informação a que, de outra forma, este não teria acesso:

1945	<i>Gata</i>	E enquanto as outras mulheres – incluindo a madrasta e as duas irmãs de Gata Borracheira – a contemplavam com admiração e, confesso-lhes também, com uma pontinha de inveja, o príncipe correu para ela [...].
1946	<i>Borracheira</i>	
1952	Coleção	
1971	Manecas	

No caso seguinte, da Coleção Heidi, a voz do narrador marca, num exemplo há pouco destacado, o próprio ato de contar, pontuando o discurso com uma estrutura que remete para um segmento discursivo anterior e que promove, junto do leitor, a recuperação de informação precedente:

1964	<i>Cinderela</i> Coleção Heidi	Mas Cinderela também tinha os seus amigos e admiradores. Como já dissemos, estes eram os animaizinhos do bosque e do curral [...].
------	-----------------------------------	--

Também no exemplo que se retira de *História da Gata Borracheira*, da Coleção Histórias, a intervenção do narrador serve para chamar a atenção do leitor para aquele segmento discursivo em concreto, pondo em destaque a informação nele fornecida:

1963	<i>História da Gata Borracheira</i> Coleção Histórias	Deve dizer-se aqui, que a tal viúva era uma grande impostora, e por detrás daquelas lindas palavras estavam ocultos uma inveja e um orgulho desmedidos.
------	--	---

O exemplo que apresento agora, e que já foi anteriormente referido, mostra uma apreciação do narrador em relação ao comportamento das personagens, pretendendo não só aproximar-se do leitor como orientar a sua interpretação face à situação descrita:

1967	<i>A Gata Borradeira Verbo</i>	Perante tais preocupações, vê-se logo como elas eram vaidosas e patetas.
------	--	--

Ora esta orientação relativamente ao que o leitor-criança deve reter como fundamental costuma ter implicações ao nível da tradução das moralidades. Na verdade, verifica-se que, no grupo das traduções que omitem o nome de Perrault, nenhuma as traduz. Nas versões que identificam o autor, só Maria Alberta Menéres, no texto da Afrodite, traduz as moralidades de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, como passo a mostrar:

<i>MORALITÉ</i>	<i>AUTRE MORALITÉ</i>
<i>LA beauté pour le sexe est un rare trésor, De l'admirer jamais on ne se lasse ; Mais ce qu'on nomme bonne grâce Est sans prix, et vaut mieux encore. C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir saMarraine, En la dressant, en l'instruisant, Tant et si bien qu'elle en fit une Reine: (Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.) Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées, Pour engager un Coeur, pour en venir à bout, La bonne grâce est le vrai don des Fées; Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.</i>	<i>C'EST sans doute un grand avantage, D'avoir de l'esprit, du courage, De la naissance, du bon sens, Et d'autres semblables talents, Qu'on reçoit du Ciel en partage; Mais vous aurez beau les avoir, Pour votre avancement ce seront choses vaines, Si vous n'avez, pour les faire valoir, Ou des parrains ou des marraines.</i>

MORALIDADE	OUTRA MORALIDADE
<p>A beleza é um tesouro raro para a mulher, nunca é possível deixar de a admirar ; mas o que se chama delicadeza não tem preço e vale ainda mais.</p> <p>Foi o que à Gata-Borracheira demonstrou a sua Madrinha, ao vesti-la, ao instruí-la, tanto e tão bem que fez dela uma Rainha (pois é assim que através deste conto se vai moralizando).</p> <p>Belas, este dom vale mais do que um lindo penteado, para conquistar um coração, para atingir um fim ; a delicadeza é o verdadeiro dom das Fadas ; sem ela nada se consegue, e com ela tudo é possível.</p>	<p>É sem dúvida uma vantagem ter inteligência, ter coragem, ser bem nascido, ter bom senso e outros predicados semelhantes que se recebem do Céu como herança ; mas para vós de nada valerá possuí-los, para a vossa ascensão na vida serão coisas vãs se não tiverdes, para os valorizar, ou padrinhos ou madrinhas.</p>

A primeira moralidade sublinha, como já referido, a superioridade das qualidades morais relativamente à beleza física. Apesar disso, dá a entender a importância da aparência e do domínio das regras sociais e da etiqueta para atingir protagonismo social e sucesso amoroso. As versões portuguesas não a traduzem; só os textos da Figueirinhas e da Coleção Histórias acham conveniente reter a mensagem do conto e apresentam uma moralidade substituta. No caso da Figueirinhas, a moralidade enfatiza não só a modéstia e a bondade sobre o orgulho como a capacidade de perdoar:

1926	<i>A Gata</i>	MORALIDADE
1946	<i>Borracheira ou a pantufa branca e cinzenta</i>	Este conto mostra quanto a modéstia e a bondade excedem, em mérito, o orgulho e a ostentação. A Gata Borracheira, com toda a singeleza da sua graça, desposou o príncipe, que, decerto, não queria saber de qualquer das outras irmãs, apesar da sua afectação e do seu porte. Deve também notar-se a generosidade da menina que,

	Figueirinhas	depois de rica, fez a felicidade das suas irmãs, esquecendo todo o mal que elas lhe tinham feito.
--	--------------	---

A moralidade que remata o texto *História da Gata Borralheira*, da Coleção Histórias, diz que não há verdadeira beleza sem bondade e gentileza; por outro lado, chama a atenção para a punição das más ações e para a recompensa das boas, opondo muito claramente o Bem ao Mal.

1963	<i>História da Gata Borralheira</i> Coleção Histórias	MORAL DA HISTÓRIA Esta história fala-nos da beleza das raparigas. Mas disse-nos também que a beleza, para o ser, terá de vir acompanhada de bondade e gentileza. Também nos fala nos castigos que acabam por cair sobre os que são maus, enquanto que a generosidade é sempre recompensada, mais tarde ou mais cedo.
------	--	---

Voltando a Perrault, a sua segunda moralidade resulta de um olhar lúcido sobre a sociedade e sobre o peso das relações certas na valorização individual; esta moralidade deixa perceber um tom mais sarcástico, pela observação crítica que faz relativamente ao facto de as qualidades de cada um, só por si, nada valerem.

Assim, no que toca às moralidades de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, só a versão da Coleção Cabra-Cega, da Afrodite, as contempla, respeitando a integralidade do texto. Como temos vindo a verificar, as versões portuguesas tendem a não traduzir as moralidades, sobretudo a segunda, cuja natureza subversiva colocaria em risco as potencialidades formativas do conto e a sua adequação ao público infantil.

No entanto, a omissão das moralidades não impede que as traduções percam o tom moralizador. Na verdade, perpassa nas versões portuguesas, fruto sobretudo da tendência para a explicitação, que se concretiza na expansão textual, um vincado tom moralizador, que traça claramente, de forma maniqueísta, uma fronteira entre os bons e os maus. A maior consequência da eliminação das moralidades relaciona-se, inequivocamente, com a exclusão do duplo destinatário ou do leitor-adulto e com a perda da ironia e do humor que, cumplicemente, lhe caberia identificar.

Pondo, pois, de parte as moralidades, vejamos como lidam as versões portuguesas com a tradução de um outro momento marcado pela crítica e pelo humor,

aquele que diz respeito à transformação de ratos em cavalos, ratazanas em cocheiros e lagartos em lacaios:

Ensuite elle alla regarder dans la souricière, où elle trouva six souris toutes en vie ; elle dit à Cendrillon de lever un peu la trappe de la souricière, et à chaque souris qui sortait, elle lui donnait un coup de sa baguette, et la souris était aussitôt changée en un beau cheval ; ce qui fit un bel attelage de six chevaux, d'un beau gris de souris pommelé. [...] Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats. La Fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et l'ayant touché, il fut changé en un gros Cocher, qui avait une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues. Ensuite elle lui dit : «Va dans le jardin, tu y trouveras six lézards derrière l'arrosoir, apporte-les-moi.» Elle ne les eut pas plus tôt apportés que la Marraine les changea en six Laquais, qui montèrent aussitôt derrière la carrosse avec leurs habits chamarrés, et qui s'y tenaient attachés, comme s'ils n'eussent fait autre chose toute leur vie. (Perrault:160)

Neste excerto, há três aspetos importantes a ter em conta. O primeiro tem a ver com a transformação dos ratos em cavalos e com o jogo de palavras que Perrault leva a cabo para brincar com essa transformação : o rato («la souris») é transformado em cavalo («le cheval»), e a cor desse cavalo é de um belo «gris de souris pommelé» ; ora esta expressão recupera a palavra «souris» (o que poderia indiciar um tom “cinzento de rato”), mas introduz «gris pommelé»,²⁸⁶ que significa «cavalo ruço cujo pelame tem malhas brancas predominantes»,²⁸⁷ ou seja, «turdilho», em português. É como se os ratos se transformassem em cavalos pelo jogo de palavras utilizado. O segundo aspeto prende-se com o facto de a fada ter escolhido um rato “barbudo” para o transformar num cocheiro com os mais belos bigodes jamais vistos, o que introduz na narrativa um tom humorístico, sobretudo se pensarmos que os bigodes, sob o reinado de Luís XIV,²⁸⁸ estavam fora de moda. E o terceiro tem a ver com a transformação dos lagartos em lacaios, associação que Perrault terá pretendido propositada: não só a cauda dos lagartos

²⁸⁶ Petit-Robert (1986:893):«Robe d'un cheval, caractérisée par un mélange de poils blancs, noirs et autres.» Também de um cavalo cujo pêlo é cinzento se diz «Un gris».

²⁸⁷ Consultado em <http://dicionario.priberam.pt/turdilho>

²⁸⁸ Veja-se M. Ph. Le Bas (1840:115): «Avec Henri IV, la barbe disparut. Richelieu et Mazarin conservèrent seulement la moustache et une mouche ou royale au-dessous de la lèvre inférieure. Sous Louis XIV, la moustache et la royale disparurent aussi, excepté sur les calvinistes des Cévennes, que l'on désignait quelquefois par le nom de *barbets*, à cause de la longue barbe que portaient leurs ministres.» Claro que esta informação pode levar a pensar no facto de, eventualmente, Perrault querer estabelecer alguma relação entre cocheiros e calvinistas, mas será já especulação da minha parte.

aludirá às librés dos lacaios como estes seriam vistos à época como preguiçosos e, por isso, comparados a indolentes lagartos.²⁸⁹

Será muito difícil, obviamente, manter na tradução o trocadilho relativo aos ratos e aos cavalos, assim como a eventual ligação irónica que se estabelece entre lagartos e lacaios, o que significa que estas referências, de tão ancoradas que estão no contexto cultural do século XVII francês, perdem, nos textos de chegada, a sua significação original. O mesmo se passará, eventualmente, com a referência aos bigodes do cocheiro, apesar de, neste caso, a transformação de um rato barbudo num homem de belos bigodes constituir por si só, sem dúvida, um golpe de mágica divertido. Vejamos, então, como lidam as traduções portuguesas com todas estas transformações, tentando ver se tentam preservar a função humorística das comparações.

Comecemos pelos textos que não indicam o autor, salientando, desde já, que o texto de A. L. Navarro, da Editorial Minerva, não contempla este passo da metamorfose dos animais (a fada, nesta versão, não procede a transformações, apenas bate com a varinha no chão e formula os desejos, que se prendem com o aparecimento do vestido e da sege). Relativamente ao texto da Coleção Manecas, de Leyguarda Ferreira, vemos que não há distinção entre «souris» e «rats», e que são os «ratitos» a ser transformados tanto em cavalos como no cocheiro e no trintanário, figura esta que vem ocupar o lugar dos lacaios; a tradutora prefere acentuar o ambiente maravilhoso, com pormenores que evocam o luxo e a excecionalidade da situação (como a pele acetinada dos cavalos, os arreios e as librés de prata), a explorar a relação entre os animais escolhidos e a nova forma que adquirem após a intervenção mágica da fada. A descrição que faz contribui, pois, simplesmente para dourar o maravilhoso, sem que nela exista qualquer traço humorístico ou irónico.

1945	<i>A Gata</i>	– Pronto – disse a fada – Faltam agora os cavalos e cocheiro, mas vejo além uma ratoeira bem recheada que nos vai fornecer tudo isso. Agarrou na ratoeira e enquanto Gata Borrallheira lhe seguia todos os movimentos com olhar maravilhado, abriu a porta e, à medida que os ratitos iam saindo, tocava-os com a varinha. Arranjou assim três parselhas de formosos cavalos de pelagem cinzenta, macia como cetim, com arreios de prata. O cocheiro e o trintanário foram os dois
1946	<i>Borrallheira</i>	
1952		
1971		

²⁸⁹ David Ruffel (2006:81): «[...] les lézards en laquais par ressemblance physique (leur queue rappelle leur tunique) et comportementale (on disait des laquais qu'ils étaient fainéants, comme les lézards).»

	Coleção Manecas	ratos maiores, que a madrinha de Lila tocou também com a varinha e que ocuparam logo os seus lugares, imponentes nas suas librés cinzentas, agaloadas a prata.
--	--------------------	--

Mas, mais uma vez, Leyguarda Ferreira não fica por aqui e, se há três bailes, é preciso descrever, para além dos vestidos, como já vimos, as novas transformações:

1945	<i>A Gata</i>	Os ratitos foram de novo mudados em cavalos, com pelagem castanho-claro, e cocheiro e trintanário ostentavam imponentes librés azuis, todas bordadas a ouro. O conjunto era ainda mais sumptuoso do que da primeira vez.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

1945	<i>A Gata</i>	Os ratinhos foram desta vez mudados em lindíssimos cavalos de pelagem branca como a neve e da mais imaculada alvura era também a libré do cocheiro e do trintanário.
1946	<i>Borradeira</i>	
1952		
1971	Coleção Manecas	

Como vemos, o interesse em dourar visualmente o cenário continua: a cor da pelagem dos cavalos – sendo o branco a cor escolhida para o último baile, numa antevisão, certamente, do vestido de noiva de Lila –, as librés – azuis, bordadas a ouro, e depois também brancas –, os adjetivos – “imponentes”, “sumptuoso”, “lindíssimos”, “imaculada” –, as estruturas comparativas e superlativas – “mais sumptuoso do que” e “da mais imaculada alvura” –, a comparação com a neve, todos estes recursos proporcionam ao leitor, sobretudo à jovem leitora, a entrada num mundo extraordinário, em que tudo combina, em que tudo é perfeito.

No texto seguinte, recorre-se à oposição entre «ratinhos» e «rato» para dar conta da distinção entre «souris» e «rats», e há referência aos lagartos, com especificação da cor da libré; no entanto, apesar de a imagem do cocheiro com grandes bigodes repuxados nas pontas possa ser engraçada, perde-se o impacto da sua comparação com a ratazana:

1959	<i>A Gata Borrallheira</i> Majora	Então, a madrinha foi em busca da ratoeira e nela encontrou seis ratinhos pardos que, com um toque da varinha, transformou em seis belos cavalos baios. Um rato foi transformado em cocheiro fardado e com uns grandes bigodes repuxados nas pontas. A boa fada, continuando nos preparativos, disse-lhe: – “Vai ao jardim; aí encontrarás, por detrás da fonte, seis lagartos e traz-mos!” Logo que os viu diante dela, transformou-os em seis lacaios de libré vermelha, que subiram acto contínuo para a carruagem como se nunca tivessem feito outra coisa.
------	--	---

No texto que se segue, Costa Barreto (Majora) visa, prioritariamente, os pequeninos leitores, como já se percebeu (recordo a infantilização das personagens e a profusão e o tamanho das imagens nesta versão). Nessa medida, procede a uma estratégia de condensação da informação, chamando a atenção para o que seleciona como mais importante; assim, omite o cocheiro e os lacaios, figuras que não se revelam importantes para o avançar da ação, e prefere destacar os cavalos, que caracteriza como brancos, fazendo sobressair a sua condição excepcional. Tendo em conta que a cena da metamorfose é extremamente apelativa para as crianças (mesmo que não percebam o humor), verifica-se, neste ponto em concreto, uma clara perda desse efeito.

1963	<i>A Gata Borrallheira</i> Majora	E, assim dizendo, a fada tocou com a sua varinha de condão [...] nos ratos, que se mudaram em três magníficas parelhas de cavalos brancos [...].
------	--	--

O texto seguinte, da Minerva, dá conta da transformação de um dos ratos no cocheiro e, ao mostrar que a fada escolhe propositadamente o rato com os bigodes mais belos, preserva a, digamos assim, a “malícia” da escolha. No entanto, a força da comparação, que assenta na exuberância, esbate-se com o uso de «bigode» no singular:

196-?	<i>História da Gata Borrallheira</i>	Foi em seguida à ratoeira onde encontrou seis ratinhos novos. – Levanta a mola da ratoeira, – disse ela à «Gata Borrallheira». E tocando com a varinha mágica em cada rato que saía o transformava
-------	--------------------------------------	--

Vistos estes exemplos, verifica-se, de forma geral, que as traduções observam as diferentes metamorfoses operadas no conto de Perrault, embora nem sempre nos mesmos moldes do texto de partida; na verdade, não só há modificações no que respeita à designação e caracterização dos animais a transformar como também na correspondência e na caracterização das figuras humanas a que dão forma. No que toca à descrição dos cavalos, só o texto da Coleção Manecas menciona a «pelagem cinzenta», parecendo haver preferência pela imagem do cavalo branco, na evocação de um ambiente de fantasia. Quase todas as versões referem as librés dos lacaios, descrevendo a sua cor e apontando-as como «agaloadas», bem como fazendo menção ao porte solene de quem as enverga, o que permite aludir a um ambiente incomum, talvez exótico pelo luxo que evoca.

Relativamente às traduções que identificam Perrault, começo por falar da versão da Figueirinhas, que, como se vê, mantém-se muito próxima do texto de partida. No entanto, não explica qual a razão que levou a fada a escolher aquela ratazana em concreto para transformar no cocheiro e nem o adjetivo «respeitáveis» consegue dar a ideia de que o bicho tinha umas barbas que “impunham respeito”; por outro lado, a tradução do superlativo «une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues», que tem um valor subjetivo pela anteposição do adjetivo ao nome, por «bigodes lindos como nunca se viram» desloca o inicial valor de avaliação para um valor meramente descritivo, o que não parece ir ao encontro da intenção original. Dizer que o rato tem uns “belos bigodes” ou uns “bigodes belos” é bem diferente:

1926	<i>A Gata</i>	Depois, foi ver a ratoeira onde havia seis ratos que, tocados com a vara da fada, se transformaram em seis belos cavalos cinzentos. [...] A Gata Borracheira trouxe a ratoeira onde havia ainda três ratazanas. A fada pegou numa que tinha umas barbas respeitáveis e, chegando-lhe com a varinha, transformou-o num cocheiro corpulento, com uns bigodes lindos como nunca se viram. Depois, disse à afillhada: – Vai ao jardim e traz-me seis lagartos que estão atrás do regador. Apenas a Gata Borracheira chegou com eles, a madrinha converteu-os em seis lacaios que subiram logo para a parte posterior do coche, com as suas librés todas enfeitadas.
1946	<i>Borracheira</i>	
	Figueirinhas	

	<i>Borrалheira</i>	seis ratinhos pequenos, e uma grande rata. A fada levantou então a tampa da ratoeira, e à medida que os ratinhos iam saindo, tocava-os com a varinha de condão, transformando-os em magníficos cavalos. – Agora falta-nos só um cocheiro que saiba bem conduzir a carruagem. E dizendo isto, tocou com a varinha na ratazana que tinha ficado na ratoeira e logo esta ficou transformada num forte cocheiro, luxuosamente vestido numa farda impecável, e com uns bigodes enormes. Gata Borrалheira estava cada vez mais assombrada. Neste momento disse de novo a fada: – Corre ao canteiro das couves e traze-me seis lagartos. E tocando-os com a varinha mágica, a fada transformou-os noutros tantos lacaios, vestidos com librés de veludo encarnado, e que logo se apressaram a ocupar a traseira da carruagem com um [sic] tal desenvoltura que dava ideia que em toda a sua vida não tinham feito outra coisa.
	Coleção Histórias	

Na versão da Verbo de 1967, traduzida por Maria Teresa Mega, estamos de novo na cozinha, espaço que muitas versões identificam com a protagonista; não há referência a ratos ou cocheiros com bigodes. Neste excerto, além da caracterização do cavalo, belo e cinzento, não há pormenores descritivos nem menção ao local onde estavam os lagartos; parece haver preferência pela ação em detrimento da descrição, tendência que se revela como uma exceção relativamente às traduções analisadas:

1967	<i>A Gata Borrалheira</i>	A boa madrinha abriu, em seguida, a ratoeira que estava na cozinha e, à medida que dela saía um ratinho, com uma pancada da varinha mágica transformava-o num belo cavalo cinzento. Restava apenas arranjar um cocheiro e lacaios. [...] Havia, precisamente, três grandes ratos, que a varinha transformou, num abrir e fechar de olhos, num cocheiro e dois escudeiros. Seis lagartos foram, por sua vez, transformados em criados.
	Verbo	

Maria Adozinda de Oliveira Soares faz uma tradução relativamente próxima do original, tentando dar conta do jogo de palavras presente em «beau gris de souris pommelé», que traduz por «lindo cinzento-rato malhado». No entanto, não respeita o traço humorístico presente, como sabemos, na comparação da ratazana com o cocheiro, desvalorizando esse aspeto. Não deixa de ser curioso verificar que, se por um lado,

parece haver nesta tradução uma preocupação mais filológica, essa preocupação não se mantém para dar conta de comparações ou ironias:

1968	<p><i>A Gata Borrallheira</i></p> <p>Verbo</p>	<p>A seguir foi espreitar a ratoeira, onde encontrou seis ratos, todos vivos. Pediu à Gata Borrallheira que levantasse um pouco a mola e em cada rato que saía ela tocava com a varinha, transformando-o imediatamente num belo cavalo. Assim se arranjaram três belas parelhas de cavalos de um lindo cinzento-rato malhado. [...] A Gata Borrallheira levou-lhe a ratoeira, onde havia três grandes ratazanas. A fada escolheu a que tinha os bigodes maiores e transformou-a num imponente cocheiro. Em seguida tornou a pedir: – Vai ao jardim e encontrarás seis lagartos atrás do regador; traz-mos. Os lagartos foram transformados em seis lacaios com fatos agaloados, que subiram imediatamente para a parte de trás da carruagem, onde se perfilaram como se nunca tivessem feito outra coisa em toda a sua vida.</p>
------	--	--

Também Maria Alberta Menéres pretende a proximidade ao texto de partida e, nessa medida, tenta encontrar correspondência para «beau gris de souris pommelé», através de «belas parelhas de cavalos malhados de preto e branco». No entanto, substitui «gros» por «imponente» e «maîtresse barbe» por «grandes pêlos no focinho», o que transforma por completo a comparação original; se «imponente» pretende valorizar a personagem, uma “senhora” barba também valorizaria e funcionaria, ao mesmo tempo, como elemento humorístico.

1968	<p><i>A Gata- Borrallheira ou o sapatinho de cristal</i></p>	<p>Em seguida foi dar uma vista de olhos à ratoeira e encontrou seis ratos ainda com vida; disse à Gata-Borrallheira que levantasse um pouco a porta da ratoeira e em cada rato que ia saindo dava uma pancada com a sua varinha e logo o rato ficava transformado num lindo cavalo; isto fez com que aparecessem três belas parelhas de cavalos malhados de preto e branco. [...] A Gata Borrallheira trouxe a ratoeira na qual estavam presas três ratazanas grandes. A Fada escolheu uma de entre as três, pelos seus grandes pêlos no focinho, e tendo-lhe tocado transformou-a num imponente Cocheiro que tinha</p>
------	--	--

Depois da breve análise dos exemplos transcritos, importa fazer algumas observações. As traduções, de forma geral, evidenciam, como já foi dito, respeito pelos vetores estruturantes da narrativa, mas manifestam propensão para o desenho mais preciso dos ambientes (à exceção da versão da Verbo, de 1967, que se centra mais na ação), acentuando a sumptuosidade e o luxo, por um lado, e a vivência rural, por outro. Assim, as cores – como o vermelho e o prateado – e os materiais ricos – como a prata e o veludo –, servem o requinte, ao passo que referências como «canteiro das couves», «canteiro dos amores-perfeitos» e «ovos de perdiz» contribuem para uma “lufada” de simplicidade e ruralidade.

Não deixa de ser curioso que, de todas as traduções analisadas, só uma tenha preservado o efeito cômico do original; como vimos, só a versão da Verbo traduzida por Maria Isabel de Mendonça Soares atendeu à manutenção dessa ocorrência. É também interessante reparar que foi esta a única versão a traduzir «Laquais» por «criados» e não «lacaio» e optar por «fardas» em vez de «librés», o que poderá mostrar a preocupação da tradutora em facilitar a interpretação do texto, evitando o uso de termos que, eventualmente, não serão do conhecimento do jovem leitor.

Como conclusão, e atendendo aos exemplos transcritos, podemos afirmar que as versões portuguesas não mostram grande sensibilidade no que toca à questão da tradução do humor, mesmo quando este assenta em comparações explícitas.

Termino este subcapítulo com um dos momentos mais relevantes de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, quer pela caracterização que permite fazer das personagens quer pela caracterização do contexto social que emoldura o texto de partida. No exemplo que a seguir transcrevo, Perrault, por um lado, faz uma caricatura dos comportamentos da época, nomeadamente no que diz respeito à moda – com os seus penteados e as suas “moscas” – e, por outro, mistura o inverosímil com o real:²⁹⁰

Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux; nouvelle peine pour Cendrillon, car c’était elle qui repassait le linge de ses soeurs et qui godronnait leurs manchettes. On ne parlait que de la manière dont on s’habillerait. «Moi, dit l’aînée, je mettrai mon habit de velours

²⁹⁰ Marc Soriano (1968:144) fala precisamente desta particularidade em Perrault, dizendo que as transformações levadas a cabo pela fada, que representa o maravilhoso, obedecem a regras de correspondência: daí o rato com barba ser transformado em cocheiro com bigode ou os lagartos em lacaios, numa alusão à preguiça destes últimos. Assim, dentro do maravilhoso, há uma lógica de equivalência em relação ao real.

rouge et ma garniture d'Angleterre. – Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire; mais en recompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes.» On envoya querir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse: elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer; ce qu'elles voulurent bien. (Perrault :158)

De modo geral, as traduções dão conta desta preocupação e da azáfama que envolve os preparativos para o baile, embora algumas não refiram este episódio em concreto.

Aquilo que agora importa analisar tem a ver com a tradução dos referentes culturais presentes no excerto e que documentam hábitos vigentes na sociedade do século de Luís XIV. Assim, e embora reconhecendo que seria interessante alargar o âmbito da análise no que diz respeito a este passo, centrar-me-ei na tradução das expressões²⁹¹ que passo a indicar: «garniture d'Angleterre»; «cornettes à deux rangs»; e «mouches». Apesar de não fazer parte deste trecho, incluo também na análise a expressão «oranges et citrons», que designa os frutos que a protagonista, no baile, oferece às irmãs. Como referi oportunamente, estes citrinos eram considerados, pela sua raridade e custo, muito valiosos; será interessante ver como lidam as traduções com essa ocorrência, dado que, no contexto de chegada, se perdeu esse valor de presente ou oferta:

²⁹¹ Sobre o significado destas expressões, veja-se a parte inicial deste capítulo dedicado a *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*.

Perrault/ traduções		garniture d'Angleterre	cornettes à deux rangs	mouches	oranges et citrons
1942	Minerva	-----	-----	-----	-----
1945/	Manecas	E quando chegou a hora de se arranjam, foi pior ainda. – Gata Borrallheira, abotoa-me o vestido! Gata Borrallheira, calça-me os sapatos! Gata Borrallheira, não ouviste? Quantas vezes é preciso chamar-te? Vai aquecer o ferro de frisar.			-----
1959	Majora	-----	-----	-----	-----
1963	Majora	-----	-----	-----	-----
196-?	Barateira	-----	-----	-----	laranjas e limas
1964	Heidi	-----	-----	-----	-----

6. A tradução de referentes culturais nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que não identificam Perrault como autor

Da observação do quadro, percebemos que, nas versões que não referem Perrault, os tradutores não valorizam as referências aos costumes e aos truques de beleza da época, nem tentam encontrar equivalentes no contexto de chegada.

A única versão que faz menção a uma situação idêntica, dentro da grande liberdade que a caracteriza, é a de Leyguarda Ferreira, que menciona o ferro de frisar e, por essa razão, incluo nesta tabela. Quanto à tradução de «oranges et citrons», só o texto da Livraria Barateira se mantém próximo do original, ao optar por «laranjas e limas» (talvez «limas» tenha um carácter mais exótico e, nessa medida, ser visto como algo que se pudesse oferecer).

Prestemos agora atenção aos textos que referem Perrault como autor do conto traduzido:

Perrault/ traduções		garniture d'Angleterre	cornettes à deux rangs	mouches	oranges et citrons
1926/	Figueir.	guarnição inglesa	arranjar os penteados	-----	laranjas e limões
1942	C.Azul	rendas de Veneza	-----	-----	bombons
1963	Histórias	rendas inglesas	-----	-----	flores
1967	Verbo	-----	-----	-----	amêndoas
1968	Verbo	-----	apartar o cabelo em dois grupos de caracóis	sinais de beleza	laranjas e limões
1968	Afrodite	guarnição que veio de Inglaterra	bandós muito bem agrupados em duas filas, na cabeça	«sinais» falsos	laranjas e limões
1973	Verbo	rendas inglesas	Chamaram a modista para lhes fazer toucados novos	sinaizinhos postiços como era moda naquele tempo	laranjas cristalizadas e limões

7. A tradução de referentes culturais nas versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* que identificam Perrault como autor

A tendência é, aqui, claramente diferente. Todas as traduções atenderam à referência «oranges et citrons», embora com recurso a estratégias diversificadas: as versões que traduzem três ou quatro referências culturais mostram-se “fiéis” à tradução de «oranges et citrons» por «laranjas e limões», embora Maria Isabel de Mendonça Soares tenha optado por «laranjas cristalizadas», aproximando as laranjas dos doces. A versão da Verbo, de 1967, que não observa mais nenhum referente cultural, opta por «amêndoas», sem dizer se apenas como fruto seco ou cobertas, o que também as aproximaria da categoria dos doces. Já Dulce Pissarra de Brito e Fernanda Manso preferem, respetivamente, «bombons» e «flores», o que não causa a mínima estranheza dado que são dos presentes mais oferecidos no contexto de chegada. Quanto a «garniture d'Angleterre», há várias opções: «guarnição de Inglaterra», a que segue mais estritamente as instruções do original e, certamente, a mais estranha; «rendas de

Inglaterra»; e «rendas de Veneza».²⁹² Nestes casos, e dado que todos os leitores saberão o que são «rendas», o topónimo marca um certo exotismo, apesar de referir países conhecidos e com culturas relativamente próximas da portuguesa. De qualquer modo, parece haver aqui a introdução de um “corpo estranho”, contrariamente ao que se passa no grupo das versões que não identificam Perrault. Para traduzir «mouches», Maria Adozinda de Oliveira Soares escolheu «sinais de beleza» e Maria Alberta Menéres «sinais falsos», recorrendo às aspas para mostrar que, neste contexto, o significado da palavra não é o habitual. Estas soluções, que prendem dar a imagem do que, na verdade, eram as «mouches», não parecem eficazes, embora comprovem a preocupação das tradutoras em reproduzir o original. Por outro lado, a escolha, que podemos considerar de natureza explicativa, de Maria Isabel de Mendonça Soares mostra que se traça de um adereço postigo e que era usual naquele tempo, eliminando eventuais dificuldades de interpretação. Para Michel Ballard (2004:20), trata-se de um exemplo de «incrémentalisation»: «Cette opération consiste à introduire le contenu d’une note ou d’une forme d’explicitation dans le texte à côté du référent culturel.»

O problema de tradução que se afigura aqui de mais difícil resolução tem a ver com «cornettes à deux rangs». As versões da Coleção Azul e da Coleção Histórias ignoram essa referência, ou seja, enveredam por uma tradução zero, e o texto da Figueirinhas prefere não especificar o tipo de penteado e usa a expressão «arranjar os penteados», muito próxima de «arranjar o cabelo», que vulgarmente se usa. Na versão da Verbo, de 1968, temos «apartar o cabelo em dois grupos de caracóis», tentando mostrar o modo como se faz; na da Afrodite, do mesmo ano, a opção foi «bandós muito bem agrupados em duas filas, na cabeça», o que também não parece resultar. Já a versão da Verbo, de 1973, desvia a atenção do penteado para os toucados como acessório da *toilette*: «Chamaram a modista para lhes fazer toucados novos». Esta referência à modista, «que vinha fazer a prova» ocorre também no texto da Coleção Histórias, da Bertrand-Ibis, evocando uma prática comum à época. Também nesta versão, em que se oferecem flores e se usam rendas inglesas, emprega-se o empréstimo *toilette(s)* para designar o vestuário e os acessórios usados pelas irmãs, mostrando que também a influência da moda se faz sentir na linguagem.

²⁹² Tanto quanto pude apurar, em *Bordados e rendas* (2008:15), Itália foi a grande responsável pelo invento do “ponto no ar” (que, ao contrário do bordado, dispensava o tecido), conhecido como “ponto de Veneza”. As rendas venezianas eram símbolo de luxo e prestígio e, tanto quanto sei, existe até um museu da renda em Veneza.

4.3.1.5. Conclusões

Algumas conclusões decorrem do exposto.

De forma geral, os textos portugueses tornam-se mais “explicados”, sentindo necessidade de esclarecer as situações (veja-se o casamento em segundas núpcias e a ocorrência do baile) e comportamentos (como a demissão parental). Verifica-se a tendência para o uso da exploração trivializada – de reações, emoções e mesmo descrições, muitas vezes pelo recurso a clichés e estereótipos comuns no conto infantil do contexto de chegada. Estes procedimentos expansivos levam a uma descaracterização estilística do texto de partida, sacrificando a síntese e muitos dos seus implícitos, que apontam para o jogo com um público adulto. As versões portuguesas tendem a “enriquecer” a história com recurso a procedimentos de enchimento muito balizados pelo registo estilístico das novelas e romances “triviais”, entre os quais se conta a preocupação com a descrição dos espaços, muitas vezes como prolongamento da caracterização das personagens (veja-se, por exemplo, a relação estabelecida entre a cozinha e a Gata Borrallheira), e revelando o gosto por pormenores concretos (lembro a importância das cores e da designação dos materiais, como veludo, seda, cetim, serapilheira ou ourelo). Sobre a concretização do espaço e das personagens na tradução diz Jan van Coillie (2008:555) o seguinte: «Empty spaces are often filled up in order to concretize space and the looks of the characters, so that the readers or listeners can visualize them more clearly.»

A descrição dos ambientes é harmonizada com a descrição dos espaços, notando-se a tendência de algumas versões em concreto (com destaque para os textos de Leyguarda Ferreira e de Dulce Pissarra de Brito) para o empolamento do maravilhoso e do romanesco e para o apelo à fantasia, ampliando e adornando a descrição dos objetos (lembro a varinha mágica) e do vestuário (Dulce Pissarra de Brito e Leyguarda Ferreira descrevem, respetivamente, dois e três vestidos de baile) com pormenores “brilhantes” estereotipados, ao gosto da literatura “cor-de-rosa”. Nesta medida, para além do retrato padronizado da heroína, que justifica também o esbatimento de alguns traços de carácter menos “virtuosos”, persegue-se o ideal masculino da beleza meridional na caracterização do príncipe, que também é visto como uma figura ativa, decidida e, sobretudo, capaz de tudo por amor.

Também a figura do pai reclama um papel mais ativo (como acontece nas versões da Coleção Heidi e da Coleção Manecas), ao mesmo tempo que se procura defender a imagem do rei (como acontece relativamente ao comentário que faz acerca da beleza da protagonista) ou mitigar a impetuosidade casamenteira da heroína (não fazendo referência aos casamento das irmãs ou retirando-lhe o caráter de urgência). Regista-se igualmente a valorização da figura materna (a que se junta o elogio da vocação da maternidade), relacionada com os valores da bondade, da generosidade e da fé. Em oposição, sublinham-se os traços da maldade e da premeditação feminina na figura da madrasta, bem como os da inveja e vaidade nas irmãs. As personagens e os acontecimentos são desenhados de forma a acentuar as diferenças entre o Bem e o Mal, o que leva à mitigação ou anulação da ambiguidade que caracteriza a protagonista no texto original, permitindo à criança leitora deduzir sem escolhos a lição de moral veiculada pela história – o sofrimento e a bondade são recompensados e as más ações são castigadas; nesta medida, há versões (Minerva, 1943; Majora, 1963; Coleção Heidi, 1964) que não concluem a história com o perdão dado pela protagonista às irmãs, mas acentuam o castigo como consequência irremediável.

Na consideração da criança como seu destinatário, as versões portuguesas de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, mesmo aquelas que se mostram mais próximas do texto de partida, não traduzem as moralidades do original, optando, às vezes, por moralidades “substitutas”, e adotando estratégias de aproximação ao pequeno leitor, entre as quais se contam a infantilização das personagens e a inclusão de personagens animais, que desempenham a função de adjuvantes da heroína, como “animação” ou reforço do mundo maravilhoso em que coelhinhos e passarinhos também falam. Na medida em que privilegiam a criança como leitor, as traduções portuguesas também não mostram preocupação na preservação do humor e da ironia originais; no entanto, tirando um ou outro apontamento humorístico (como o facto de a madrasta da versão da Coleção Heidi pretender “atacar” um careca em substituição do príncipe), as traduções não consideram essa dimensão como relevante, apostando antes, como vimos, no empolamento do maravilhoso e até na sedução através do macabro, como se verifica no momento da prova do sapatinho, em que, à semelhança do que acontece em *Gata Borralheira* dos Grimm, se explora o motivo do sangue e da mutilação.

A intertextualidade, quer relativamente aos Grimm quer relativamente ao conto de Mme Leprince de Beaumont, é mais uma das provas da grande liberdade sentida pelos tradutores, que tendem também a anular ou esbater os traços epocais presentes no

conto de Perrault. Mesmo nas traduções mais próximas do original, não há uniformidade de critérios ou comportamentos: se respeitam, por um lado, os traços da ambiguidade da protagonista, não respeitam, por outro, as moralidades ou não atendem aos referentes culturais; se atendem aos referentes, escondem o riso da heroína ou formulam uma moralidade própria... Destaca-se, neste panorama, o caso de *A Gata-Borradeira ou o sapatinho de cristal*, de Maria Alberta Menéres, a única versão a respeitar o título do original, o nome de *Cucendron* (que traduz como «Rabo-de-cinza») e as moralidades... apesar disso, apresentou-nos uma ratazana mais discreta; afinal, como diz o ditado, “barba não é documento”.

4.4. *Le petit chaperon rouge*

Pronunciando-se sobre a sua origem, Marc Soriano (1968:148) e Michèle Simonsen (1992:59) são de opinião que não existe nenhuma versão escrita deste conto anterior a Perrault, no que são secundados por Jack Zipes (1993:18), que considera que o autor francês, não tendo inventado nem a intriga nem as personagens desta história, se inspirou directamente na tradição popular e recriou o conto, adaptando-o às necessidades de uma classe social elevada:

[...] critical research has now amply demonstrated that Perrault did not invent the plot and characters of Little Red Riding Hood. Rather, he borrowed elements from popular folklore and recreated Little Red Riding Hood to suit the needs of an upper-class audience whose social and aesthetic standards were different from those of the common folk.

Uma vez mais, pois, o escritor procura apelar a uma dupla audiência de adultos e crianças. Como observa Jack Zipes (1993:25), adultos e crianças farão, necessariamente, leituras diferentes do conto:

The irony of his narration suggests that he sought to appeal to the erotic and playful side of adult readers who took pleasure in naughty stories of seduction. This irony was lost on young readers, who could still enjoy the warning aspect of the tale and the play between the wolf and Little Red Riding Hood that has a didactic anti-climax in the *moralité*.

Na verdade, *Le petit chaperon rouge*, para além de jogar com o prazer que os leitores adultos extraíam de histórias de sedução, joga também com o prazer das crianças em desafios (quem chega primeiro?) e mascaradas, sem descurar a tradicional lição moralizante. Ainda nas palavras de Jack Zipes (1993:30), «Perrault's tales provided behavioral patterns and models for children which were intended to reinforce the prestige and superiority of bourgeois-aristocratic values and styles.»

Para Muguras Constantinescu (2013:132), a história do Capuchinho Vermelho privilegia sobretudo o leitor infantil, especialmente pelas estratégias estilísticas que servem a dimensão lúdica do conto:

Dans le petit *Chaperon Rouge* conte particulièrement bref, du genre «leçon édifiante» et donc adressé tout d'abord aux enfants, la répétition des phrases sur la galette et le petit pot de beurre, sur la manière d'ouvrir la porte, et la répétition de l'exclamation d'étonnement de la fillette devant le loup déguisé en grand-mère, reprise plusieurs fois, font penser à une intention ludique de la part de l'auteur; il semble proposer un conte-jeu [...].

A narrativa parte de uma tarefa que a mãe encarrega a filha de fazer: levar uma «galette» e um pote de manteiga à avó, que mora noutra aldeia. Ao atravessar o bosque, a menina encontra o lobo; este não a come por causa da proximidade dos lenhadores, que assim funcionam como elementos dissuasores dessa intenção. O lobo dirige-se então a casa da avó, faz-se passar pela neta e devora-a. Seguidamente, deita-se na cama e, fingindo que é a avó, convida a menina a deitar-se junto dele, devorando-a também.

Perrault continua a respeitar aqui as características do conto popular: *Le petit chaperon rouge* é muito breve, com pouquíssimas descrições e mínimas informações relativas às personagens, cujo número é também reduzido. Sabemos que a protagonista é muito bonita, mas não há nenhum traço que especifique essa beleza. Tão pouco se consegue precisar a sua idade. Recebe, metonimicamente, o nome da peça de vestuário²⁹³ que a avó lhe oferece. É ingénua porque ignora o perigo que o lobo encarna, não tendo sido alertada pela mãe para esse facto.

Não existe localização temporal específica e as referências ao espaço, ainda que permitam identificá-lo como espaço rural, são reduzidas e indeterminadas: a aldeia, o bosque e a casa da avó, na sua orla. O bosque surge como o lugar do perigo e da tentação; é nele que a protagonista se distrai a apanhar avelãs e a correr atrás das borboletas. Funciona como um espaço de exploração iniciática, na medida em que expõe a menina ao perigo de encontros indesejáveis.

No conto é-nos apresentada uma família composta por três mulheres, que representam três gerações diferentes, não existindo qualquer referência ao pai. Uma dessas mulheres, a avó, mora sozinha. Não há referência ao pai. A este universo familiar feminino, confinado ao espaço doméstico, opõe-se um mundo masculino, ligado ao bosque, representado pelos lenhadores e, claro, pelo lobo. Desta forma, gera-se uma

²⁹³ Como se lê em Soriano (1968:158), este «chaperon rouge» é uma particularidade do conto de Perrault, não existindo nas versões orais que o antecedem.

oposição entre a segurança do ambiente doméstico e a insegurança do espaço exterior, o bosque, que representa o perigo, o desconhecido e, como passagem iniciática, o fim da infância.

O conto culmina, como observa Jean-Pierre Mothe (1999:91), na cena da cama. O diálogo que se estabelece entre o lobo e a personagem feminina tem sensíveis conotações sexuais, significando a perda da inocência infantil e a descoberta da sexualidade através da observação do corpo. Representa a transição para a idade adulta, mas, também, se atendermos à mensagem da moralidade, os perigos da sedução e da falsidade amorosa.

Neste conto, Perrault quebra a tradição do final feliz. Com efeito, o final é trágico e mostra a absoluta força do lobo perante uma menina indefesa. O caráter educativo do conto assenta numa punição drástica da liberdade incauta de Capuchinho Vermelho, que, entregue a si mesma, se torna presa fácil de lobos vorazes e astutos. Para Zohar Shavit (2003:35), este final «indica que o texto era uma sátira acerca de “cavalheiros” da cidade que não hesitam em aproveitar-se de pobres rapariguinhas ingênuas do campo.». A corroborar esta leitura, a autora destaca a cena da cama, em que a menina se deita com o lobo (pensando que era a avó), e também a cor vermelha como símbolo erótico, de que fala igualmente Jack Zipes (1993:26): «we know that red was generally associated at the time with sin, sensuality, and the devil.».

A astúcia do lobo é sublinhada por Perrault. Esta valorização faz-se, sobretudo, através do modo como o lobo arquiteta o plano de comer a menina e da forma como o concretiza – primeiro engana-a, porque segue o caminho mais curto em direcção a casa da avó e, depois, mascarado sob uma aparência feminina, engana-a através das respostas que vai dando às suas perguntas. Assim, a superioridade do lobo decorre em primeira instância da sua competência discursiva e não da sua força física, embora saibamos que corre com rapidez e que tem dentes grandes.

A moralidade final categoriza os lobos, explicitando a intenção de alertar as jovens face aos mais perigosos, os “lobos” gentis e sedutores. Acentua a ingenuidade feminina, que não é capaz de reconhecer o lobo, nem mesmo quando se deita com ele. A referência às casas e às «ruelles» comprova a contemporaneidade da mensagem, pela alusão que faz ao campo de atuação destes predadores mundanos e galantes:

MORALITÉ

*ON voit ici que de jeunes enfants
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux. (Perrault:115)*

4.4.1. Versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge*

Como diz Zohar Shavit (2003:51), «O mercado infantil do mundo ocidental hoje em dia está praticamente inundado por um número considerável de edições de “O Capuchinho Vermelho”.» A minha pesquisa confirma esta posição. Na verdade, foi o conto de que recolhi mais versões portuguesas, vinte ao todo.

Em data que não consegui apurar, mas que creio poder situar na década de 40, a Gráfica da Batalha publicou um livrinho intitulado *As Historias da Avosinha*,²⁹⁴ que inclui *A menina do chapelinho vermelho*. O volume *Contos de Perrault*, publicado pela Casa do Livro Editora²⁹⁵ em 1942, inclui *A menina do capuzinho vermelho*. Da Coleção Manecas, da Romano Torres, consta *O Capuchinho Encarnado*, publicado em 1943. Com data de 1946, encontrei *A menina do chapelinho vermelho*, texto publicado pela Empresa Literária Universal. A mesma editora deu a lume, em 1953, a *História da menina do chapelinho encarnado*. Em 1959, é a vez de a Majora editar *A menina do*

²⁹⁴ Este livrinho inclui ainda: *História da cabacinha*; *História do príncipe e o raio* e *Um milagre de Santo António*.

²⁹⁵ Esta publicação integra também: *O Grão de Milho*; *O Gato de Botas*; *A princesa do bosque adormecido*; *A Gata Borralheira*; *O Henriquinho da Poupa*; *O Barba Azul*; *Pele de Burro*; *Os votos ridículos*; *As fadas*; *Griselide* e *A princesa espertalhona*.

capuchinho vermelho. Na década de 60, a Edição Popular inclui *Capuchinho Vermelho* na sua Coleção Miniclássicos. Em 1963, encontramos a *História do Carapuço Encarnado*, integrando a edição *Contos de Perrault*, da Bertrand-Ibis.²⁹⁶ Esta mesma editora, em 1964, acrescenta mais um volume à Coleção Heidi, intitulado *Capuchinho Vermelho*.²⁹⁷ No ano seguinte, a Majora publica *A menina do Capuchinho Vermelho*. Em 1967, encontramos o *Capuchinho Vermelho*, na Coleção Fada Azul, da Casa Portuguesa. Em 1968, surge o volume *A bela adormecida e outros contos de Perrault*,²⁹⁸ da Verbo, que inclui *O Capuchinho Vermelho*. No mesmo ano, a editora Afrodite publica *Perrault vai contar*,²⁹⁹ livro que apresenta *O Chapèuzinho Encarnado*. Um ano depois, aparece *O Chapelinho Vermelho*, da Verbo. Do ano de 1970, encontrei cinco versões do conto: o *Capuchinho Vermelho*, da Editorial Ibis; *O Capuchinho Vermelho*, da Figueirinhas; *O Capuchinho encarnado*, da Romano Torres; *O Capuchinho Vermelho*, integrado em *Histórias para Crianças*³⁰⁰, da Arcádia, e o *Capuchinho Vermelho*, das Edições Despertar. Em 1973, a Verbo publica *Os melhores contos de Perrault*³⁰¹, de que faz parte o conto *O Capuchinho Vermelho*. Veja-se a seguinte tabela, na qual, para além dos dados já mencionados, considere ainda outros, tais como a existência ou não de referência aos nomes do autor, do/da tradutor/a e do/da ilustrador/a e o nome da coleção:

²⁹⁶ Esta edição inclui ainda: *História da princesa adormecida no bosque*; *História das fadas*; *História do Barba Azul*; *História do Bago de Milho*; *História da Gata Borracheira*; *História do Ricardo da Poupa* e *História do Gato das Botas*.

²⁹⁷ O volume também compreende: *O príncipe intrépido*; *Os dois gémeos*; *Esmeraldina*; *A princesa pastora*; *O tambor* e *Os Gansos da granja*.

²⁹⁸ Para além deste conto, a coletânea apresenta ainda: *A Bela Adormecida*; *A princesa Pele-de-Burro*; *As fadas*; *O Polegarzinho*; *O Barba-Azul*; *O Gato de Botas* e *A Gata Borracheira*.

²⁹⁹ Este volume inclui ainda: *O Barba Azul*; *O Mestre Gato ou o Gato de Botas*; *As fadas*; *A Gata Borracheira ou o sapatinho de cristal* e *Riquet do Penacho*.

³⁰⁰ Outros contos do volume: *A nau Catrineta*; *O arenque fumado*; *A Bela Adormecida*; *O Gato das Botas*; *Conto para Sara*; *O paraíso dos gatos*; *Branca de Neve e os sete anões*; *História daquele que foi mundo fora*; *O príncipe rã*; *O leão*; *A peruca de Cassandro*; *O corvo e a raposa*; *A cigarra e a formiga*; *A boneca de cera*; *O conto das artes diabólicas*; *O corvo e os filhos*; *O colarinho postiço*; *O grande Claus e o pequeno Claus*; *O isqueiro*; *Uma visita ao museu do Louvre*; *História contada pela menina Nettie Ashford*; *A cabra do sr. Seguin*; *Histórias do bom rapazinho* e *Cartas para crianças*.

³⁰¹ Para além de *O Capuchinho Vermelho*, este volume compreende ainda: *A bela adormecida*; *A princesa Pele-de-Burro*; *A Gata-Borracheira*; *Henriquinho da Poupa* e *Os três desejos*.

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
194- ?	<i>A menina do chapelinho vermelho</i>	<i>Contos maravilhosos ou As Historias da Avosinha</i>	Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Gráfica da Batalha
1942	<i>A menina do capuzinho vermelho</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Versão de Dulce Pissarra de Brito	Só capa/ sem ref.	Coleção Azul/Casa do Livro
1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i>		Não ocorre	Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ Amorim	Coleção Manecas/ Edição Romano Torres
1946	<i>A menina do chapelinho vermelho</i>	<i>As histórias da mamã</i>	Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Empresa Literária Universal
1953	<i>História da menina do chapelinho encarnado</i>		Ocorre	Salomé de Almeida	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Histórias Tradicionais Para as Crianças/ Empresa Literária Universal
1959	<i>A Menina do Capuchinho Vermelho</i>		Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Edições Majora

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1963	<i>História do Carapuço Encarnado</i>	<i>Contos de Perrault</i>	Ocorre	Fernanda Manso	Com ilustr. na capa e no interior/ Jaime Juez Castella	Coleção Histórias, n.º 29/ Bertrand-Ibis
196- ?	<i>Capuchinho Vermelho</i>		Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Miniclássicos/ Edição Popular
1964	<i>Capuchinho Vermelho</i>		Não ocorre	Jaime Mas	Com ilustr. na capa, de Gallarda, e no interior, de Nieves Francesco	Coleção Heidi/ Bertrand-Ibis
1965	<i>A Menina do Capuchinho Vermelho</i>		Não ocorre	Costa Barreto	Com ilustr. na capa e no interior/ César Abbott	Série Relevo/ Majora
1967	<i>O Capuchinho Vermelho</i>		Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Coleção Fada Azul/Casa Portuguesa, Sucrs. Lda.
1968	<i>O Capuchinho Vermelho</i>	<i>A Bela Adormecida e outros contos de Perrault</i>	Ocorre	Seleção de textos, tradução e ilustrações de Maria Adozinda de Oliveira Soares		Biblioteca da Juventude, Série C, Clássicos (10 a 15 anos) /Editorial Verbo

Ano	Conto	Coletânea	Referência a Perrault	Tradutor/a	Ilustrador/a	Coleção/ Editora
1968	<i>O Chapèuzinho Encarnado</i>	<i>Perrault vai contar</i>	Ocorre	Maria Alberta Menéres	Helena Salvador	Coleção Cabra-Cega/ Afrodite
1969	<i>O Chapelinho Vermelho</i>		Ocorre	Feijoo Teixeira	Com ilustr. na capa e no interior/ E.Probst	Coleção A B C, Contos tradicionais/ Verbo
1970	<i>Capuchinho Vermelho</i>		Não ocorre	Maria Amélia Caetano	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Coleção Baleia Alegre/ Editorial Ibis
1970	<i>O Capuchinho Vermelho</i>	<i>Branca de Neve, O Capuchinho Vermelho</i>	Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ sem ref.	Figueirinhas
1970	<i>O Capuchinho Encarnado</i>		Não ocorre	Leyguarda Ferreira	Com ilustr. na capa e no interior/ Amorim	Coleção Manecas, Romano Torres
1970	<i>O Capuchinho Vermelho</i>	<i>Histórias para crianças</i>	Ocorre	João Costa	Sem ilustr.	Coleção Antologia/ Arcádia
1970	<i>O Capuchinho vermelho</i>		Não ocorre	Sem ref.	Com ilustr. na capa e no interior/ Romain Simon	O Meu Primeiro Livro Despertar/ Edições Despertar
1973	<i>O Capuchinho Vermelho</i>		Ocorre	Maria Isabel de Mendonça Soares	ilustr. na capa e no interior/ Paul Durand	Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil/Verbo

Da leitura desta tabela, começa por destacar-se a seguinte observação: das vinte edições, apenas oito fazem referência a Perrault como autor do conto. Nestas oito, incluem-se, como vimos, as coletâneas da Casa do Livro, da Bertrand-Ibis, da Verbo, da Afrodite e da Arcádia. Para além destas, essa referência a Perrault só ocorre numa publicação da Empresa Literária Universal e em duas da Verbo. Leyguarda Ferreira continua a figurar como tradutora da Coleção Manecas, e Salomé de Almeida³⁰² surge como tradutora das Histórias Tradicionais para Crianças, da Empresa Literária Universal. Verificamos ainda que, embora muitas edições sejam profusamente ilustradas, raramente é indicado o nome do ilustrador.

Esta ausência de indicações editoriais quanto a autor, tradutor/a e ilustrador/a, para além de representar uma falta de atenção aos criadores que intervêm na obra aos vários níveis, conduz o público jovem a uma leitura centrada na história e contribui para formar um público mais consumista e menos informado.

4.4.1.1. Rosas e madressilvas: o idílio rural

Em *Le petit chaperon rouge*, como já referi, as indicações espaciais reduzem-se à aldeia, ao bosque e à casa da avó, que fica numa outra aldeia. Não encontramos qualquer descrição da aldeia nem referência ou descrição da casa de Capuchinho. Em relação ao espaço exterior, sabe-se que há dois caminhos, um mais longo e outro mais curto, para casa da avó, cuja localização é identificada com a referência a um moinho próximo. O espaço do bosque é apenas descrito indiretamente através das ações da protagonista, que apanha avelãs, corre atrás das borboletas e faz ramos de flores. Em relação a casa da avó, encontramos a referência à cama, o que indica o quarto como espaço da ação.

Começamos por ver como traduzem as versões portuguesas o início do conto de Perrault. O conto abre da seguinte forma:

³⁰² De Ermelinda Salomé Gouveia Neves de Almeida (1893 - ?) apenas consegui saber que, para além da sua intensa atividade como escritora e tradutora infantil – comprovada nos 121 registos encontrados na Porbase – foi também professora primária. O seu trabalho foi publicado por várias editoras como, por exemplo, a Civilização, a Casa do Livro e a Empresa Literária Nacional.

Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. (Perrault:113)

Vejamos agora o que se passa nas traduções. Relativamente à informação espacial contida no *incipit*, há versões que não se alongam em pormenores descritivos, seguindo aquilo que acontece no original, e outras que concretizam o desenho dos cenários. Praticamente todas as versões que identificam Perrault como autor do conto prescindem das expansões descritivas, localizando a ação numa aldeia (Salomé de Almeida opta por «aldeiazinha», na sua *História da menina do chapelho encarnado*) ou no campo (como é o caso da tradução de João Costa, em *Histórias para crianças*, publicada pela Arcádia); no entanto, as versões da Verbo, de 1969 e 1973, traduzidas, respetivamente, por Feijoo Teixeira e Maria Isabel de Mendonça Soares, omitem essa referência espacial inicial, nada dizendo sobre o local da ação. Neste grupo de traduções que seguem mais claramente o texto de Perrault, há um caso que, pelo seu maior afastamento em relação ao conto original, se destaca: Dulce Pissarra de Brito, na versão da Coleção Azul, permanece fiel ao gosto pelos pormenores descritivos e pelo empolamento dos cenários, localizando a ação «numa aldeia alcandorada a meia encosta da serra».

No leque de versões que não identificam o autor, quase todas referem a aldeia, provocando algumas delas a imaginação infantil, pela adição de pormenores pitorescos. Assim, o texto da Coleção Fada Azul (1967) refere mesmo que a história se passa numa «aldeiazinha perdida nos confins do mundo», enquanto, na versão da Coleção Manecas, Leyguarda Ferreira prefere falar em «casita, à beira da estrada». Já os textos da Coleção Heidi (1964) e da Coleção Baleia Alegre (1970) referem apenas, respetivamente, o bosque e o vale:

1964	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Heidi	Era muito lindo o bosque em que vivia Capuchinho Vermelho, cheio de animaizinhos muito simpáticos e todos amigos da menina. [...] Mãe e filha viviam numa casita feita de troncos de árvores, no recanto mais bonito do bosque. Era pequena e humilde, mas nela tudo brilhava, limpo e reluzente.
------	---	---

1970	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Baleia Alegre	Num vale muito bonito, rodeado de montanhas, que durante o Inverno estavam cobertas por neve branca e no Verão se cobriam de erva verde e margaridas, viviam umas quantas famílias de lenhadores, entre as quais a família de uma menina muito bonita, de grandes tranças loiras.
------	---	---

Como se vê, a versão da Coleção Heidi caracteriza de forma muito positiva o bosque, e aproveita para introduzir na narrativa os animaizinhos amigos da protagonista, presença habitual nos textos desta Coleção. Para além disso, descreve também a casa de Capuchinho, pondo em destaque a dedicação das figuras femininas à casa. Os valores da humildade e do asseio são preponderantes e caracterizam a vida doméstica, ao mesmo tempo que se exalta a simplicidade da vida no campo, em comunhão com a natureza.

Por seu lado, a introdução da versão da Coleção Baleia Alegre começa por traçar uma visão panorâmica do cenário, que descreve com pormenor, para chegar, de forma gradual, à descrição da protagonista. Diferentemente do *incipit* de Perrault, este segmento inicial do texto da Editorial Ibis mostra preocupação em precisar o espaço, para o que recorre à amplificação textual com base na adição de novos traços ou elementos descritivos. Repare-se, aliás, que se introduzem elementos caracterizadores do espaço algo exóticos, como seja a neve, mais usual num cenário nórdico, que harmonizam bem com o traço físico das «grandes tranças loiras».

Este ambiente natural e idílico é, aliás, amplamente explorado em muitas traduções, que não se limitam às escassas informações dadas por Perrault relativamente ao bosque e o transformam. Recordemos o texto de partida:

[...] la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. (Perrault:114)

As traduções em que Perrault surge como autor seguem mais de perto as instruções do conto original, mantendo a referência às avelãs (a versão de Maria Alberta Menéres opta por «nozes»), às borboletas e aos ramos de flores. No entanto, há dois casos, neste grupo de traduções, que se distanciam pelas diferenças que introduzem, como se torna claro através da leitura dos exemplos seguidamente transcritos. No

primeiro, a caracterização dos arbustos de algum modo desenha o bosque como um local perigoso, que ameaça uma menina inocente; por outro lado, os atributos das flores – lindas e silvestres – valorizam a pureza e a espontaneidade da natureza. Outro pormenor curioso é que, enquanto no conto de Perrault a menina apanha flores apenas com o intuito de se distrair, aqui, a protagonista colhe as flores para as dar à avó, com o que deixa perceber o vínculo afetivo que as une:

1963	<i>História do Carapuço Encarnado</i> Coleção Histórias	E a linda menina continuou o seu caminho, por entre os arbustos do bosque, que quase lhe chegavam à cintura. [...] Vendo umas floritas silvestres que cresciam ao lado da estrada, abaixou-se para as colher, dizendo ao mesmo tempo: – Que lindas flores! Vou colher algumas e fazer um ramo para levar à avó!
------	--	--

No exemplo extraído da versão de Dulce Pissarra de Brito, na Coleção Azul, perde-se a ideia de bosque e valoriza-se apenas o espaço como expressão idílica da natureza:

1942	<i>A menina do capuzinho vermelho</i> Coleção Azul	[...] a menina ia pelo mais comprido, divertindo-se a caçar borboletas de variadíssimas cores, a colhêr framboesas e medronhos e a combinar lindos ramos de flores campestres.
------	---	--

Com a referência às cores das borboletas e aos frutos silvestres, o cenário torna-se mais colorido e vivo, sublinhando-se a beleza e a fruição do espaço. Na versão de Dulce Pissarra de Brito, o texto espraia-se na descrição do mais expressivo quadro da vida no campo:

1942	<i>A menina do capuzinho vermelho</i>	Se ouvia cantar o grilo, escolhia palhinha a jeito e, pé ante pé, muito devagarinho, a descobri-lo, ia-lhe escarafunchar o buraco. O grilo, muito assustado, – supondo ser o vizinho aranhaço a querer fazer-lhe uma transfusão de sangue – aparecia à porta, cheio de cócegas, de azinhas abertas. Se adregava descobrir um ninho, eram horas esquecidas em doce enlevo e, se se certificava que os pais não
------	---------------------------------------	---

	Coleção Azul	estavam lá, trepava com agilidade à árvore, e mirava-o, remirava-o, sem lhe tocar – não fôssem os passarinhos enjeitá-lo. Se, no caminho, topava o senhor bode, (como era muito delicada, tratava tudo e todos por «senhor») o senhor burro, a senhora ovelha ou qualquer outro senhor animal, travava logo, com eles, amena conversa: se o dono os tratava com brandura, se os tosquiava muito junto à pele, se tinham bom pasto, se o estábulo era arejado, se dormiam em boa cama, etc.
--	--------------	--

A descrição das brincadeiras próprias de uma criança que vive no campo contribui para o desenho de um quadro harmonioso e saudável, que privilegia o contacto direto com a natureza e o conhecimento empírico. A criança está perfeitamente familiarizada com o trabalho rural (por exemplo, com o tosquiar das ovelhas e o crestar das colmeias) e mostra-se muito à vontade no contacto com os animais, que respeita. A linguagem evidencia marcas de um falar rural, com base num vocabulário muito específico, e os recursos expressivos utilizados apontam para uma visão idílica do campo, que cabe no quadro ideológico do Estado Novo; é o retrato de um povo «reduzido a uma dimensão rural idealizada, supostamente agarrado a práticas vetustas, vivendo em irmandade com a natureza e desligado dos conflitos e das clivagens de ordem social ou económica» (Alves, 2013:81). Esta versão de Dulce Pissarra de Brito é, sem dúvida, aquela que mais esteticiza a vida rural. Palavras como «pasto», «estábulo», «pastagem», «redil» e «covil», entre outras, ajudam a uma pintura mais real e contextualizada, depreendendo-se daí também o perfil social dos pequenos leitores visados com o texto e os valores a inculcar na generalidade das crianças portuguesas.

Esta exaltação do campo está também presente no texto traduzido por Fernanda Manso para a Coleção Histórias, de 1963, em que a inclusão de outras personagens – lenhadores, caçadores, carvoeiros – contribui como elemento pitoresco para a configuração de um cenário rural, com uma concomitante valorização da humildade e do trabalho, que de forma alguma se apresenta monótono.

Nas versões portuguesas que não designam a autoria de Perrault encontra-se igualmente a valorização do ambiente campestre, através da referência a diversos animais ou a atividades específicas relacionadas com a vida no meio rural. É o que se passa no texto da Coleção Baleia Alegre, de 1970, em que a menina se deixa encantar por uns insetos de asas brilhantes e por uma «joaninha de lindas asas, de cores brilhantes, que pareciam pintadas de fresco». Também em *A Menina do Capuchinho*

Vermelho (1965), da Majora, Costa Barreto refere as borboletas que «dançavam à sua volta», acrescentando que «Os bichos corriam, saltavam e paravam para a verem passar e cumprimentar» e que «Por toda a parte havia flores». Como se vê, os tradutores não se circunscrevem à mera identificação do bosque, mas utilizam essa referência para o elogio da vida rural, apresentada como natural. Vejam-se mais dois exemplos ilustrativos dessa tendência:

1959	<i>A menina do capuchinho vermelho</i> Majora	Acrescentou na cesta algumas cenouras e um pouco de feno para os seus protegidos lebracho e cabrito [...]. Pondo-se logo a apanhar do chão pinhões e avelãs, cantarolando em voz alta uma cantiga do seu agrado.
------	--	--

1964	<i>O capuchinho Vermelho</i> Coleção Heidi	Ia cantando pelo caminho que a mãe lhe tinha ensinado, perseguindo as borboletas e dizendo coisas aos passarinhos. Entreteve-se falando com um deles que tinha uma patita torcida, desde o seu primeiro voo, sentando-se numa pedra para escutar a história da queda, que o passarinho lhe contou com múltiplos detalhes.
------	---	---

Estas descrições realçam a natureza e a felicidade única que a terra oferece, em comunhão com os animais.

Em relação à casa da avó, Perrault (p.113) faz referência ao facto de ficar noutra aldeia («Le petit chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village.») e de se situar atrás de um moinho que se vê ao longe:

– Demeure-t-elle bien loin? lui dit le Loup. – Oh! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par delà le Moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village. (Perrault:114)

Neste ponto, quase todas as versões portuguesas respeitam o texto original de Perrault. No entanto, há algumas que, embora mantenham a ideia da distância, introduzem na descrição traços diferentes. O texto da Coleção Heidi, de 1962, refere-se, curiosamente, à casa da avó como «vivenda», o que parece despropositado tendo em conta o significado que hoje, e na altura também, me parece, comumente, se atribui à

palavra. No texto da *História da menina do chapelinho encarnado*, da Empresa Literária Universal, Salomé de Almeida dá uma imagem poetizada da casa, perfeitamente integrada num ambiente humilde e bucólico:

1953	<i>História da menina do chapelinho encarnado</i> Empresa Literária Universal	Vê aquele moinho lá ao longe? Pois é por detrás desse moinho. É a primeira casa da povoação. Uma casinha branca, toda coberta de rosas e madresilvas. ³⁰³
------	--	--

Outras versões, como é o caso dos textos da Majora, de 1959, e das Edições Despertar, de 1970, salientam o facto de ficar isolada e, de alguma forma, escondida pelas grandes árvores que a abrigam, o que acentua a ideia de vulnerabilidade e de perigo:

1959	<i>A menina do capuchinho vermelho</i> Majora	[...] a casinha de sua avó, que ficava isolada no alto dum monte e estava abrigada por uma enorme carvalheira secular.
------	--	--

1970	<i>O Capuchinho Vermelho</i> Edições Despertar	Mas, na verdade, onde é a casa dela? – Mesmo no fim do atalho, na colina, ao pé de um grande carvalho todo coberto de musgo.
------	---	--

Assim, de forma geral, as versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* expandem a referência original ao bosque, rentabilizando-a ao serviço da estetização e da valorização da vida rural, muito cara à ideologia do regime estado-novista, ainda que o mantenham como lugar do encontro com o lobo e, nesse sentido, possam também vê-lo como um local perigoso, como já referido. O termo «bosque» não é usado na linguagem falada portuguesa, parecendo existir apenas no imaginário do conto infantil.

³⁰³ No original.

Em algumas versões, a imagem do bosque concretiza uma espécie de arquétipo do “bosque”, com referência às flores e aos frutos silvestres.

Algo de semelhante se passa com a imagem da casa, vista como espaço doméstico, núcleo da família, em que reinam valores de humildade, asseio e trabalho.

4.4.1.2. As personagens

Em *Le petit chaperon rouge*, somos confrontados com três personagens femininas apenas, a avó, a mãe e o Capuchinho, núcleo familiar que as versões portuguesas, na sua maioria, mantêm. Significativamente, duas versões aduzem ainda a figura do pai, certamente preocupadas com a reprodução do modelo de família tradicional. A mesma preocupação manifesta-se igualmente noutras, como é o caso do conto *A menina do chapelinho vermelho*, em que o facto de se referir que a menina «era o encanto da família» permite contornar a questão da omissão da figura paterna. Já na versão da Coleção Histórias, da Bertrand-Ibis, se sente necessidade de dizer que a protagonista era órfã de pai, explicando assim a ausência dessa figura na narrativa. De qualquer modo, independentemente da sua constituição, o núcleo familiar representa o amor e a harmonia, ao passo que o lobo ameaça essa condição inicial pelo perigo que constitui.

Nas versões que apresentam um final feliz, à semelhança do que acontece no conto dos irmãos Grimm, é frequente comparecer ainda um lenhador ou um caçador que salva a protagonista, embora nem sempre consiga salvar a avó. No texto da Coleção Azul, esse papel adjuvante é desempenhado pelo cão da família. Noutros textos, como no caso das versões da Coleção Heidi, da Coleção Baleia Alegre e da Coleção Manecas, existem personagens animais, nem sempre com função adjuvante, como é o caso da coruja que, no texto da Coleção Heidi, é aliada do lobo contra a menina. Na mesma linha de valorização do ruralismo e da adução de pormenores realistas, na versão da Coleção Histórias, a narrativa abre-se a uma série de personagens que contribuem para a configuração do espaço rural e para a caracterização positiva da protagonista, como um caçador, um lenhador e um grupo de carvoeiros.

4.4.1.2.1. Um pai presente

Como referido na alínea anterior, no conto de Perrault a figura do pai não existe. Nas traduções portuguesas, o mesmo se verifica, ressaltando o caso da versão da Coleção Azul, de 1942, e da versão da Coleção Manecas, de 1943, que introduzem esta personagem na narrativa, embora com um diferente grau de intervenção. De facto, na versão da Coleção Azul, o pai apenas “compõe” a moldura familiar e não intervém na história, servindo apenas de suporte à estrutura da família tradicional. Desta personagem, apenas sabemos que era lenhador. Já no que diz respeito à figura do pai no texto da Coleção Manecas, a situação é bem diferente. À semelhança do que acontece nos contos *A princesa adormecida* e *A Gata Borralheira*, da mesma Coleção, o pai do Capuchinho tem um papel ativo na história e reclama algum protagonismo. Leyguarda Ferreira parece entendê-lo como uma figura muito importante para a configuração das relações familiares e, nessa medida, para a caracterização quer da mulher quer da filha. Diferenças à parte, tanto na versão da Coleção Azul como na da Coleção Manecas o modelo da família tradicional está consolidado. Em ambos os casos, o pai trabalha fora de casa e a humildade da sua profissão (num caso, lenhador e, no outro, cavador)³⁰⁴ não impede a harmonia familiar e o conforto do lar:

1942	<i>A menina do capuzinho vermelho</i> Coleção Azul	[...] viviam alegres e com relativo conforto: um lenhador, sua mulher e uma filha [...].
1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	[...] vivia numa casita, à beira da estrada, um modesto cavador. Ganhava pouco, mas nem por isso deixava de se considerar feliz, porque era casado com a rapariga mais bonita, mais bondosa – porque a beleza sem bondade não vale nada – a melhor dona de casa que se podia encontrar dez léguas em redor. E quando lhes

³⁰⁴ Regista-se uma incongruência neste texto da Coleção Manecas relativamente à profissão do pai: inicialmente, é apresentado como cavador, mas, mais tarde, surge como lenhador. Parece ter havido, por parte da tradutora, Leyguarda Ferreira, um esquecimento em relação aos dados iniciais da figura masculina.

		nasceu uma filhita, a sua felicidade foi completa.
--	--	--

Em ambos os casos, a narrativa começa por referir a figura masculina, seguida da mãe e, por fim, da filha. Note-se que a felicidade da figura masculina no texto da Coleção Manecas se deve ao facto de ter casado com uma típica “fada do lar”, de quem se realça igualmente a beleza e a bondade. Nota-se também a preocupação em frisar que a felicidade não se prende com questões materiais ou desafogo financeiro. Interessante será também referir que, nesta versão da Coleção Manecas, é atribuído ao homem um nome próprio, Joaquim, mas à mulher não. O pai mostra-se responsável e zeloso, apresentando-se como uma figura protetora em relação à filha:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Como a casa ficava à beira da estrada e o pai da Capuchinho Encarnado trabalhava nos campos próximos, este, devido à capa e ao capuz da pequenita podia segui-la com a vista até ela entrar em casa e só então ficava sossegado.
------	--	--

A natureza protetora do pai estende-se também à sua mãe (nesta versão, sabe-se que a avó da Capuchinho é a avó paterna):

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Ora certa manhã o lenhador apareceu em casa antes do meio-dia, sem esperar que a filha fosse levar-lhe a comida. Mal entrou, a mulher conheceu logo pela cara que havia novidade ou notícia pouco alegre. Não ficou, portanto, surpreendida quando o ouviu dizer: – A mãe está doente. Embora, pelo que me disseram, não seja coisa de cuidado, naquelas idades nunca se sabe. Gostava de lá ir, mas, infelizmente, hoje o trabalho é muito e não posso largá-lo por um minuto sequer. Vê tu se chegas a vê-la ou manda a pequena.
------	--	--

Neste último passo nota-se ainda a autoridade do marido sobre a mulher, quando delega nela a tarefa de ir visitar a sogra. Os papéis das personagens estão claramente definidos: o pai, lenhador, trabalha fora de casa e move-se na esfera pública, exercendo o seu poder como chefe de família sobre a mulher, a quem cabe a gestão da esfera doméstica.

Nestas duas versões, a de Dulce Pissarra de Brito (em que o nome de Perrault tutela a antologia) e a de Leyguarda Ferreira (em que Perrault não surge identificado como o autor do conto), o alargamento do núcleo de personagens dá resposta à preocupação de apresentar a família na sua configuração tradicional. Traçam-se quadros idílicos de harmonia familiar, com papéis claramente distribuídos entre os dois sexos. O pai trabalha fora de casa, garante o sustento, é zeloso e protetor da família, enquanto a mãe, modesta e virtuosa, assegura o bom funcionamento da vida da família, cabendo-lhe zelar pelo bem-estar de todos.

4.4.1.2.2. Uma mãe portuguesa

No conto *Le petit chaperon rouge*, cabe à mãe mandar a filha levar à avó um bolo e um pote de manteiga. Mais nada sabemos sobre esta figura, a não ser que, como a avó, era louca pela filha:

Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. [...] Un jour sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit: «Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre.» (Perrault:113)

Não deixa de ser estranho que a mãe encarregue a filha de tal tarefa sem lhe recomendar prudência ou sem a avisar acerca do lobo. No conto de Perrault, a mãe de Capuchinho não lhe recomenda prudência nem a avisa acerca do lobo. Em todas as versões portuguesas que não referem Perrault (à exceção do texto da Gráfica da Batalha), a filha é avisada para ter cuidado (embora nem sempre pela mãe) e, na maioria, a mãe alerta-a para o perigo do lobo, tal como acontece no texto da Coleção Fada Azul, de 1967:



– Chapèuzinho – disse-lhe – vai levar este cesto à tua avòzinha, que está doente. Não te entretendas pelo bosque e tem cuidado com o lobo mau.

16. Recomendações da mãe em *O Capuchinho Vermelho*, Coleção Fada Azul, Casa Portuguesa, 1967.

No texto da *Majora*, de 1965, Costa Barreto transfere a responsabilidade do aviso para os animaizinhos do bosque, tais como um passarinho ou o «mestre Pato».

Nas traduções portuguesas que identificam o autor, nem todas respeitam, neste ponto, o texto de partida: Feijoo Teixeira, no texto que traduz para a Verbo (1969); Fernanda Manso, na versão da Coleção Histórias (1963) e Dulce Pissarra de Brito, em *A menina do capuzinho vermelho*, da Coleção Azul (1942), a menina é advertida para que «tivesse muita cautela, que não falasse com ninguém e não se desviasse do caminho»; fosse «de corrida» e voltasse «ainda de dia»; e «que fôsse pelo caminho mais curto e não procurasse entretenimento, que a demorassem» [sic]. Portanto, ainda que, em alguns casos, não avisada diretamente sobre o lobo, na significativa maioria das versões portuguesas, a mãe não pode ser acusada de negligência, uma vez que tem o cuidado de recomendar à filha que vá depressa, que não siga por atalhos, que não converse com estranhos e que não se distraia pelo caminho.

Do exposto decorre a conclusão de que as versões portuguesas, na sua maioria, sublinham a cautela e responsabilidade da figura da mãe. Na versão da Coleção Azul, aliás, dada a demora da filha, que nunca mais chegava de casa da avó, a mãe «muito aflita, preparou-se para a ir procurar». Esta preocupação acentua, logicamente, a desobediência e o caráter irrefletido da criança, que negligencia os avisos que recebeu.

Deste modo, as traduções portuguesas acentuam a natureza moralizadora da história, mostrando aos jovens leitores qual o preço a pagar pela desobediência.

Para além das qualidades da mãe acima assinaladas, que a desresponsabilizam face ao comportamento inconsequente da filha, outras características lhe são apontadas. Já foram referidos o trabalho e o asseio, no texto *O Capuchinho Vermelho*, da Coleção Heidi. A versão da Coleção Manecas, entre as várias qualidades da mulher como dona de casa, destaca igualmente essa virtude do asseio. Nesta versão, há um momento inicial em que surge uma fidalga a pedir um copo de água:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Quando passou diante da casa do cavador, a senhora, encantada com o seu aspecto alegre e asseado, mandou parar e disse ao cocheiro que fosse pedir um copo de água, pois estava morta de sede.
------	--	--

Como se vê, volta a estar em evidência o aspeto limpo e cuidado da habitação, o que também aponta para o mito estado-novista da casa portuguesa. A casa era vista como um “ninho” alegre, convidativo e natural, cujas limpeza e organização eram responsabilidade da mulher. O Estado Novo destinava à mulher o papel prioritário de dona de casa, que se devia dedicar ao conforto do lar e ao bem-estar da família. A definição desta função marca, por contraste, o papel do homem, visto como sustento da família. Como afirma o ditado popular, «O homem na praça, a mulher em casa.» Assim, a mulher, que tinha normalmente a autonomia do governo da casa, estava igualmente dependente do marido e confinada ao espaço privado do lar. Neste domínio, a mulher devia saber cozinhar, limpar e costurar. No texto da Coleção Manecas, é a mãe que, da capa vermelha que a fidalga lhe dá como paga pela sua amabilidade e pelo copo de água oferecido, faz uma capa para a filha, mostrando assim que sabe rentabilizar eficazmente os recursos disponíveis. Como a fidalga lhe tivesse também oferecido uma moeda, a mãe logo a guarda, numa atitude previdente, própria de quem tem a responsabilidade de administrar o orçamento familiar:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	A mulher do cavador ficou contentíssima com o presente. Meteu a moeda numa caixinha para ter de que se valer se algum dia se visse em aflições [...].
------	--	---

Este episódio com a fidalga é bastante curioso, dado que coloca em confronto classes sociais e ilustra comportamentos diferentes: por um lado, a humildade das figuras do povo e, por outro, a caridade da alta sociedade.

Também no texto *História do Carapuço Encarnado*, da Coleção Histórias, Fernanda Manso transmite a ideia de que a mulher é providente, poupada e sabe costurar; desta vez, esses traços caracterizam diretamente a avó, quando o narrador nos informa de que esta tinha aproveitado uma saia sua, dos seus tempos de mocidade, para fazer o carapuço da neta:

1963	<i>História do Carapuço Encarnado</i> Coleção Histórias	A boa avòzinha, de uma velha saia que guardava dos seus tempos de rapariga, tinha feito para a neta uma capa com carapuço, que lhe assentava tão bem, que todos na aldeia passaram a chamar-lhe o Carapuço Encarnado.
------	--	---

Deste modo, as características da mãe – apresentada como bonita, prendada, cautelosa, dedicada, trabalhadora, asseada e humilde –, estendem-se às outras figuras femininas, modelando o perfil da mulher ideal aos olhos do Estado Novo, semelhante ao da mulher dos três KKK – «Kinder, Küche, Kirche» – [filhos, cozinha, igreja], de inspiração nacional-socialista (Rodrigues, 1983:910). Aliás, o texto da Coleção Baleia Alegre (1970) deixa bem clara a ideia de que a mãe queria que a filha «fosse uma menina bem educada e trabalhadora» e, por isso, incumbia a menina de algumas tarefas domésticas.

Como temos vindo a observar, acentuam-se, com estas estratégias de amplificação textual, a dimensão realista e o pendor moralizante da história, que aparece muito mais nitidamente dirigida a um público infantil. Neste sentido vão, igualmente, as interpelações da instância narrativa aos pequenos leitores, mais propriamente às pequenas leitoras, a quem procuram instilar-se princípios de comportamento considerados corretos, como a obediência, a participação nas tarefas domésticas e o asseio, assim como o respeito pelos mais velhos.

4.4.1.2.3. Capuchinho Vermelho: em casa e «à solta»

Perrault destaca na protagonista a beleza («la plus jolie qu'on eût su voir»), a obediência («Le petit chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand») e a ingenuidade («la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup»). Esta ingenuidade leva-a a meter-se na “boca do lobo”, o que tem como consequência a sua morte. Sobre a sua idade, o narrador de *Le petit chaperon rouge* apenas informa que era «une petite fille».

As traduções que identificam o autor não se desviam destes traços, com a ressalva dos textos de Dulce Pissarra de Brito (Coleção Azul) e de Fernanda Manso (Coleção Heidi). Em a *Menina do capuzinho vermelho*, Dulce Pissarra de Brito esclarece que a protagonista tinha «doze anos buliçosos e travessos», «era engraçada», mas com «o péssimo defeito de desobedecer aos pais», o que responsabiliza, desde logo, a menina pelo seu comportamento. Para além disso, esclarece que era «aplicada» na escola, enquanto «no campo, à solta, era um verdadeiro diabrete». Como se vê, o facto de ser um diabrete não impede que seja estudiosa e esteja com atenção nas aulas, o que mostra que sabe adequar os comportamentos aos diferentes contextos. Esta caracterização do Capuchinho Vermelho tem uma função moralizadora, tentando convencer pelo exemplo:

1942	<i>A menina do Capuzinho Vermelho</i> Coleção Azul	Na escola, ela era aplicada e prestava atenção à lição dos mestres; no campo, à solta, era um verdadeiro diabrete.
------	---	--

Já Fernanda Manso começa por enfatizar a beleza da menina, «linda como nunca se vira outra», bem como o facto de ser «graciosa e obediente», o que justifica o apreço que todos sentem por ela. A «Carapuço Encarnado» era bondosa, gostava de ajudar a mãe nas tarefas domésticas, e confiava inocentemente na generosidade humana, característica esta que sublinha, desde o primeiro instante, a sua vulnerabilidade e a sua incapacidade para acreditar que alguém lhe pudesse fazer mal:

1963	<i>História do Carapuço</i>	Carapuço Encarnado gostava muito de ajudar a mãe nos trabalhos de casa, e portava-se já como uma mulherzinha; era
------	-----------------------------	---

	<i>Encarnado</i> Coleção Histórias	muito boazinha, e não imaginava ainda nem de longe que a maldade pudesse existir no mundo. A sua boa fé fazia-a crer que todas as pessoas eram boas porque tinham obrigação de o ser e que todos eram felizes ajudando-se uns aos outros.
--	---	---

A tendência de desenhar um retrato mais explícito da protagonista manifesta-se igualmente nas versões portuguesas que não identificam Perrault como autor. Mantendo a beleza da personagem como traço fundamental, alguns textos denotam tendência para explicitar essa qualidade, o que dá à protagonista uma imagem mais precisa. Vejam-se os exemplos seguintes:

Coleção Manecas	Coleção Heidi	Edições Despertar	Coleção Baleia Alegre
[...] não havia outra que pudesse comparar-se-lhe. Era loira como o sol, rosada como uma flor[...]. .	Capuchinho era uma rapariguinha carinhosa, alegre e bonita, que usava duas tranças ruivas, muito graciosas [...].	Era uma vez uma menina, loura como os trigais, doce como a brisa e alegre como um pintassilgo.	[...] uma menina muito bonita, de grandes tranças loiras.

Para além destas características, Leyguarda Ferreira, na versão da Coleção Manecas, dá-lhe o nome de Albertina (contrariamente ao que sucede nas restantes versões, em que a menina é conhecida pelo nome do adereço que a distingue) e a idade de nove anos.

Para além disso, evidenciam-se também dois outros traços caracterizadores da personagem: por um lado, a sua perfeita integração na natureza – veja-se como, nos excertos acima transcritos da Coleção Manecas e das Edições Despertar, ela é caracterizada com recurso a comparações da esfera da natureza: “como os trigais”, “como a brisa”, “como um pintassilgo”, conhecendo bem os animais e as rotinas da vida no campo – e, por outro, a sua ingenuidade. Aliás, os textos de *Histórias da Avosinha* (Gráfica da Batalha) e *As Histórias da Mamã* (Empresa Literária Universal) esclarecem mesmo que a menina vai «alegre» e «despreocupada» a casa da avó, mostrando que não há nada que lhe cause aflição.

Já ficou dito que a maior parte das versões portuguesas mostra uma mãe atenta e vigilante, o que implica a responsabilização da filha pelos seus atos, motivados pela

desobediência e pela distração, como bem salienta o exemplo seguinte, marcado pelo tom nitidamente moralizador da voz narrativa:

1964	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Heidi	– E sobretudo, filhinha, já sabes, tem cuidado com o lobo que é astuto e mentiroso. – Sim, mamã. Porém, Capuchinho, como quase todos os meninos fazem, escutava distraída a mãe, dando pouca importância às advertências da boa senhora e dizendo, para consigo própria, que tudo aquilo já ela sabia.
------	---	--

A versão da Coleção Manecas atribui ainda outras características à protagonista, na linha do que já vimos no texto da Coleção Histórias (em que é dito que a menina gostava de ajudar a mãe na lida da casa), que vão ao encontro do ideal da mulher defendido pelo Estado Novo:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	A <i>Capuchinho Encarnado</i> chegava e, ajuizada como uma mulherzinha, abria o cesto, tirava a comida, estendia no chão a toalha de estopa grosseira, mas muito limpinha, que a mãe nunca deixava de mandar, e servia o pai com uns modos sérios e um tino que enchiam de riso os outros trabalhadores.
------	--	--

Além do juízo e do asseio, o respeito e a subordinação à figura paterna (ou masculina) são mais algumas características que completam este retrato feminino, de que dá conta a ilustração que abre a versão da Coleção Manecas, preparando o primeiro capítulo; para além dessas indicações, esta imagem ancora, sobretudo pelo vestuário, a ação num contexto físico e temporal marcadamente português. Como diz Jan van Coillie (2008:560), as ilustrações não só concretizam o tempo, o espaço e as personagens, como condicionam a interpretação do leitor, ao mesmo tempo que evidenciam a ideia que o ilustrador faz desse público. Veja-se aqui, em relação de complementaridade, a ilustração e a legenda (que é o título do capítulo), em que não é esquecido o pormenor do pequenino coração:



17. «Uma família feliz», em *O Capuchinho Encarnado*, Coleção Manecas, 1943.

Também no texto da Coleção Baleia Alegre, de 1970, Capuchinho comporta-se como uma mulherzinha, ajudando a mãe nas tarefas domésticas:

1970	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Baleia Alegre	– Vamos, Capuchinho, fica mais um bocadinho! – pediam-lhe os coelhos, que eram os seus maiores amigos. – Tenho de ir descascar as ervilhas à minha mãe, e se eu não for, ela zanga-se.
------	---	--

A caracterização do Capuchinho Vermelho repõe um modelo de comportamento bem definido, baseado no princípio da domesticidade transmitido de mães para filhas.

No conto da Coleção Manecas, a protagonista é ainda descrita como esperta, o que parece preocupar o pai, que dá voz aos ancestrais temores patriarcais de que uma inteligência viva “transtorne” as mulheres:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i>	Era loira como o sol, rosada como uma flor e esperta como as mais espertas, tanto que às vezes o pai dizia: – Chego a ter receio da inteligência desta pequena... Queira Deus que esta
------	-------------------------------	--

	Coleção Manecas	cabecita aguente e qualquer dia não fiquemos sem ela.
--	-----------------	---

Cumpra ainda falar, neste ponto dedicado à caracterização da protagonista, da relação de afeto que ela mantém com os pais e/ou com os habitantes da aldeia ou os animais com que se entretém. Perrault refere que a mãe e a avó eram “doidas” pela menina e deixa perceber a preocupação da mãe com a avó, que está doente, não se alongando, contudo, quanto às ligações afetivas entre as personagens. Nos textos portugueses que apresentam Perrault como autor, mantém-se este quadro, embora, mais uma vez, os textos de Dulce Pissarra de Brito e de Fernanda Manso constituam exceção. Na verdade, na versão da Coleção Azul (1942), a tradutora menciona inclusive a preocupação da mãe quando dá pela demora da filha, enquanto na da Coleção Histórias (1963) se lê que «todos amavam Carapuço Encarnado e a menina vivia feliz e contente rodeada da sua família e amigos.» Estes laços afetivos no seio da família e a integração no meio envolvente passam por uma boa relação com a vizinhança, marcada pelo espírito de entreatajuda e pela boa educação; na verdade, neste conto, *História do Carapuço Encarnado*, não só a família sabe da doença da avó por intermédio de uma «boa mulher», como a protagonista, encarregada de a visitar, é interpelada, sucessivamente, por uma vizinha «muito amiga», que lhe dá um reбуçado, por um caçador, por um capataz e por um lenhador. Todas estas personagens cumprimentam a criança e desejam as melhoras à avó, o que comprova a solidariedade da população da aldeia:

1963	<i>História do Carapuço Encarnado</i> Coleção Histórias	A menina continuou o seu caminho, e pouco depois encontrou um grupo de carvoeiros ocupados a preparar o seu almoço. O capataz cumprimentou-a, dizendo: – Olá, Carapucinho. És servida do nosso almoço? [...] Vai com Deus, Carapucinho. E estimo as melhoras da tua querida avòzinha.
------	--	---

Esta valorização das harmoniosas relações de afeto entre as personagens mantém-se, de forma geral, nas versões que não identificam Perrault como autor, como se pode perceber através dos seguintes exemplos:

1943	<i>O Capuchinho</i>	Em resumo, todos gostavam dela e nunca partia sem uma mão-
------	---------------------	--

1970	<i>Encarnado</i> Coleção Manecas	cheia de pinhões, medronhos, castanhas, ou fruta, conforme a época, que os companheiros do pai reservavam sempre para ela.
------	--	--

1970	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Baleia Alegre	Naquele vale todos viviam em grande harmonia e os animaizinhos tinham o dom de se fazerem compreender pelas pessoas, o que contribuía para que todos fossem muito bons amigos [...].
------	--	--

Da análise das versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge*, duas ideias centrais chamam a atenção no que respeita à protagonista: a primeira prende-se com a sua natureza desobediente, que impede que a mãe seja responsabilizada pela sua conduta; a segunda tem a ver com a perfeita integração da criança no meio envolvente, tanto a nível do conhecimento e do contacto com a realidade rural como a nível da replicação das funções “próprias” da “natureza feminina”.

4.4.1.2.4. Um lobo cor-de-rosa: toucas, rendas e pó de arroz

Em Perrault, o poder do lobo decorre da sua astúcia e capacidade de engodo, por um lado, e, por outro, da ingenuidade da menina, que não o reconhece como perigoso, mesmo já deitada com ele. Em nenhum momento faz uso da sua superioridade física. Nas versões portuguesas, a situação mantém-se.

Tal como acontece em *Le petit chaperon rouge*, nos textos portugueses o lobo mostra-se receoso da intervenção dos lenhadores (ou dos caçadores), o que o leva a controlar a sua vontade de devorar, no imediato, a menina. É obrigado a pensar noutro plano, mostrando a sua natureza dissimulada e manipuladora. Deste modo, pergunta-lhe para onde vai e diz que também quer ir visitar a avó, indicando à personagem feminina o caminho mais longo:

Il lui demanda où elle allait; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu’il est dangereux de s’arrêter à écouter un Loup, lui dit: «Je vais voir ma Mère-grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie. –

Demeure-t-elle bien loin? lui dit le Loup. – Oh! oui, dit le petit chaperon rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera.»
(Perrault:113-114)

Em Perrault, a caracterização do lobo é, como se vê, indireta. Mas muitas versões portuguesas não resistem a tornar os seus traços explícitos e inequívocos. Vejamos, a título de exemplo, alguns passos dessas versões:

Coleção Azul	Coleção Manecas	Col. Hist. Crianças	Coleção Histórias
O senhor lobo, muito amável, a mostrar-se muito impressionado com tão feliz encontro, pediu, no mais requintado gesto de polidez, que lhe fôsse dada a suprema honra de acompanhar tão gentil menina.	Com efeito, todos sabiam que, entre outros animais, vivia na floresta um lobo espertalhão e forte, cruel como nenhum e do qual todos se temiam.	– Tem graça, muita graça mesmo; – disse o manhoso do lobo – também vou para esses lados.	Decidiu então usar da astúcia, e mal viu a menina sòzinha, aproximou-se dela, e adoptando hipòcritamente uma voz muito meiga, disse-lhe [...].

Como podemos ver, o lobo é sobretudo caracterizado em termos psicológicos e comportamentais, sendo mínimas as referências às suas qualidades físicas (saliento como exceção o caso do texto *O capuchinho vermelho*, das Edições Despertar, em que se diz do lobo que é um animal «enorme», de «focinho aguçado e orelhas compridas», com «pêlo áspero e negro»). Não usa da força física, antes recorre a uma série de estratégias, de natureza verbal e social, para conseguir saciar o seu apetite, assumindo algumas das qualidades normalmente atribuídas à raposa, como a astúcia. No texto da Coleção Azul, curiosamente, a caracterização do lobo como manhoso passa inclusive pelo nível da linguagem que usa; quando se dirige à menina, manifesta-se com extrema educação e de forma muito cuidada:

1942	<i>A menina do</i>	– Se não receasse ser indiscreto, ousava perguntar ao lindo
------	--------------------	---

<i>Capuzinho Vermelho</i>	Capuzinho Vermelho aonde vai. [...]
Coleção Azul	– Está bem, mas a minha muito gentil companheira vai enganada!... [...] Sacrifico, ao prazer de a ter por companheira, a satisfação que me proporcionou, de lhe ter sido útil.

Este discurso está claramente ao serviço das intenções manipuladoras do lobo, que usa a linguagem como cartão-de-visita e arma de sedução, mostrando-se bem-falante, socialmente correto e formal. É por isso que, em algumas versões, o lobo é apresentado visualmente como um cavalheiro bem vestido e não como um animal feroz. É o caso de *O Capuchinho Vermelho*, da Coleção Fada Azul, e de *Capuchinho Vermelho*, da Coleção Miniclássicos.



– Bons dias, Chapèuzinho. Para onde vais tão cedo?
– Olá, sr. Lobo – respondeu ela. – Vou para casa da minha avòzinha.

18. O lobo em *O Capuchinho Vermelho*, Coleção Fada Azul, Casa Portuguesa, 1967.



— Onde vais, Capuchinho? — perguntou o Lobo, com uma voz muito melíflua e fazendo cara de inocente.

19. O lobo em *Capuchinho Vermelho*, Miniclássicos, Edição Popular, 196-?.

No entanto, apesar desta aparência requintada, noutros momentos, em que está sozinho e não precisa de usar a fala como máscara, o registo do lobo torna-se vulgar e até rude, como no caso seguinte:

1942	<i>A menina do Capuzinho Vermelho</i>	– O diabo da velha só tem pele e ôsso! [...]
	Coleção Azul	– Sim, senhor! isto fica-me a jeito. Estou tal e qual a avó do Capuzinho Vermelho.

No conto de Perrault, o lobo devora a avó e deita-se na cama, à espera da vítima. Para se fazer passar pela avó, apenas disfarça a voz:

Il se jeta sur la bonne femme, et la devora en moins de rien [...]. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant de petit chaperon rouge [...]. Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix [...]. (Perrault:114)

Nas versões em que Perrault surge referido como autor do conto, só o texto da Coleção Histórias (1963), de Fernanda Manso, o da Coleção Biblioteca da Juventude (1968), de Maria Adozinda de Oliveira Soares, o da Coleção Cabra-Cega (1968), de Maria Alberta Menéres, e o da Coleção Histórias Para Crianças (1970), de João Costa, se mantêm próximas do original relativamente a este ponto, ou seja, o lobo (embora no texto traduzido por Fernanda Manso tenha a preocupação de fechar as janelas, para que a luz não o denunciasse) come a avó e deita-se na cama, disfarçando a voz à chegada da menina. Nas outras versões, a tutela do autor não impede que os tradutores decidam recorrer a outras estratégias – inspirados certamente pela versão dos Grimm ou pela célebre ilustração de Gustave Doré –, ³⁰⁵ para disfarçar o lobo.



20. O Capuchinho Vermelho e o lobo, ilustração de Gustave Doré, 1867.

No texto da Coleção Azul (1942), Dulce Pissarra de Brito diz que o lobo despiu a avó e «Vestiu a camisa de noite, enfiou a touca e encavalitou os óculos.»; no texto da Coleção Histórias Tradicionais para as crianças (1953), Salomé de Almeida conta que o lobo «vestiu um casaquinho de lã da avózinha, enfiou uma touca na cabeça e esperou

³⁰⁵ *Les contes de Perrault, dessins par Gustave Doré*. Paris: J. Hetzel, 1867. Imagem recolhida em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/f3.item>

ansioso»; no texto da Coleção ABC (1969), de Feijoo Teixeira, o lobo vestiu «uma camisa de noite», pôs «uma touca de renda» e «uns óculos»; no texto da Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil (1973), Maria Isabel de Mendonça Soares explica que o lobo «apanhou a touca e os óculos da avó» para se disfarçar.

As restantes versões, sem a “pressão” da presença do nome do autor, observam a mesma tendência para disfarçar o lobo. Alguns contos referem apenas que o lobo vestiu as roupas da avó, sem entrar em detalhes. Mas há outros que mostram claramente um lobo que não prescinde de se vestir a rigor para encarnar o papel da avó, parecendo experimentar, em algumas versões, algum prazer em “travestir-se” e em ludibriar a menina.

No exemplo que se segue, assistimos à indecisão do lobo relativamente ao que vestir, tendo acabado por escolher uma camisa de noite e uma touca; Leyguarda Ferreira não resiste, neste passo, à introdução de uma nota humorística, quando dá conta das dificuldades do lobo para pôr a touca, devido ao tamanho das orelhas. O cómico de situação provocado por este obstáculo imprevisível fragiliza o estatuto do lobo como vilão:

1943	<i>O Capuchinho</i>	[...] o lobo foi ao armário onde a velhinha guardava as roupas e depois de muito procurar escolheu uma touca e uma camisa de noite que se apressou a vestir. Depois pôs a touca, o que lhe deu certo trabalho por causa das orelhas; foi à janela, cerrou-a de forma que o quarto ficasse quase às escuras
1970	<i>Encarnado</i>	
	Coleção Manecas	

No excerto a seguir transcrito, encontramos novamente a referência à camisa de dormir e à touca, que agora é de renda; para compor o retrato, o lobo põe também os óculos:

1964	<i>Capuchinho Vermelho</i>	O Lobo Feroz, que tinha fechado a avó num armário para que Capuchinho não o surpreendesse a comê-la, tinha vestido uma das camisas de dormir da bondosa senhora, posto uma touca de renda e os óculos, e metera-se na cama para fingir melhor que era a avó.
	Coleção Heidi	

Em *O capuchinho vermelho*, das Edições Despertar, o lobo chega a casa da avó mas não está ninguém. Entra no quarto e veste-se a rigor, parecendo admirar-se ao espelho, enlevado:

1970	<i>O capuchinho vermelho</i> Edições Despertar	Veste-se a toda a pressa, enfia uma camisa sobre o pêlo áspero e negro. Depois, diante do espelho, põe a touca e, demoradamente, dá um nó com as fitas cor de rosa e azuis.
------	---	---

Este comportamento do lobo, que se dá ao trabalho de compor uma personagem, evidencia a sua natureza dissimulada. Ao mesmo tempo, acaba por introduzir na narrativa uma nota caricata. O pormenor da touca de rendas ou o facto de dar um nó com as fitas – cor-de-rosa e azuis, note-se –, mostram um lobo cómico e efeminado, o que atenua a sua crueldade e a tensão narrativa que provoca. Mas o mais cómico é parecer que o lobo aprecia o seu novo *look*:



21. O lobo em *O Chapelinho Vermelho*, Coleção Contos Tradicionais, Verbo, 1969.



22. O lobo em *A menina do Capuchinho Vermelho*, Majora, 1959.

Na versão da Coleção Heidi, de 1964, o Capuchinho Vermelho, precisamente por causa da figura ridícula do lobo, não consegue controlar o riso, o que desconcerta por completo o vilão:

1964	<p><i>O Capuchinho Vermelho</i></p> <p>Coleção Heidi</p>	<p>E o Lobo Feroz saltou da cama. Então, aconteceu uma coisa que o feroz e implacável lobo dos bosques não teria nunca esperado que acontecesse. Capuchinho Vermelho, que parecia tão assustada, começou a rir... a rir às gargalhadas, sem se poder conter... - Ah, ah, ah! Ai que vontade de rir! Ah, ah, ah! Ai que coisa tão engraçada! Nunca na sua vida o Lobo Feroz, terror dos meninos, velhos e animaizinhos pequenos, se tinha sentido tão desconcertado... Mas, naturalmente, ele não podia compreender o que causava o riso de Capuchinho. Não lhe ocorreu que um lobo vestido de avøzinha meiga era o disfarce mais extravagante e ridículo que podia imaginar-se. Vestido com uma camisa branca, touca de rendas e uns óculos inofensivos, quem iria ter respeito a um lobo, por muito feroz que fosse? E por isso, tinha passado o medo a Capuchinho, pois aquela situação não parecia já uma tragédia, mas sim uma comédia, para rir.</p>
------	--	---

Também no texto das Edições Despertar, de 1970, o lobo é ridicularizado quando se prepara para perseguir o Capuchinho, que começa a correr quando percebe que não é a avó que está na cama, mas não consegue, «estorvado pela camisa de noite e

pelo saiote». Situação idêntica acontece no texto da Coleção Baleia Alegre, igualmente de 1970, em que o lobo cai porque «os folhos da camisa se lhe enrolaram nas pernas». Estas situações perseguem nitidamente o efeito perlocutório do riso, conseguido através da imagem construída pelas descrições: um lobo de saiote ou com camisas de folhos é, no mínimo, insólito. Também o conto da Coleção Heidi recorre ao humor como estratégia de desconstrução do medo do lobo mau, de novo através da resposta que o lobo dá para justificar o tamanho das orelhas:

1964	<i>Capuchinho vermelho</i> Coleção Heidi	Reparou em alguns detalhes, mirou e remirou as grandes orelhas que saíam das lindas rendas da touca... Poder-se-ia ter umas orelhas tão grandes, só por se estar doente? – Avòzinha, que... que grandes são as tuas orelhas! O lobo riu para si. – De verdade? O caso é que eu, quando era menina... Bem! Não era muito boa, sabes? Apanhava cada puxão de orelhas!
------	---	---

É nas versões da Gráfica da Batalha e da Empresa Literária Universal que o aspeto ridículo do lobo é explorado ao máximo, quando se compara a sua figura – através da referência aos queixos, ao focinho e aos ásperos cabelos – à de uma dama gentil que se prepara para o passeio. O lobo surge como uma figura *coquette*, de traços grotescos. Aliás, o empréstimo *toilette*, usado com propósitos expressivos, evoca um ambiente mais glamoroso e nitidamente mais feminino, o que o torna ainda mais objeto de chacota:

1946	<i>A menina do chapelinho vermelho</i> E. Lit. Universal	Fechando novamente a porta, o lobo vestiu-se com as roupas da velhinha e dirigindo-se ao <i>toilette</i> , deu princípio ao aformoseamento dos queixos, qual dama gentil antes de ir passear, pondo pó de arroz no focinho, penteando os ásperos cabelos, deitando-se em seguida na cama [...].
------	---	---

Estas traduções exploram a incongruência que existe entre a natureza agressiva do lobo e o “enlevo” com que se disfarça. Jan van Coillie (2008:557) sublinha que um dos tipos de humor mais populares para as crianças se prende, precisamente, com a exploração do comportamento incongruente. A ridicularização do lobo explora o cómico de situação, centrado num jogo de mascarada levado ao extremo. Riitta Oittinen

(2006b:86) considera que a estratégia de ridicularizar alguma coisa que seja assustadora faz parte da cultura infantil.

4.4.1.2.5. Uma avó com garra

No conto de Perrault, a avó adora a neta e manda-lhe fazer um capuchinho vermelho. Nos textos que identificam Perrault como autor, só o da Coleção Cabra-Cega (1968), da Afrodite, traduzido por Maria Alberta Menéres, e o da Coleção Histórias para crianças (1970), da Arcádia, traduzido por João Costa, respeitam com precisão as informações do conto de partida. O texto da Coleção Azul (1942), traduzido por Dulce Pissarra de Brito, e o da Coleção Histórias tradicionais para as crianças (1953), de Salomé de Almeida, referem que o capuchinho vermelho foi prenda da avó no dia de aniversário da neta. Nos textos da Coleção Histórias (1963), de Fernanda Manso, da Coleção ABC (1969), de Feijoo Teixeira, e no da Coleção Biblioteca da Juventude, de Maria Adozinda de Oliveira Soares (1968), foi a avó quem fez o capuchinho e o deu à menina, enquanto no da Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil (1973), Maria Isabel de Mendonça Soares conta que a mãe e a avó tinham mandado fazer «uma capinha vermelha com um capuchinho». Ora isto significa que, mesmo nos textos sob a tutela explícita de Perrault, há variações que parecem depender quer da preferência pessoal do tradutor quer, eventualmente, da influência de outros textos. Na versão de Feijoo Teixeira, refere-se, aliás, que, tal como no conto dos Grimm, a avó oferece à neta um capuchinho de «veludo vermelho». Esta variação mantém-se, naturalmente, nas restantes versões, destacando-se os casos do texto *A menina do chapelinho vermelho*, da Gráfica da Batalha e da Empresa Literária Universal, em que se diz que a avó, «tendo ido à cidade, comprou ali um lindo chapelinho vermelho, que ofereceu à netinha, o qual lhe ficava muito bem, fazendo realçar a sua beleza», e o caso do texto da Coleção Manecas, em que é a mãe que faz a capa à filha, de uma manta que lhe fora oferecida por uma fidalga em reconhecimento da sua hospitalidade.

São muitas as versões portuguesas em que a avó escapa à voracidade do lobo, por várias razões: esconde-se num armário e perde os sentidos (Coleção Histórias tradicionais para as crianças, 1953); o lobo atira-a «para baixo da cama» e a avó desmaia (Coleção Azul, 1942); o lobo fecha-a num armário (Coleção Heidi, 1964); a avó corre e esconde-se no sótão (Coleção Fada Azul, 1967); o lobo esconde a «velhinha

numa grande caixa» (Coleção Idade de Ouro, 1970); a avó esconde-se num armário (Coleção Miniclássicos, 196-?; Coleção Baleia Alegre, 1970; Coleção Grandes Tesouros da Literatura Infantil, 1973); a avó não está em casa quando o lobo chega, porque tinha ido apanhar lenha (Coleção O Meu Primeiro Livro Despertar, 1970).

Mas é na versão da Coleção Manecas que a avó, enfrentando vitoriosamente o lobo, assume maior protagonismo. Leyguarda Ferreira não esconde a avó no armário ou debaixo da cama e desenha antes uma personagem “despachada” e autónoma. Quando o lobo chega a sua casa, a avó está na cama, mas logo a instância narrativa chama a si a tarefa de esclarecer que não estava doente, mas sim com umas «dorzitas de cabeça» e um «bocadinho de preguiça», que justifica, aproveitando para moralizar:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Esta estava deitada, mas, aqui para nós, a sua doença não era grande. Umas dorzitas de cabeça... um bocadinho de preguiça... e pronto. As pessoas velhinhas têm destas coisas e devemos dar-lhes desculpa. Trabalharam muito e já sofreram tanto em toda a sua vida, que nós devemos fazer o possível para lhes proporcionar velhice descansada, e assim faziam os pais de <i>Capuchinho Vermelho</i> .
------	--	---

Esta avó da versão da Coleção Manecas prima pela autonomia e capacidade de decisão. Leyguarda Ferreira ter-se-á certamente inspirado nos irmãos Grimm, que, na sua coleção *Kinder- und Hausmärchen*, contam duas histórias diferentes sobre o Capuchinho Vermelho: uma em que o caçador salva a neta e a avó, abrindo a barriga do lobo com uma tesoura, e outra em que é a própria avó a preparar uma armadilha ao lobo, levando-o a cair do telhado e a cair no cocho cheio de água, onde morreu afogado. Segundo creio, a versão da Coleção Manecas inspira-se nesta segunda história, em que a avó tem um papel decisivo, mas consegue empolar os seus traços e criar uma figura ainda mais perspicaz e mais dinâmica. Trata-se de uma avó que se assume como personagem central pela esperteza e coragem que demonstra, como o título de um dos capítulos desta versão testemunha: *A esperteza da avó*. Com efeito, nesta versão, a avó assume incontornável protagonismo, vencendo o lobo. Numa primeira fase, fá-lo pela palavra:

1943	<i>O Capuchinho</i>	<p>Ela, porém, não ficou assustada por muito tempo e como era muito esperta logo lhe ocorreu um estratagema para enganar o lobo e salvar-se. Para ganhar tempo fingiu grande medo e pediu:</p> <p>– Senhor lobo, tenha dó de mim... não me coma!</p> <p>– És tola! Venho com fome, uma destas fomes que vocês costumam chamar «fome de lobo» e ainda me pedes para te poupar!... Vou comer-te já, fica sabendo, porque não posso esperar mais tempo pelo almoço.</p> <p>– Valha-me Deus! – exclamou ela – Ao menos dê-me tempo para fazer as minhas orações. Não queria morrer sem pedir perdão a Deus pelos meus pecados. Seja bonzinho, senhor lobo!</p> <p>[...]</p> <p>– Vá lá, reza à tua vontade, mas só te dou cinco minutos, nem mais um. Depois escusas de pedir, porque não espero mais.</p> <p>– Muito obrigada, senhor lobo. Mas faça-me ainda o favor de se voltar para a porta. Se lhe vejo os dentes, perco a cabeça e não consigo rezar.</p> <p>(...) E foi até ao limiar, olhando para a estrada a ver se avistava a pequena e ficando de costas para dentro de casa. Foi o que a velhota quis. Muito devagarinho, saltou da cama e, sempre bichando para o lobo imaginar que ela estava a rezar, aproximou-se dum alçapão que se abria aos pés da cama, levantou a tampa, meteu-se pela escada e voltou a baixar a tampa. Tudo isto foi feito com tanta cautela que o lobo não deu por nada.</p>
1970	<i>Encarnado</i>	
	Coleção Manecas	

Este estratagema faz lembrar o da mulher de Barba Azul, que, para ganhar tempo, pede também ao marido alguns minutos para rezar, pedido a que ele acede, tal como acontece neste episódio da avó e do lobo.

Quando, mais tarde, Capuchinho entra em casa da avó e está prestes a ser devorada pelo lobo, entra novamente em cena a avó que, mais uma vez, desempenha um papel ativo e mostra uma condição física surpreendente:

1943	<i>O Capuchinho</i>	<p>Então, muito devagarinho, levantou a tampa e ficou aterrada quando viu o lobo atrás da neta. Mas não perdeu o sangue frio e</p>
	<i>Encarnado</i>	

	Coleção Manecas	agarrando na tranca que servia para fechar o alçapão, quando o lobo passou ao seu alcance deu-lhe com ela nas pernas e fê-lo cair. Depois saltou para fora do alçapão e voltou a dar com ela na cabeça do lobo, que ficou logo sem sentidos. Então pegou-lhe pelas pernas e com uma força que não era de esperar numa velhota daquela idade, abriu a porta e atirou-o para a estrada.
--	--------------------	---

Mas o lobo recupera e não se dá por vencido... Sobe para o telhado e tenta entrar em casa pela chaminé. Infelizmente para ele, a avó apercebe-se da sua presença e logo resolve o problema, à boa maneira do segundo conto dos Grimm:

[...] Então, o Cabeça Cinzenta pôs-se a dar voltas furtivas à casa, até que saltou para o telhado. Esperando que Capuchinho voltasse à noite para casa. [...] Mas a avó percebeu o que ele tinha em mente. Ora em frente à casa havia um grande cocho de pedra e a avó disse à menina: «Pega no balde, Capuchinho Vermelho. Ontem fiz salsichas. Deita a água da cozedura para dentro do cocho.» O Capuchinho Vermelho foi deitando água até que o enorme cocho ficou cheio. Nessa altura, chegou às narinas do lobo o cheiro a salsicha. O lobo farejou, farejou e espreitou lá para baixo e por fim esticou tanto o pescoço que deixou de se conseguir segurar e começou a escorregar. E escorregou do telhado abaixo e caiu em cheio no cocho e morreu afogado. (Grimm:238)

1943	<i>O Capuchinho</i>	<i>Capuchinho Encarnado</i> toda tremia, mas a avó, sorrindo, pôs um dedo na boca a recomendar silêncio. Depois, com o maior cuidado tirou a tampa do caldeirão e foi buscar mais lenha que lhe meteu por baixo. Em poucos minutos ateou-se uma fogueira enorme e a água começou a ferver com toda a força. De forma que o lobo, quando desceu, começou a sentir pouco a pouco tremendo calor e já não sabia como segurar-se. Até que por fim, não pode mais, largou as mãos e veio cair dentro da água a ferver. Deu um uivo medonho e, cheio de dores, com o pelo todo chamuscado, saltou pela janela que estava aberta e fugiu a bom fugir.
1970	<i>Encarnado</i>	
	Coleção Manecas	

Neste texto da Coleção Manecas, a velhice não é, pois, sinónimo de dependência ou debilidade, mas sim de autonomia e sabedoria. Aliás, o próprio lobo reconhece que o

seu fracasso se deve à atitude e ao discernimento da avó, quando diz: «Tudo tão bem combinado e no fim uma coisa destas! Se não fosse aquela velha espertalhona, a esta hora já teria comido a *Capuchinho Encarnado*.»

Nas outras versões, a avó não só não desempenha um papel ativo na intriga, como vê acentuada a sua debilidade e vulnerabilidade (tirando eventualmente o caso do texto das Edições Despertar, de 1970, em que a avó ainda vai à lenha), de que o exemplo mais paradigmático será este, de *Capuchinho Vermelho*, da Coleção Baleia Alegre, em que a avó é surda:

1970	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Heidi	Quando entraram em casa e começaram a procurar a avó, ouviram uns ruídos fracos que vinham do armário e, quando abriram a porta encontraram-na. A boa senhora, que era muito surda, e para mais ali metida entre a roupa, não tinha ouvido Capuchinho chegar [...]. Pouco depois, a avozinha soube de tudo, pois a menina foi buscar o aparelho para a surdez, que se colocava no ouvido, e explicou-lhe tudo.
------	---	--

As versões portuguesas, tal como no original de Perrault, referem que a avó mora um pouco afastada da família, o que, talvez, dadas as circunstâncias ligadas à idade avançada da personagem, pudesse causar alguma estranheza. O texto da Coleção Manecas, para evitar que este afastamento da avó pudesse ser entendido como negligência por parte da família, atribui à personagem características particulares que justificam o facto de morar sozinha e longe:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	O pai da <i>Capuchinho Encarnado</i> ainda tinha mãe, uma velhota simpática, sempre bem disposta, amiga de trabalhar e, acima de tudo, apreciando o cantinho da sua casa.
------	--	---

Mais interessante ainda é verificar que, podendo alguns leitores pensar que esta autonomia fosse apenas uma maneira de disfarçar um problema de relacionamento com a nora, logo o narrador anula por completo essa hipótese:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Por isso, em vez de viver, como seria natural dada a sua idade, com o filho e com a nora, de quem era muito amiga, junto da neta que adorava, habitava sòzinha na casita que herdara do marido.
------	---	---

Apesar desta independência, que se manifesta inclusive a nível económico, a família faz questão de visitar a avó com regularidade, evidenciando uma preocupação exemplar para com o seu bem-estar. Deste modo, o texto da Coleção Manecas associa a valorização do ruralismo, concretizada nas ocupações da avó, à valorização da família. O excerto seguinte delinea um quadro de vida rural e familiar harmonioso e sereno:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Criava galinhas, vendia ovos, fazia queijos e lá ia vivendo, tanto mais que o filho ajudava-a quanto podia. De casa do lenhador até à da mãe, pela estrada, podia contar-se com uma boa meia hora de caminho. Mesmo assim, era raro o dia em que o marido ou a mulher, com a filha, e algumas vezes, até, mas poucas, a Tina sòzinha, não iam visitar a excelente criatura, nunca deixando de lhe levar algum mimo.
------	---	---

A versão da Coleção Histórias, de 1963, assinala igualmente uma grande preocupação da família em relação à avó, que mora sozinha, mas recebe visitas frequentes:

1963	<i>História do Carapuço Encarnado/Col. Histórias</i>	Escusado será dizer que a menina conhecia todos os caminhos do bosque como as suas mãos, visto que ia frequentemente com a sua mãe visitar a avó, a quem queria muito.
------	--	--

Face ao exposto, conclui-se que as traduções portuguesas, à exceção do caso do texto da Coleção Manecas, não alteram significativamente nem a caracterização nem o papel da avó, que costuma aparecer, como no conto de Perrault, como uma figura passiva e fragilizada pela velhice e pela doença. No entanto, a versão da Coleção Manecas, que se inspira certamente na avó resoluta do conto dos Grimm, apresenta uma personagem forte, corajosa e autónoma. Assim, neste texto, a imagem do que é “ser

velho” não passa pela perda de capacidades, mas antes significa experiência, sabedoria e autossuficiência.

4.4.1.3. Foi só um susto: a tradução e os finais felizes

A ação do conto de Perrault estrutura-se nos seguintes segmentos narrativos: a mãe encarrega a filha de levar o cesto à avó, a menina mete-se a caminho pelo bosque e encontra o lobo, este chega primeiro a casa da avó e devora-a, e, por fim, Capuchinho encontra-se pela segunda vez com o lobo no quarto na avó e é devorada. De forma geral, as versões portuguesas mantêm a estrutura narrativa até ao encontro com o lobo. Excetua-se, mais uma vez, a versão da Coleção Manecas, que introduz, à semelhança do que acontece noutros contos assinados por Leyguarda Ferreira, como já podemos verificar, um segmento narrativo inicial que funciona como um capítulo de contextualização ou preparação para a história propriamente dita, intitulado «Uma família feliz». Nesse segmento, é apresentada a família do Capuchinho e descrito o ambiente de harmonia em que vive, no elogio da vida do campo.

A partir do momento em que se dá o encontro com o lobo, como já percebemos pelas informações atrás avançadas aquando da caracterização das personagens, as versões portuguesas seguem caminhos diferentes. Um dos momentos mais relevantes do conto *Le petit chaperon rouge* é aquele em que a menina se deita com o lobo (pensando que se trata da avó); em Perrault, o lobo pode funcionar como agente devorador da fase menina do Capuchinho e como agente da sua iniciação sexual. E nas traduções portuguesas, o que se passa? Vejamos o texto original:

Le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture: «Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi.» Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit: «Ma mère-grand, que vous avez de grands bras! – C’est pour mieux t’embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes! – C’est pour mieux courir, mon enfant. – Ma mère grand, que vous avez de grandes oreilles! – C’est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma mère-grand, que

1970	<p><i>O Capuchinho Vermelho</i></p> <p>Arcádia</p>	<p>O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe escondendo-se na cama, debaixo do cobertor:</p> <p>– Põe o bolo e o pequeno púcaro de manteiga em cima da arca e vem deitar-te comigo.</p> <p>O Capuchinho Vermelho despe-se e vai meter-se na cama, onde muito se admirou ao ver como a avó era feia em camisa. Disse-lhe:</p> <p>– Minha avòzinha, como tem braços compridos!</p> <p>– «É para te abraçar melhor, minha filha!</p> <p>– Minha avòzinha, como tem pernas compridas!</p> <p>– É para correr melhor, minha filha!</p> <p>– Minha avòzinha, como tem grandes orelhas!</p> <p>– É para ouvir melhor, minha filha!</p> <p>– Minha avòzinha, como tem olhos grandes!</p> <p>– É para ver melhor, minha filha!</p> <p>– Minha avó, que grandes dentes tem!»</p> <p>– É para te comer!</p> <p>E dizendo tais palavras, este Lobo mau lançou-se sobre o Chapèuzinho encarnado e comeu-a.</p>
------	--	---

No da Bertrand-Ibis, os passos são os mesmos, com a particularidade de a menina, ao deitar-se, sentir «a dureza da pele do lobo» e perguntar à avó por que razão tem «uma pele tão áspera», ao que a “avó” lhe respondeu que era por ser «já muito velha». Assim sendo, este texto introduz a novidade do contacto físico explícito, o que se torna particularmente interessante tendo em conta que, também aqui, há consumação da devoração.

1963	<p><i>História do Carapuço Encarnado</i></p>	<p>E o traiçoeiro, mais se escondeu debaixo dos cobertores. Carapucinho perguntou então:</p> <p>– E onde hei-de deixar o bolo e a tigela com manteiga?</p> <p>– Vai pô-los na cozinha e depois vem para aqui para junto de mim, que quero dizer-te uma coisa.</p>
------	--	---

	Coleção Histórias	<p>Quase às apalpadelas, Carapucinho guardou a cesta na cozinha, e aproximou-se do leito onde cuidava estar a avó. Disse-lhe então o lobo:</p> <p>– Deita-te aqui um pouco comigo, filhinha.</p> <p>Carapucinho, que de nada suspeitava, despiu-se e meteu-se dentro da cama. Notando a dureza da pele do lobo, disse:</p> <p>– Avòzinha, porque é que tens uma pele tão áspera?</p> <p>– Isso é porque sou já muito velha, filhinha.</p> <p>Mas a menina continuava muito admirada, e de novo perguntou:</p> <p>– Avòzinha, porque é que tens os braços tão grandes?</p> <p>– Isso é para melhor te poder abraçar, queridinha.</p> <p>– Avó, porque é que tens as pernas tão grandes?</p> <p>– Isso é para melhor poder correr, minha filha.</p> <p>– E para que são as orelhas tão grandes?</p> <p>– Assim ouço muitíssimo melhor, filhinha.</p> <p>– Avòzinha, porque brilham tanto os teus olhos?</p> <p>– Assim eu vejo melhor, minha neta.</p> <p>– Avó, por que tens os dentes tão afiados?</p> <p>– São para melhor te poder comer.</p> <p>E dizendo isto, o malvado lobo atirou-se sobre a menina, e num instante a devorou.</p>
--	-------------------	---

No exemplo seguinte, retirado do texto da Coleção Azul (1942), em que a menina se despe e deita com a “avó” mas acaba por ser salva pelo cão da família – um animal «fiel, vigilante, possante e de dentes aguçados que os lobos não ousavam defrontar», incumbido de guardar o rebanho –, Dulce Pissarra de Brito imprime um novo colorido à cena pela expressividade do diálogo estabelecido entre a menina e o lobo disfarçado:

1942	<i>A menina do capuzinho vermelho</i>	O lóbo, ao vê-la, ali à mão, aconchegou a roupa, para melhor se disfarçar. Tinha água a crescer-lhe na bôca e os olhos a revirarem-se no antegôzo de tão desejado acepipe. Disse: – Põe o bôlo e o potezinho aí, em cima da mesa e vem deitar-te
------	---------------------------------------	--

	Tradicional Para Crianças	avøzinha que tanto te quer. Chega-te para o meu lado. Vens tão fria! «Chapelinho Encarnado» não queria dizer que tinha medo da avó. Não lhe queria dar esse desgosto, e fazendo das tripas coração lá se foi chegando para ela.
--	---------------------------	--

Como se percebe, a menina acede ao pedido que lhe é feito apenas porque não quer magoar a avó, embora o seu aspeto físico a assuste. O lobo justifica a sua aparência com a doença, e a desculpa que apresenta introduz, mais uma vez, o humor como forma de quebrar a tensão e, simultaneamente, pôr a personagem a ridículo.

Na versão de Maria Adozinda de Oliveira Soares, da Verbo (1968), o lobo pede a Capuchinho que se deite, mas a menina, «admirando-se do aspecto da avó», não o faz; mantém-se o diálogo entre os dois e o lobo come-a, mas chegam uns caçadores que a tiram (e à avó) da barriga do vilão. No texto de Feijoo Teixeira, da Coleção ABC (1969), não há pedido nem surpresa, apenas se regista o diálogo, embora fazendo unicamente referência aos olhos, à voz e aos dentes da “avó”; o lobo engole a menina, mas adormece e chega um caçador que lhe abre a barriga e a salva, bem como à avó. Em *O Capuchinho Vermelho*, de Maria Isabel de Mendonça Soares, da Verbo (1973), a menina ainda tirou a capa, mas reparou no aspeto da avó e não o fez; após o diálogo entre os dois, o lobo tê-la-ia comido se os gritos da menina não tivessem alertado uns lenhadores, que a salvaram e deram uma tarefa no lobo. Nestes três casos, é evidente a influência do conto dos Grimm, em que um caçador salva a avó e a menina da barriga do lobo:

Estava quase para lhe dar um tiro de espingarda, quando lhe ocorreu que o lobo podia ter comido a avó e ela talvez ainda pudesse ser salva. Em vez de disparar, pegou numa tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Mal tinha dado um par de golpes, eis que o Capuchinho Vermelho saltou de lá para fora, dizendo: «Ufa, que susto que apanhei! Estava tão escuro na barriga do lobo!» E depois saiu a avó, viva ainda, mas mal conseguindo respirar. (Grimm:237)

É muito curioso que esta semelhança com o conto dos Irmãos Grimm ocorra em versões que indicam explicitamente Perrault como autor. Portanto, verifica-se que, mais influente do que essa referência, é a vontade de salvar a menina da morte e evitar uma cena de violência extrema; mesmo que o lobo chegue a devorá-la, há alguém que chega

(um lenhador ou um caçador, à exceção do texto de Dulce Pissarra de Brito, em que é, como sabemos, um cão) e a liberta da barriga do animal.

Quanto às restantes versões, ou seja, as que não referem Perrault como autor, só uma preserva o final trágico do conto original: trata-se de *A menina do chapelinho vermelho*, em as *Histórias da Avosinha*, da Gráfica da Batalha. Importa dizer que este texto, com a exceção relevante do desfecho, é exatamente o mesmo que surge em *Histórias da mamã*, da Empresa Literária Universal. Não consegui apurar a data de publicação da edição da Gráfica da Batalha, pelo que não sei se se afasta muito da de 1946, da Empresa Literária Universal. A primeira observação que faço prende-se com a maneira como o lobo, entrado em casa da avó, a mata e devora:

194-?/ 1946	<i>A menina do chapelinho vermelho</i> Gráfica da Batalha e E. Lit. Univ.	Logo que o lobo chegou à cama da avó da menina do chapelinho vermelho, desembainhou a espada e caindo sobre ela, fê-la em pedaços, comendo-a com verdadeiro apetite.
----------------	---	--

É este o momento representado na ilustração da capa desta edição da Empresa Literária Universal, que mostra o lobo a desembainhar a espada perante uma avó aterrorizada:



23. Capa de *A menina do chapelinho vermelho*, Contos Para Crianças, Empresa Literária Universal, 1946.

A segunda observação prende-se com o desfecho. Se, em ambos os contos, o lobo come a avó depois de ter usado a espada para desmembrá-la, na versão da Empresa Literária Universal já não consegue comer a menina, dada a intervenção de uma matilha e do respetivo dono, que atira sobre o lobo. Comparemos os finais dos dois contos:

194-?	<p><i>A menina do chapelinho vermelho</i></p> <p>Gráfica da Batalha</p>	<p>Despindo-se, a menina do chapelinho vermelho meteu-se na cama, ficando bastante admirada da mudança de fisionomia que a doença tinha operado em sua avó, e então perguntou-lhe:</p> <p>– Avòzinha: porque é que tens uns braços tão compridos?</p> <p>– É para te podêr melhor abraçar, minha nétinha.</p> <p>– E para que tem agora as pernas tão grandes?</p> <p>– É para correr mais depressa.</p> <p>– E porque tem tamanhas orelhas?</p> <p>– É para te ouvir melhor – respondeu o lobo.</p> <p>– E êstes olhos tão grandes e tão brilhantes?</p> <p>– É para te ver melhor, minha filha.</p> <p>– Para que tem agora os dentes tão grandes?</p> <p>– É para melhor te poder comer!</p> <p>E dizendo estas palavras, o maldito lôbo deitou-se sobre a pobre menina do chapelinho vermelho e comeu-a em poucos instantes, não deixando nada para o dia seguinte, tal era a fome que trazia.</p>
1946	<p><i>A menina do chapelinho vermelho</i></p> <p>Empresa</p>	<p>Despindo-se, a menina do chapelinho vermelho, meteu-se na cama, ficando bastante admirada da mudança de fisionomia que a doença tinha operado em sua avó, e então perguntou-lhe:</p> <p>– Avòzinha. Porque é que tem os braços tão compridos?</p> <p>– É para te poder melhor abraçar, minha netinha.</p> <p>– E para que tem agora as pernas tão grandes?</p> <p>– É para correr mais depressa.</p> <p>– E por [sic] tem tamanhas orelhas?</p> <p>– É para ouvir melhor – respondeu o lobo.</p> <p>– E estes olhos tão grandes e tão brilhantes?</p> <p>– É para te ver melhor, minha filha.</p> <p>– Para que tens agora os dentes tão grandes?</p> <p>– É para melhor te poder comer!</p>

	Literária Universal	E dizendo estas palavras, o maldito lobo ia a deitar-se sôbre a menina, quando uma matilha de cães rompante, entrou pela porta e pela janela filando o lobo pelas orelhas e pelas pernas até que entretanto apareceu um caçador dono dos cães. Num instante deu um tiro no maldito lobo, que o matou e a menina pálida e espavorida jurou que nunca mais daria ouvidos a estranhos, e seguiria os conselhos de sua mãe.
--	------------------------	---

Deste modo, o final desta versão da Empresa Literária Universal, que não altera a forma terrível como a avó morreu, poupa a menina à morte, rematando com uma lição moralizadora, que alerta os jovens leitores para a necessidade de obedecerem aos conselhos maternos.

Fica claro que, embora em Perrault o lobo esteja associado à perda da inocência característica da infância, a sua função maior, nas traduções, é a de representar os perigos que decorrem quer da desobediência infantil quer da ausência de bom senso. Seguir os conselhos maternos e não falar com desconhecidos são as conclusões a que a criança deve chegar. Por isso, na expressiva maioria dos casos, a menina, depois do susto e de ver até que ponto a desobediência pode comprometer a sua segurança, acaba por ser salva. Mesmo nos casos em que se deita na cama com o lobo, o que se pretende é enfatizar o grande afeto que a criança sente pela avó e não creio ser plausível encontrar neste momento da narrativa a carga sexual que marca a versão original.

Nesta medida, uma das diferenças mais significativas das versões portuguesas de *Le Petit chaperon rouge* relativamente ao original tem a ver com o desfecho. As versões portuguesas, de forma geral, excetuando aquelas que se aproximam mais do conto original, como a da Afrodite ou da Arcádia, têm tendência para atenuar a tensão gerada pelo diálogo entre a menina e o lobo. Para tal, normalmente evitam a sequencialidade imediata do par pergunta/resposta, dilatando o diálogo através da introdução de segmentos descritivos ou com função explicativa, como é o caso do texto «História da menina do chapelinho encarnado», da Empresa Literária Universal:

1953	<i>História da menina do chapelinho encarnado</i>	– Avòzinha! que grandes braços que tem! O lobo rilhando os dentes, cheio de satisfação, respondeu: – É para te abraçar, minha neta. E, juntando a acção à palavra, puxou-a para si e deu-lhe um abraço tão apertado que a menina ia perdendo o fôlego. Daí a
------	---	--

	Empresa Literária Universal	<p>instantes a menina avistando os pés do lobo a aparecerem lá no fundo da cama, não pôde deixar de dizer numa voz que o susto fazia tremer: – Avòzinha! que pernas tão compridas que tem! – É para correr muito, minha querida. «Chapelinho Encarnado» calou-se uns minutos sem perceber muito bem para que é que a avó, tão velhinha, queria correr muito. Depois, olhando para as orelhas que quase furavam as rendas da touca, voltou: - Minha querida avó! porque tem as orelhas tão grandes? – É para ouvir bem o que me dizes, - disse o lobo num repelão de impaciência. «Chapelinho Encarnado» tremia a bom tremer. Nisto viu uns olhos muito grandes que a fitavam gulosos. Quase ia dando um grito, mas, como era corajosa, disfarçou com esta pergunta: – Avó, porque tem uns olhos tão grandes? – É para te ver melhor, minha querida, – disse num riso forçado, o mau animal. A menina ao ver aqueles dentes tão grandes e aguçados, gritou, cheia de medo: – Avó! avó! que grandes dentes que tem. – São para te trincar, minha neta. «Chapelinho Encarnado» tremia como varas verdes, mas o susto deu-lhe forças para saltar da cama.</p>
--	-----------------------------------	---

De todas as versões encontradas, apenas quatro mantêm o final trágico da devoração do Capuchinho. São elas: *História do Carapuço Encarnado*, em *Coleção Histórias para Raparigas*, da Bertrand-Ibis, 1963; *A menina do chapelinho vermelho*, em *Histórias da Avosinha*, da Gráfica da Batalha, 194-?; *O Chapèuzinho Encarnado*, em *Perrault vai contar*, da Afrodite, de 1968 e *O Capuchinho Vermelho*, em *Histórias para Crianças*, da Arcádia, de 1970. Repare-se que, das quatro versões apontadas, três são dos anos 60 e 70, o que talvez possa entender-se como sinal de uma nova consciência teórica quanto ao que deve ser uma tradução. Nas restantes versões, como pudemos perceber, o desfecho é feliz, quase sempre devido à intervenção de uma figura masculina que salva a avó e a menina (tirando o caso da versão da Coleção Manecas, em que é à avó que cabe o papel de afastar o lobo, ou o da Coleção Azul, em que é o cão, de nome Dragão, que o faz) e, normalmente, mata o lobo. Digo normalmente porque, como já tive oportunidade de assinalar, no conto *O Capuchinho Vermelho* de *Os melhores contos de Perrault* (1973), traduzido por Maria Isabel de Mendonça Soares, os lenhadores, acudindo à menina, «deram uma tareia tão grande no lobo que

ele fugiu a ganir, cheio de medo e nódoas negras»; situação idêntica acontece na versão *Capuchinho Vermelho*, da Coleção Heidi (1964), em que o lobo também leva uma sova de Ambrósio, o caçador, e jura que, dali em diante, só comerá «caules... e amendoins». Numa versão mais recente, *Capuchinho Vermelho* da Coleção Baleia Azul (1970), e acusando tendências epocais, o lobo é poupado sob condição de se tornar vegetariano, situação caricata que também introduz um momento de humor:

1970	<i>Capuchinho Vermelho</i> Coleção Baleia Azul	– A partir deste momento – disse o lenhador – serás vegetariano! Só comerás ervas e, se tornares a fazer alguma das tuas, expulsar-te-emos para sempre do vale.
------	---	---

Uma última palavra para o texto da Coleção Manecas, que parece também inspirar-se em dois contos dos Grimm. Após a fuga do lobo, surgem, nesta versão de Leyguarda Ferreira, os caçadores que, apanhando o animal a dormir, lhe enchem a barriga com uma pedra enorme. Ora no primeiro conto do *Capuchinho Vermelho* dos Grimm, também a menina corre a ir buscar pedras grandes, com as quais ela, a avó e o caçador enchem a barriga do lobo; quando o lobo acorda, tenta fugir, mas cai por causa do peso das pedras e morre. Agora vejamos o conto *O Lobo e os Sete Cabritinhos*: o lobo, igualmente com a barriga cheia de pedras, acorda cheio de sede e inclina-se para um poço, querendo beber, mas as pedras puxam-no para o fundo e ele morre afogado. É exatamente esse o final do texto da Coleção Manecas:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Encaminhou-se para a borda de água afim de matar a sede, mas como estava muito pesado por causa da pedra, escorregou e caiu, de cabeça para baixo, indo direitinho para o fundo e morrendo afogado. E assim acabou o lobo mau, terror da floresta.
------	--	--

4.4.1.4. Estratégias narrativas e registos estilísticos

As versões portuguesas de *Le Petit chaperon rouge*, na sua expressiva maioria, dirigem-se claramente à criança como leitor intencionado. É disso exemplo inequívoco o texto *O Capuchinho Encarnado*, da Coleção Manecas, que começa logo por

apresentar o texto como uma «novela infantil contada às crianças». Depois, ao longo da história, o narrador vai interpelando diretamente o seu leitor-criança:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Quase sempre as crianças fazem como o <i>Capuchinho Encarnado</i> . Dão ouvidos aos maus conselhos e voltam costas a quem lhes quer bem e lhes aponta o caminho.
------	--	--

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Quantos dos meus leitorzinhos amigos, quando conseguem sair-se bem das suas maldades, pensam como <i>Capuchinho Encarnado</i> ... Muitos prometimentos para o futuro – que a maior parte das vezes esquecem – e... acabou-se.
------	--	---

Também em *O Capuchinho Vermelho*, da Coleção Heidi (1964), se pretende levar os pequenos leitores a refletir sobre a natureza de determinados comportamentos, que poderiam ser evitados e poupar aborrecimentos:

19	<i>O Capuchinho Vermelho</i> Coleção Heidi	Capuchinho perguntava muitas vezes, a si própria, porque é que, gostando como gostava da sua mamã, lhe desobedecia tantas vezes. E ainda que ela dissesse à mãe que não dava por isso, sabia que nem sempre sucedia assim. Muitas vezes, Capuchinho dava conta de que fazia coisas que desagradavam à mãe, mas imediatamente se propunha não voltar a repeti-las e com isso parecia-lhe que a culpa era menor. Apesar de tudo, tinha a bonita qualidade de saber reconhecer que procedia mal e de não mentir nunca à mãe para se desculpar quando ela lhe ralhava.
----	---	--

Esta interpelação do leitor é, na verdade, frequente na maioria das traduções portuguesas, dotando as narrativas de um marcado registo oralizante. O narrador aproxima a criança da narrativa não como leitora, mas como ouvinte, sem problemas em assumir a construção da narrativa. Assim, a instância narrativa não só conta a história como mostra a maneira como conta, planificando a narrativa de modo a provocar a adesão da criança e a “mergulhá-la” na intriga. É o que acontece no texto da Coleção Fada Azul, de 1967, quando o narrador chama o leitor a participar da história (e do seu

ponto de vista) através da consideração de Capuchinho como amiga comum e diz «a nossa amiguinha».

No caso que a seguir se apresenta, novamente da versão de Leyguarda Ferreira, vê-se como se aproveita o facto de o lobo não gostar de tomar banho para dar um “puxão de orelhas” a meninos com comportamento semelhante, aproveitando para chamar a atenção para a importância da higiene pessoal:

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	Agora começo por lhes dizer uma coisa. O lobo mau não gostava nada da água. Passava os dias sem molhar sequer as patas, porque, dizia ele, o frio podia constipá-lo. Conheço alguns meninos assim... dão a mesma desculpa mas, no fundo, são pouco asseados... Que coisa tão feia!...
------	--	---

Quando critica de forma explícita o comportamento de Capuchinho, como acontece no texto da Coleção Azul, de 1942, a instância narrativa assume um tom nitidamente superior e judicativo:

1942	<i>A menina do Capuzinho Vermelho</i> Coleção Azul	Logo a menina, que tinha o feio e perigoso hábito de dar confiança a tudo e a todos – fôssem ou não conhecidos – muito amável e toda confiante, [...].
------	---	--

Em *História da menina do chapelinho encarnado* e de *História do Carapuço Encarnado*, verifica-se mais condescendência, desculpando por completo a atitude da menina com o facto de esta não conhecer o perigo representado pelo lobo, como se lê nos passos transcritos:

1953	<i>História da menina do chapelinho encarnado</i> E. Lit. Univ.	A pobre menina, que não sabia o perigo que havia em deter-se a falar com um lobo, respondeu ao feroz animal [...].
------	--	--

1963	<i>História do Carapuço Encarnado</i> Coleção Histórias	A pobre menina, que ignorava a maldade e as intenções criminosas do lobo, e o perigo de parar a escutá-lo, respondeu-lhe [...].
------	--	---

No exemplo a seguir apresentado, o uso de idiomatismos e o registo coloquial que caracteriza a linguagem do lobo servem a expressão das suas emoções e pensamentos, revelando a sua verdadeira natureza, sem subterfúgios, para a qual o narrador chama a atenção quando interpela diretamente o leitor. A intenção moralizadora subjacente a esta intervenção deixa claramente perceber, mais uma vez, o público infantil como leitor intencionado, exortando-o a condenar o lobo pelas suas atitudes e a seguir os bons exemplos. Ao mesmo tempo, incute nesse leitor o temor a Deus, que castigará a maldade do lobo; ao fazê-lo, o narrador antecipa o desfecho da narrativa e elimina a possibilidade de um final infeliz para o Capuchinho.

1943	<i>O Capuchinho Encarnado</i> Coleção Manecas	[...] o lobo foi ao armário onde a velhinha guardava as roupas e depois de muito procurar escolheu uma touca e uma camisa de noite que se apressou a vestir. Depois pôs a touca, o que lhe deu certo trabalho por causa das orelhas; foi à janela, cerrou-a de forma que o quarto ficasse quase às escuras, fechou a porta e meteu-se na cama, muito lampeiro e dizendo com os seus botões: – Escapaste da primeira, mas não escapas da segunda. Agora nem o diabo te salva. Como vêem, o lobo, como era muito mau, nunca invocava o nome de Deus, mas como Deus não dorme e castiga quem é cruel, ele em breve teria o seu castigo.
------	--	--

Este tom moralizador que perpassa, de forma mais ou menos explícita, nas versões portuguesas tenta levar o jovem leitor a ganhar consciência das consequências da irreflexão e impetuosidade, normalmente ligadas à desobediência. Assim, contrariamente ao que acontece no conto de Perrault, as traduções mostram tendência para uma voz narrativa que dá margem, de forma explícita, à sua subjetividade, cumprindo o objetivo pedagógico da moralização. Além disso, esta voz narrativa tende a infantilizar a linguagem através de expressões como «amiguinho» (Majora, 1959), «filhinha» (Coleção Heidi, 1964), «querida netinha» (Majora, 1965) ou «querida

mamã» (Edições Despertar, 1970). O uso destas expressões, constituídas por classes nominais, podendo vir acompanhadas de adjetivos, enfatiza a proximidade e a afetividade entre personagens, ao mesmo tempo que dá conta de uma prática social e culturalmente enraizada no contexto de chegada, em que é frequente o emprego destas estruturas, ou similares, como formas de tratamento entre pessoas próximas. Como sabemos, as formas de tratamento estão incluídas no grupo dos marcadores linguísticos das relações sociais e, nesta medida, o seu uso pode concretizar, como é o caso, estratégias de “aclimatação” ao contexto de chegada, reforçadas pelo uso do discurso direto; a generalidade das traduções portuguesas aposta nos diálogos entre as personagens, o que torna a narrativa mais dinâmica e facilita, segundo cremos, a sua adesão por parte das crianças.

Falemos agora da moralidade que remata *Le petit chaperon rouge*. Começo por dizer que, na linha do que tem sido verificado, o número de traduções portuguesas que a contemplam é reduzido; na verdade, só em três casos elas estão presentes, o que não será difícil de entender tendo em conta que a expressiva maioria dos textos se dirige especificamente a um leitor infantil e, nessa medida, transforma o final trágico de Perrault (por ser considerado demasiado violento) num final feliz, evitando também alusões de carácter sexual. As traduções que contemplam a moralidade do conto de partida são: *História do carapuço encarnado*, presente no volume da Coleção Histórias (Bertrand-Ibis, 1963); *O capuchinho vermelho*, da Coleção Cabra-Cega (Afrodite, 1968) e *O capuchinho vermelho*, da Coleção Histórias Para Crianças (Arcádia, 1970). Lembro que todas estas versões têm a indicação explícita de Perrault como autor, mas também sabemos que há outras traduções com esta informação e que não só não respeitam o final da devoração como, naturalmente, não traduzem a moralidade. Recordo ainda que o texto da Gráfica da Batalha, que não possui indicação de autor e em que o lobo capricha no «aformoseamento dos queixos», respeita o desfecho trágico do conto de partida, mas não apresenta, contudo, moralidade; no entanto, o mesmo texto, que integra o volume *Histórias da Mamã*, da Empresa Literária Universal, remata a história com uma moralidade alternativa, como já vimos.

As três moralidades, presentes nos textos acima referidos, aproximam-se muito da moralidade de Perrault, chamando a atenção para o perigo que representam os “lobos” manipuladores e, nesta medida, respeitando a ambivalência do texto original e a sua leitura em “segundo grau”. Recordemos a moralidade de Perrault:

MORALITÉ

*ON voit ici que de jeunes enfants
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;
Mais hélas! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.*(Perrault :115)

A moralidade de *História do carapuço encarnado* não atende à forma versificada do texto original, mas o conteúdo respeita a mensagem inicial, com o alerta dado às meninas sobre lobos disfarçados de cordeiros que, pela amabilidade e hipocrisia, conseguem fingir as suas verdadeiras intenções e satisfazer o instinto “predador”:

1963	<i>História do carapuço encarnado</i> Coleção Heidi	MORAL DA HISTÓRIA Por aqui se vê que as meninas, e principalmente as que são bonitas, não devem dar ouvidos a qualquer pessoa, porque assim se expõem a ser devoradas pelo lobo. Que não se esqueçam de que há muitas espécies de lobos; aqueles que, usando de falinhas doces, se disfarçam de cordeiro e perseguem as meninas na rua e até nas suas próprias casas. Por desgraça, estes lobos amáveis e hipócritas, são de todos os mais perigosos.
------	--	---

A mesma mensagem está presente nas duas moralidades seguintes. Faço apenas uma observação relativamente à tradução de «ruelles», termo que, como vimos, designa

um espaço íntimo e, simultaneamente, social; os três tradutores optam por não dar conta dessa realidade, que funciona como referência cultural do contexto de partida, e falam antes em «rua» ou «ruas» e «vuelas». Talvez João Costa, ao traduzir «ruelles» por «vuelas» tenha querido aproximar-se da sonoridade da palavra francesa, ao mesmo tempo que mantém a ideia de um espaço pequeno e de onde é mais difícil escapar.

1968	<p><i>O Chapèuzinho Encarnado</i></p> <p>Coleção Cabra-Cega</p>	<p style="text-align: center;">MORALIDADE</p> <p>Aqui se vê como as crianças, principalmente as meninas bonitas, elegantes e gentis, fazem muito mal em escutar toda a espécie de pessoas; e esta história não é inconcebível pois todos sabem que o Lobo devora. Eu digo o Lobo, pois nem todos os Lobos procedem da mesma maneira; há aqueles que com um modo amável, sem ruído, sem ódios e sem cólera, sem cerimónia, complacentes e ternos seguem as jovens Meninas até às suas casas, até às suas ruas; mas atenção! não se esqueçam que os Lobos adocicados são, de entre todos, os Lobos mais perigosos.</p>
------	---	--

1970	<p><i>O Capuchinho Vermelho</i></p>	<p style="text-align: center;">MORALIDADE</p> <p>Vê-se aqui que as crianças pequenas, Sobretudo as meninas, Belas, elegantes e gentis, Fazem muito mal em dar ouvidos a toda a espécie de gente, E que não é coisa estranha, Se o lobo se contentar em comer. Digo o lobo, porque todos os lobos Não são da mesma espécie: Há uns de humor insinuante, Sem barulho, sem fel e sem cólera,</p>
------	-------------------------------------	---

	Coleção Antologia	Que, sossegados, complacentes e meigos, Seguem as meninas novas, Até às casas, até às vielas. Mas, ai de mim! Quem não sabe que estes lobos dengosos, De todos os lobos são os mais perigosos!
--	----------------------	--

Há uma correspondência entre o final feliz e a omissão das moralidades ou, se quisermos, entre o final trágico e a sua manutenção, o que, à partida, significa maior respeito pelo texto de partida.

Passaria agora a comentar a tradução de duas referências culinárias próprias do contexto de partida, «galette» e «pot de beurre»:

Perrault/ traduções ³⁰⁶		galette	pot de beurre
1942	Col.Azul	bolo da cozedura do pão	-----
		potezinho de mel	
1953	Emp.Lit.	bolo	manteiga fresca
1963	Col. Histórias	bolo	tigela de manteiga
1968	Verbo	bolo	boião de manteiga
1968	Afrodite	bolo	tijela de manteiga
1969	Col.ABC	merenda	
1970	Arcádia	bolinho	púcaro de manteiga
1973	Verbo	bolo	boiãozinho de manteiga

8. A tradução de «galette» e «pot de beurre» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que identificam Perrault como autor

Podemos ver que estas traduções mantêm as referências originais, salvaguardando o caso do texto de Feijoo Teixeira, da Coleção ABC, que opta pelo termo «merenda», que é mais abrangente e não discrimina os alimentos que a compõem. Também Dulce Pissara de Brito substitui a manteiga pelo mel, talvez mais coerente com o ambiente campestre que descreve, e também porque, pelas suas propriedades, este

³⁰⁶ As listas a azul dizem respeito aos textos que mantêm o desfecho trágico do conto de Perrault.

produto é popularmente tido como um «remédio» em situações de doença ou convalescença. Vejamos agora o quadro das versões que não apontam a autoria do conto:

Perrault/ traduções		galette	pot de beurre
194-?	Gráfica da Batalha	bolos	um pouco de manteiga
1943	Coleção Manecas	bolo	manteiga
1970		+ pastéis muito fofos	
1946	Empresa Literária Universal	bolos	um pouco de manteiga
1959	Majora	pastéis de massa folhada	um pouco de manteiga
		+ leite	
196-?	Miniclássicos	bolinho	-----
		xarope para a gripe	
1964	Coleção Heidi	-----	-----
		rica empada, mel doiradinho num boião e um queijo redondo, branco e amanteigado	
1965	Majora	Bolo de chocolate	-----
		+ florinhas	
1967	Coleção Fada Azul	bolo	-----
		jarra de mel dourado	
1970	Coleção Baleia Alegre	bolo de maçã	-----
		pote de mel	
1970	Figueirinhas	cestinha de bolos	-----
1970	Edições Despertar	bolo	-----
		boião de doce	

9. A tradução de «galette» e «pot de beurre» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que não identificam Perrault como autor

Verifica-se que as versões mais recentes tendem a substituir a manteiga pelo mel ou pelo doce. Vemos também que há mais variedade de produtos: bolo de chocolate ou de maçã, pastéis de massa folhada, pastéis fofos, empadas e queijos. As opções dos tradutores, de forma geral, consubstanciam estratégias orientadas para o sistema de

chegada, mencionando produtos típicos ou caseiros e acentuando, através destas referências, a relação afetiva entre as personagens; torna-se claro que a mãe quer mimar a avó com as coisas boas que lhe envia. Estas estratégias, eficazes do ponto de vista comunicativo, testemunham, na terminologia de Michel Ballard (2014:25), «une politique d'annexion», uma vez que impede qualquer ligação do texto traduzido com a sua cultura de origem.

No conto dos Grimm, o Capuchinho leva à avó um bolo e uma garrafa de vinho. No entanto, nenhuma versão portuguesa a menciona, o que faz com que estranhemos a imagem da capa da edição da Figueirinhas, onde se vê uma garrafa de vinho:



24. Capa de *Branca de Neve/O capuchinho vermelho*, Coleção Idade de Ouro, Figueirinhas, 1970.

Atentemos agora em alguns aspetos de carácter estilístico. Uma das marcas estruturais de *Le petit chaperon rouge* prende-se com o uso de fórmulas que, repetidas, conferem ao conto um certo ritmo e um certo efeito encantatório, como se de um refrão se tratasse. Para além do par pergunta/resposta do diálogo entre a menina e o lobo, em que ela vai colocando questões sobre determinadas partes do corpo do vilão, temos novamente a ocorrência de pergunta/resposta em outras duas situações: quando o lobo bate à porta e a avó, depois de perguntar quem é, lhe diz que entre; e quando a menina bate à porta e o lobo lhe responde nos mesmos moldes:

Toc, toc. «Qui est là?» [...] «Tire la chevillette, la bobinette cherra.» (Perrault: 114)

Vejamos o que acontece nos casos das versões em que Perrault surge identificado:

Perrault/ traduções		Toc, toc	«Qui est là?» [...] «Tire la chevillette, la bobinette cherra.»
1942	Coleção Azul	truz!truz!truz!/ Truz!truz!truz!	Quem está aí? [...] Puxa a aldraba, e a porta abrir-se-á./ Quem está aí ? [...] Levanta a aldraba e a porta abrir-se-á.
1953	Empresa Literária Universal	truz, truz./ truz, truz.	Quem é? [...] Levanta a aldraba da porta e entra, minha queridinha./ Quem está aí ? [...] Querida – disse o lobo com a voz mais doce do que o mel – levanta a aldraba da porta e entra. Já tinha tantas saudades tuas !
1963	Coleção Histórias	Trás, trás, trás!/ Trás, trás, trás./ Trás, trás.	Quem está a bater? [...] Levanta o trinco até acima, porque a porta não está fechada à chave./ Quem está a bater? [...] Levanta o trinco, filhinha. A porta não está fechada à chave.
1968	Verbo	truz, truz, truz./ truz, truz, truz.	Quem é? [...] Puxa a cavilha, que a aldraba saltará./ Quem é? [...] Puxa a cavilha, que a aldraba saltará.
1968	Afrodite	toc, toc./ Toc, toc.	Quem está aí? [...] Puxa pelo cordel, que a aldraba se abrirá./ Quem está aí? [...] Puxa pelo cordel, que a aldraba se abrirá./
1969	Coleção ABC	Bateu à porta [...]./ [...] porta aberta.	Abre a porta, Chapelinho, estou muito fraca. Não me posso levantar. [...] estava apenas encostada.
1970	Arcádia	toc, toc./ toc, toc.	Quem está aí? [...] Puxa a corda e o trinco abrir-se-á./ Quem está aí? [...] Puxa a corda e o trinco abrir-se-á.
1973	Verbo	Trus! Trus!/ Trus! Trus!	Quem é? [...] Pega na aldraba e levanta o fecho./ Quem é? [...] Pega na aldraba e levanta o fecho.

10. A tradução das onomatopeias e das «formulettes» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que identificam Perrault como autor

Como se vê, estas versões procuram reproduzir as onomatopeias e atendem ao par pergunta/resposta, mantendo a repetição das estruturas frásicas. Só o texto de Feijoo Teixeira difere mais claramente, já que a avó – identicamente ao que se lê no conto dos Grimm – diz que não se pode levantar por estar muito fraca.

De resto, salta à vista que este grupo de traduções se preocupou em respeitar os valores onomatopeicos bem como a musicalidade e o ritmo que decorrem quer do seu emprego quer do uso da «formulette». Nos textos de chegada, parece mesmo que os tradutores foram claramente sensíveis às onomatopeias: reproduz-se a forma «toc», mas também se usam «truz» ou «trás». Para além disso, algumas versões alongam a estrutura *toc, toc* inicial para, por exemplo, «truz, truz, truz», o que gera um ritmo triádico, de tanta aceitação no contexto português. As três traduções que mantêm o desfecho trágico do conto original também aqui se assumem muito próximas do texto de partida.

No que respeita às outras versões, o panorama é tendencialmente contrário, dada a não tradução das onomatopeias, como é possível verificar através da consulta do seguinte quadro:

Perrault/ traduções		Toc, toc	«Qui est là?» [...] «Tire la chevillette, la bobinette cherra.»
194-?	Gráfica da Batalha	[...] pegou no cordão da campainha e tocou./ [...] bateu ela alegremente à porta.	Quem é? [...] Abre o postigo e empurra a porta/ Quem está aí? [...] Abre o postigo e empurra a porta.
1943 1970	Coleção Manecas	[...] bater à porta./ Truz...truz...	Quem é? [...] Puxa a tranqueta e entra./ Quem é? [...] Entra. Puxa a tranqueta.
1946	Empresa Literária Universal	[...] pegou no cordão da campainha e tocou./ [...] bateu ela	Quem é? [...] Abre o postigo e empurra a porta/ Quem é? [...] Abre o postigo e empurra a porta/

		alegremente à porta.	
1959	Majora	Truz, truz!/ [...] bater à porta.	Quem está aí ? [...] Levanta o trinco, minha jóia, e empurra a porta! Quem está aí ? [...] Levanta o trinco e empurra a porta!
196-?	Miniclássicos	[...] bateu à porta [...]. (porta aberta)	-----
1964	Coleção Heidi	[...] bateu à porta [...]./ [...] bateu suavemente [...].	Quem é? [...] a anciã pôs-se dificilmente em pé e foi abrir a porta./ Quem é? [...] Entra, filhinha, entra, que a porta está só encostada.
1965	Majora	[...] bateu à porta./ (porta aberta)	Quem é? [...] Entra, entra, minha rica filha !
1967	Coleção Fada Azul	-----	-----
1970	Coleção Baleia Alegre	Bateu à porta [...]./ (porta aberta)	Quem é? [...] Entra, minha filha !/Entra, Capuchinho !
1970	Figueirinhas	-----/ [...] Capuchinho chegava e bateu à porta.	-----/ Entra, entra, Capuchinho.
1970	Edições Despertar	Toc, toc, toc! Toc, toc, toc! Toc, toc, toc!	(a avó não responde, não está em casa)/ Quem é? [...] Entra, minha filha. Puxa o trinco e o fecho abrirá.

11. A tradução das onomatopéias e das «formulettes» nas versões portuguesas de *Le petit chaperon rouge* que não identificam Perrault como autor

Este quadro mostra, surpreendentemente, que os tradutores das versões mais livres optaram por substituir a onomatopéia por expressões como «bater à porta» ou «tocar à campainha», não valorizando as onomatopéias como características da linguagem infantil. Do mesmo modo, nem todos os textos traduzem a «formulette» ou,

então, introduzem algumas alterações que implicam a perda do ritmo e da musicalidade que caracterizam o texto original. Os tradutores destas versões parecem menos sensíveis a estas questões formais e estilísticas do que os tradutores dos textos mais próximos do original. Verifica-se também, neste grupo de traduções, alguma propensão para a inclusão de formas de tratamento como «minha rica filha», «minha jóia» ou «filhinha», que, ao marcar a relação afetiva entre as personagens, acaba por ancorar a situação narrativa num contexto familiar ao leitor.

Em conclusão, diria que as estratégias narrativas e registos estilísticos predominantes não só se relacionam com um forte conceito didático da literatura para crianças, que se preocupa em ser “educativamente” proveitosa – como se vê na emergência de uma voz narrativa que tece comentários ou faz juízos de valor, consciencializando o pequeno leitor relativamente ao que está certo ou errado –, mas também com a ancoragem das situações narrativas num contexto próximo do destinatário infantil, permitindo-lhe que o reconheça como tal, através, por exemplo, das referências gastronómicas ou das formas de tratamento típicas entre avós e netos.

4.4.1.5. Conclusões

Da análise das versões em questão, começo por salientar como tendência dominante a insistência das traduções em estratégias moralizadoras ou pedagógicas, o que deixa claramente perceber a criança como leitor intencionado. Essas estratégias podem manifestar-se a diversos níveis, que vão de uma reconfiguração do núcleo de personagens à alteração do final, e passam pela presença de uma voz narrativa orientadora da criança leitora, através de processos expansivos na caracterização de personagens, de conselhos e de comentários. Verifica-se também uma tentativa de ajustar o texto ao seu nível de compreensão, o que se manifesta ainda a nível do grafismo. Vai certamente nesse sentido a existência de imagens, que acompanham, de forma recorrente, quase todas as edições.

Penso que as alterações detetadas nas versões analisadas se prendem, na verdade, com o facto de estas funcionarem como ferramenta educacional, ajustadas a objetivos ideológicos e didáticos (Shavit, 2003:157). As traduções vincam claramente a oposição entre o Bem e o Mal, pretendendo desempenhar uma efetiva função educativa.

É esta dimensão que, ancorada em valores centrais como a família, a obediência e a ruralidade, perpassa, em maior ou menor grau, ao longo das versões analisadas.

O uso de idiomatismos e o emprego de muitos termos do mundo rural e agrícola, entre outros exemplos, “ensinam” à criança determinadas vivências e transmitem determinados conhecimentos, fundamentais para a consciência da sua identidade portuguesa. Nesta medida, a valorização do mundo rural é transversal à maioria das versões portuguesas, podendo suceder, como acontece no texto da Coleção Histórias (1963), de Fernanda Manso, que o elogio do campo se associe à cultura literária e/ou musical popular:

1963	<i>História do Carapuço Encarnado</i> Coleção Histórias	Entretanto, Carapucinho Encarnado tinha acabado de colher as flores, e depois de ter feito um bonito ramo, dispôs-se a retomar o seu caminho. Ia tão contente, que de repente teve vontade de cantar: <p style="text-align: center;"><i>Para não sair do bosque quisera ser pastorinha e viver com meu rebanho tratando das ovelhinhas.</i></p>
------	---	--

Como tive já ocasião de referir, em algumas versões é introduzida a personagem masculina no papel de pai, que assume as tradicionais funções patriarcais. Relembra ainda os domínios das figuras masculinas e das femininas: o pai trabalha fora, como lenhador ou cavador, e a mãe trabalha em casa, ajudada pela filha. Todos estes elementos apontam para as ideias-chave do discurso do regime salazarista, como assinala Glória Bastos (2006:107):

A família é o núcleo temático mais destacado. A sua imagem é sempre positivamente valorada; o pai emerge com um prestígio assente na autoridade e surge sempre como o único angariador dos meios de subsistência, à mãe estão atribuídas apenas as actividades domésticas. Esta é modelo para as filhas e a principal ensinadora das virtudes e da ordem moral.

A ausência de uma figura paterna ou é explicada por motivos lógicos, como seja a situação de orfandade da menina por motivo de morte do pai, ou é resgatada, mediante a introdução de figuras paternas.

Recordaria ainda as qualidades que caracterizam as personagens e que permitem contornar possíveis dificuldades de natureza económica. Com efeito, são virtudes como a modéstia e o comedimento que trazem a felicidade e não, como se poderia pensar, situações como o desafogo financeiro. Comportamentos como o da mãe que guarda o dinheiro para enfrentar situações imprevistas ou como o da avó que aproveita uma saia velha para fazer uma peça nova constituem lições de vida, lições de boa gestão doméstica. Saber viver com pouco – eis o lema. Mas também saber viver em comunidade – é outro lema que merece destaque em textos como os da Coleção Histórias e da Coleção Manecas, em que se desenha um ambiente de solidariedade entre vizinhos.

Como diz Zohar Shavit (2003: 53), «Com muita frequência os textos dão expressão a normas sociais comuns e a normas vigentes.» Esta observação sai plenamente confirmada das versões portuguesas em estudo, em que a maior parte dos comportamentos das personagens representa normas e valores sociais da sociedade portuguesa, muito particularmente no período estado-novista. Penso poder relacionar o exposto com algumas das determinações que constam do regulamento da Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN), associação criada em 1936, na qualidade de utilidade pública, e que Cândido de Azevedo transcreve (1999:298):

Estimular e dirigir a habilitação das mães para a educação familiar, tendo em conta as diversas circunstâncias de vida e de meio; promover o embelezamento da vida rural e o conforto do lar como ambiente educativo, em relação com os usos locais e as boas tradições portuguesas, defendendo e estimulando as actividades e indústrias caseiras; [...].

A marcada orientação pedagógica dos tradutores leva à eliminação das moralidades de Perrault e, claro, da componente metafórica do original francês, no qual “lobo” equivale a “sedutor-predador”. A reescrita vai no sentido de eliminar a componente erótica ou sexual, garantindo às crianças uma compreensão confinada à sua mundividência, que as leva a interpretar o lobo como tal e, por extensão, como representação mais lata de perigos que devem evitar. A preocupação de chegar o texto

aos valores (religiosos, morais, ideológicos) dos leitores intencionados ou dos mediadores leva também os tradutores a evitar o final trágico de Perrault, em que tanto a avó como a neta são devoradas pelo lobo. É assim que, nessa estratégia de revisão para uma edição *ad usum delphini*, os tradutores (propositadamente ou não) se aproximam do conto *Rotkäppchen* dos Irmãos Grimm, em que o lobo é castigado e a menina poupada. Com isto, é-lhe dada oportunidade de aprender com os erros.

Não deixa de ser curioso verificar que, num panorama editorial em que a identificação do autor não é frequente, a interferência da versão dos Grimm se registre em obras em que figura o nome de Perrault, como acontece em «O capuchinho vermelho» da coletânea *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*, publicada em 1968 pela Verbo; na verdade, este texto segue fielmente o conto *Le petit chaperon rouge* até ao momento em que o lobo devora a menina, mas, depois, acrescenta-lhe um parágrafo final, que evoca o desfecho dos Grimm:

1968	<i>O capuchinho vermelho</i> Verbo	Aqui terminaria a história do Capuchinho Vermelho, se uns caçadores que passavam não tivessem ouvido os seus gritos. Entraram em casa e mataram o Lobo, o que foi obra de um momento. E obra de outro momento foi abrir-lhe a barriga e tirar dela, sãs e salvas, a avøzinha e o Capuchinho Vermelho, que jurou nunca mais querer conversas com lobos.
------	---	--

Também o conto *O chapelinho vermelho*, publicado pela Verbo em 1969, indica como autor Charles Perrault. Ora o tradutor, Feijoo Teixeira, parece antes seguir a versão dos Grimm (a mãe recomenda cuidado à filha, a avó não se levanta por estar fraca e é depois, tal como a neta, resgatada da barriga do lobo por um caçador), o que mostra haver alguma confusão entre textos e autores. Esta situação pode apontar para o facto de a literatura para crianças ser vista como possuidora de um estatuto menor (Pederzoli, 2012:163) e, nessa medida, serem tidas como irrelevantes questões como a identificação dos autores ou o respeito pelos originais; por outro lado, pode denotar um entendimento da literatura infantil como património comum, de que cada autor ou tradutor se apropria de acordo com preferências pessoais ou conceções reinantes.

Tal como dizem Lourdes Lorenzo, Ana Pereira e Ana Fernández (2014:165), os tradutores não são inocentes na escolha das estratégias tradutivas: «They know the

target culture is in need of texts which, without losing their foreign flavour, may help children to build up a positive image of their own culture (...).»

De forma geral, as versões aqui referidas deixam transparecer uma determinada ideia sobre o que é, ou não, apropriado para a criança e para a literatura infantil. Ao fazê-lo, estão também a mostrar aquilo que a sociedade desse tempo determina como correcto e modelar. Como assinala Helen Frank (2014:15), «The books children read are subject to the constraints imposed on the book market by commercial, educational, social, political and ideological forces that determine what is desirable.»

É assim que, quando os valores do original não são conformes aos do contexto de chegada, os tradutores desenvolvem estratégias de “purificação” ou “sanitização” (Frank, 2014:15), mais preocupados com o público a que se dirigem do que com o respeito ao autor ou ao texto de partida. Nesta medida, a manipulação, decorrente de propósitos moralizadores, vem alterar a fisionomia literária e estética do texto, de modo a conformá-lo a uma visão menos audaciosa e mais «*politically correct*» da literatura para os mais novos (Pederzoli, 2012:162-163).

Considerações finais

Foi objetivo desta tese estudar as traduções portuguesas dos contos de Perrault, publicados em França sob o título *Contes de ma mère l'Oye* (1697), que foram editadas e circularam em Portugal no período do Estado Novo (1933-1974). Para tanto, houve que começar por se fazer o levantamento dessas traduções. Tendo como objetivo norteador averiguar se as versões portuguesas foram influenciadas pelo contexto de receção, procedi a um confronto tão minucioso quanto possível dessas versões com os respetivos originais, no intuito de perceber até que ponto o contexto de chegada – na interseção dos códigos político, ideológico, cultural e literário – determinou ou não a tradução, e, eventualmente, a colocou ao serviço da ideologia do regime. Por outras palavras, tentei perceber de que modo o contexto da receção influenciou as versões portuguesas e mostrar que o estudo da literatura nacional não se pode fazer à margem do estudo da tradução. É importante não esquecer que os Estudos de Tradução contribuem para o conhecimento da História e da cultura, permitindo uma reflexão, por um lado, sobre a forma como a literatura estrangeira se integra na literatura autóctone, enriquecendo o seu património e contribuindo para a configuração do cânone literário, e, por outro, sobre a forma como essa literatura se deixa aculturar. Como diz Anthony Pym (1998:16), os Estudos de Tradução podem desempenhar um papel fundamental no conhecimento ou na descrição das diferentes culturas.

Perante a vasteza do material recolhido, impôs-se uma seleção dos contos a analisar pormenorizadamente. Comecei por decidir que trabalharia com os contos em prosa, dada a sua maior representatividade em termos de receção; dentro deste núcleo, debrucei-me sobre *La Barbe bleue*, *La belle au bois dormant*, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* e *Le petit chaperon rouge*, por serem aqueles que, apresentando como protagonista uma personagem feminina, colocam mais em evidência as relações homem-mulher e as relações familiares, cujas “regras” ou “bons preceitos” tanta atenção mereceram por parte do regime estado-novista. Outro dos critérios que presidiram à seleção foi o da presença de temas tabu, nomeadamente o da violência, estudando o modo como o contexto de acolhimento lidou com eles, em função dos valores e normas que lhe eram específicos.

Chegado o momento de uma apreciação final dos resultados do estudo realizado, começaria por referir que o número de edições encontradas permite concluir pelo êxito desses contos junto do público infanto-juvenil. Na verdade, como tive oportunidade de referir, a minha pesquisa conduziu-me até sete volumes de contos de Perrault e a onze antologias que, entre contos diversos, incluem alguns da sua autoria. Para além destas publicações de maior envergadura, consegui reunir perto de sessenta livrinhos dedicados, cada um deles, a um único conto, o que perfaz um número significativo de edições portuguesas de contos de Perrault no período em apreço. Posso também avançar que, com base nos dados recolhidos, as décadas de 40 a 60 são as mais férteis no que diz respeito à publicação portuguesa dos contos do autor francês. Talvez este facto possa estar relacionado com o combate ao analfabetismo empreendido neste período; é de 1940 o Plano dos Centenários,³⁰⁷ um projeto que visava a construção de uma rede alargada de escolas, cujas bibliotecas necessitariam de apetrechamento. Também o aumento da população e uma progressiva, embora muito lenta, melhoria do nível de vida, terão certamente favorecido um maior volume de edições dedicadas ao público infanto-juvenil.

Não encontrei nenhuma edição da década de 30, embora tenha registado três volumes anteriores: em 1924, *Contos de Perrault e escandinavos*, e, em 1926, *Contos de Perrault*, ambos da Figueirinhas; em 1925, *O Barba Azul e outros contos de fadas*, publicado pela Romano Torres para a Coleção Manecas. Parece, pois, que as traduções portuguesas de Perrault vingam em período de consolidação do Estado Novo. Como fomos vendo, sucede que a maioria das traduções de Perrault faz a apologia dos valores estruturantes do regime, nomeadamente através da valorização das tradições populares e da leitura de Portugal como um país bucolicamente “virgiliano”.

Perante os textos portugueses analisados, posso afirmar com segurança que, na quase totalidade dos casos, não foi uma preocupação filológica, de rigoroso respeito pelo texto original do escritor francês, com as marcas epocais que ele lhe imprimiu, com a graciosa ironia e a sátira velada à sociedade parisiense sua contemporânea, que esteve no primeiro plano de intenções dos tradutores portugueses. Também, nesta linha de sentido, não houve a intenção de manter o duplo destinatário contemplado por Perrault;

³⁰⁷ Consulte-se a Lei n.º 1985, de 17 de Dezembro de 1940, que prevê para 1941 o início da «execução do plano geral da rede escolar»: <https://dre.pt/pdf1sdip/1940/12/29200/14751476.pdf>

houve, sim, o propósito de traduzir para crianças e, como vimos, para crianças portuguesas.

Tudo isto é particularmente evidente nos textos publicados nas décadas de 40 a 60, em que proliferam traduções mais livres. Em relação a estas versões mais criativas, delineiam-se três grandes tendências, atinentes i) à consideração da criança como destinatário; ii) à valorização da cultura de chegada, através de processos de aclimação e reterritorialização; iii) à reconfiguração estética e literária, de acordo com a conceção vigente de literatura infanto-juvenil.

Visando a criança como leitor intencionado, este grupo de versões portuguesas mais livres procede a “correções” que podemos considerar pedagógicas ou educativas. É assim que introduz alterações no perfil das personagens e redesenha as relações de família, de modo a conformar os comportamentos aos papéis que a mundividência conservadora cristalizada pelo regime estado-novista entende como próprios de homens e de mulheres. Na verdade, uma muito marcada adaptação a ideologemas dominantes do contexto de chegada diz respeito às representações do feminino e do masculino. Lembremos, por exemplo, o caso de *Cendrillon*: a heroína das versões portuguesas perde muito da sua afirmação individual. Perde traços de rebeldia e de iniciativa pessoal, tornando-se uma menina exemplar, recatada, cheia de virtudes, que sonha com o seu príncipe encantado e com um casamento de conto de fadas. Não lhe cabe manifestar o mesmo grau de iniciativa da protagonista de Perrault. E nunca se impõe ou sobrepõe ao elemento masculino. Já *Capuchinho Vermelho*, desde tenra idade, ajuda a mãe nas tarefas domésticas e é descrita como uma “mulherzinha” (é exatamente este o termo com que Leyguarda Ferreira descreve a menina de *O Capuchinho Encarnado*, publicado na Coleção Manecas).

Este estereótipo da mulher como mãe e dona de casa opõe a vida doméstica à vida exterior e pública. Enquanto a mulher está confinada ao espaço doméstico, ao homem está reservado o espaço exterior, símbolo de independência e de um espírito “naturalmente” aventureiro; em *O Barba Azul*, da Coleção Azul, Dulce Pissarra de Brito mostra claramente esta oposição nas suas estratégias de adaptação: a futura mulher de Barba Azul e a sua irmã ajudam «a mãe e as criadas nas lides caseiras» e os irmãos vão «matar, nas cerradas matas, javalis à lançada.» Não é por acaso que também se associa a caça à figura do príncipe, como acontece em *Gata Borralheira*, de Leyguarda Ferreira; pretende-se acentuar a virilidade e a coragem masculinas, características igualmente

empoladas no caso do príncipe-salvador da Bela Adormecida, que, entrar no castelo encantado, tem de derrotar um terrível dragão.

Também o ideal de família sai claramente reforçado nas traduções portuguesas, em que os laços de afeto caracterizam as ligações familiares. Esse ideal manifesta-se na idealização da figura da mãe, que, no conto do Capuchinho Vermelho, por exemplo, não poupa recomendações avisadas à filha quando ela vai visitar a avó (preocupação que não acontece no conto de Perrault), bem como pela reabilitação da figura do pai, que deixa de ser um pai ausente ou que é devidamente justificado nas suas ausências, e regressa, mesmo assim, nos momentos mais críticos, para ajudar a repor a ordem.

As versões portuguesas de *Cendrillon* tendem a enfatizar o sofrimento que a morte da primeira mulher causa na figura do pai, deixando claro que o novo casamento resulta da preocupação com a filha, como pudemos ver, por exemplo, no texto *Cinderela*, da Coleção Heidi, no qual o pai casa por achar que uma criança precisa dos cuidados de uma mãe.

Cabe ainda salientar, neste quadro de harmoniosas relações familiares, a exploração de valores como a humildade, a honestidade e o asseio (lembro *O Capuchinho Encarnado*, de Leyguarda Ferreira, em que estas qualidades são realçadas); também a religiosidade é sublinhada, tal como acontece em *História da Bela Adormecida*, de Salomé de Almeida, na qual a fé da rainha é claramente acentuada.

São igualmente intenções educativas que justificam alterações na diegese, no sentido de esbater ou anular o não aceitável. Como observa Shavit (2006:35), se for possível apagar cenas indesejáveis sem prejudicar a trama narrativa ou a caracterização das personagens, os tradutores de literatura infanto-juvenil não hesitarão em fazê-lo. Creio que a eliminação da segunda parte de *La Belle au bois dormant* e a subsequente opção pelo típico final feliz do conto maravilhoso de amor com o casamento do par amoroso testemunham essa prática tradutiva. O mesmo se verifica com o esbatimento ou a omissão da referência aos sonhos eróticos da Bela Adormecida e à sua “insónia”.

Lembro também o caso de *História do Barba Azul*, publicada pela Civilização, na qual, por ação da censura, a trama narrativa sofre expressiva alteração, evitando a cena violenta da descoberta dos corpos das mulheres assassinadas.

As traduções tendem, pois, a depurar os elementos que, no contexto de chegada, são considerados inaceitáveis ou menos próprios face aos códigos morais e sociais vigentes. María Jesús Barsanti Vigo (2014:20) fala em expurgação para se referir à omissão de episódios, fragmentos e expressões segundo objetivos morais ou didáticos,

relacionados com sexo, violência, religião ou linguagem. Nos contos traduzidos, as “meias-tintas” tendem a esbater-se. Assistimos a um nítido extremar da polaridade entre o Bem e o Mal, e os traços positivos ou negativos das personagens são mais claramente diferenciados.

A atenção à componente formativa e educativa da literatura infanto-juvenil no quadro do Estado Novo poderá explicar a tendência dos tradutores para aplanar personagens – neutralizando-lhes matizes – e aclarar comportamentos. Como comenta Isabelle Nières-Chevrel (2009:180), mesmo atualmente, a dimensão educativa da literatura para crianças continua a ser valorizada:

[...] la littérature d'enfance et de jeunesse est, d'autre part, encore comprise comme une littérature qui contribue à éduquer. Le traducteur trouve légitime de redoubler l'écrivain dans sa mission éducative.

A observação de Isabelle Nières-Chevrel de que o tradutor de literatura para crianças se entende legitimado a prolongar, reduplicando-a, a missão educativa do autor original verifica-se nas traduções portuguesas dos contos de Perrault. Para o efeito, os textos são “recortados” e retocados em função desses propósitos, o que acaba por alterar a sua identidade literária e estética. A eliminação das moralidades originais e a “nova” moralização, muitas vezes decorrente da intervenção explícita e direcionada do narrador, perfilam-se nesta mesma linha de procedimentos.

Por vezes, o tradutor recorre a uma moralidade alternativa, completamente diferente da que surge em Perrault, de forma a poder rematar o texto com o que considera certamente ser uma lição mais correta e útil. É o que se passa em *A Gata Borralheira ou a pantufa branca e cinzenta*, publicada pela Figueirinhas, ou em *História da Gata Borralheira*, da Coleção Histórias, publicada pela Bertrand-Ibis, nas quais se sentiu a necessidade de vincar, de forma muito evidente, a relação de causalidade entre as boas ações e a recompensa, por um lado, e as más ações e o castigo, por outro.

Face a esta preocupação de tornar as histórias mais educativas, os tradutores aproximam-se, de forma mais ou menos consciente, dos Irmãos Grimm. Esta aproximação é sobretudo evidente no que toca ao *Capuchinho Vermelho*, o que parece mostrar a preferência dos tradutores por finais felizes, menos violentos e mais “regeneradores”.

Lembro também a relação intertextual que se estabelece entre o texto *Gata borralheira*, da coleção Manecas, e *La Belle et la Bête*, de madame Leprince de Beaumont. Estas interferências provam, além da tradução e penetração de contos de outras proveniências ou tradições, o grau de liberdade dos tradutores, que recriam as histórias de acordo com o gosto da época, em conformidade com o que se entende que a criança deve ler, privilegiando o momento da receção e a função pedagógica em detrimento da aproximação ao autor ou ao original.

Face ao exposto, penso poder afirmar que a maioria das versões portuguesas dos contos de Perrault serviu de «modelling tool» (Lorenzo *et al.*, 2014:165), na medida em que pretendeu cumprir uma finalidade educativa, aproximando-se especialmente do ideário estado-novista no que respeita à divisão dos papéis entre homem e mulher e ao ideal de família. Como afirma Sherry Simon (1996:8), a tradução é um processo de mediação que não está acima da ideologia.

Uma outra tendência muito marcada na generalidade das traduções portuguesas de contos de Perrault entre 1940 e os anos 60 vai no sentido da aclimação, da reterritorialização. Muitas das remissões originais para costumes, cargos ou modas da França aristocrática de Luís XIV (como seja a referência a peças de vestuário e a adereços e “truques” de beleza feminina), por meio das quais Perrault estabelece um clima de cumplicidade com o leitor, saem eliminadas ou altamente esbatidas. O convite a uma leitura histórica não constituiu, pois, a preocupação dos tradutores. Na verdade, verifica-se, na generalidade das traduções, uma aclimação ao contexto de receção, para a qual contribuem sobretudo, como procedimentos tradutivos mais frequentes, a substituição³⁰⁸ (Corbella, 2003:188), que visa a substituição de um culturema do contexto de partida por outro característico do contexto de chegada (como se passou na substituição de «Sauce-robot» por «guisado») e a neutralização (Corbella, 2003:188), que substitui um elemento culturalmente marcado no texto de partida por um não marcado no texto meta (lembro a substituição de «eau de la Reine d’Hongrie» por «água»). Também a amplificação (Molina & Albir, 2002:509-510), que corresponde à introdução de elementos ou segmentos que não ocorrem no texto de partida, serve esta domesticação.

Os destinatários destas traduções não são quaisquer crianças, são crianças portuguesas, com um horizonte de leituras marcado pelas tradições autóctones, e

³⁰⁸ Para Lucía Molina e Amparo Hurtado Albir (2002:509), bem como para Vinay e Darbelnet (1958:52-53), trata-se de adaptação («adaptation»).

crianças portuguesas num determinado período histórico. Assim, é introduzida uma série de pormenores assimilatórios, que podem ser de ordem gastronómica ou dizer respeito a hábitos de indumentária ou de cultivo hortícola, como a referência ao “cheiro a estrugido”, à “cabidela”, aos “sapatinhos de verniz”, aos “vestidinhos de chita” ou ao “quintal”. Procedimentos da mesma natureza são também a valorização do que é genuinamente português, tão presente no Estado Novo, incluindo a exaltação da ruralidade (lembro o elogio da vida no campo e da aldeia portuguesa) e o gosto pela folclorização (como se vê, por exemplo, nas festas populares de celebração do nascimento de Bela Adormecida), sendo estes procedimentos assimilatórios muitas vezes reforçados pela presença de ilustrações domesticantes, aliás, algo rudimentares e pouco sofisticadas. O conjunto destas estratégias conduz ao esbatimento ou à anulação do ambiente aristocrático original, ao mesmo tempo que transporta os contos para uma época temporalmente menos recuada.

A esta estratégia de aculturação chama Göte Klingberg (1986:17-18) localização («localisation»). Neste contexto, também os nomes próprios sofrem domesticação, anulando o «plaisir du non-traduisible» (Michaud, 2000:42) e, claro, a opacidade e o exotismo do “estranho”. Esta domesticação estende-se à substituição dos antropónimos; também se verifica atribuição de nomes às personagens quando, no texto original, isso não sucede; trata-se de uma inserção («insertion»), de acordo com Theo Hermans (1988:14). É assim que o príncipe de *La belle au bois dormant* passa a chamar-se Formoso (edições da Majora), a fada má passa a Fada Inveja (Sociedade de Expansão Cultural) e o Capuchinho Vermelho recebe o nome de Albertina (Coleção Manecas). O que notamos é, de facto, uma grande liberdade no tratamento do texto de Perrault.

Uma terceira tendência das versões portuguesas, sobretudo dos anos 40 aos anos 60, prende-se com a redução da economia narrativa dos textos originais e com o gosto pela amplificação descritiva, pela distensão do relato e por um estilo mais “decorativo”. Jan van Coillie (2008:558) refere que estes procedimentos estão ao serviço da «emotional function» e, nessa medida, procuram promover a identificação do leitor com a história:

Readers live through an emotional process because they recognise something of themselves and can identify with the characters. The emotional function is based on involvement and empathy. Stylistically the translator can enhance this

involvement by adapting the language to the (supposed) level of the reader or listener [...] or by addressing the readers/listeners directly.

Desde a infantilização da linguagem das personagens (espontânea, quase oral, às vezes sentimentalizada, melodramática, puxando pela lágrima) à interpelação direta do leitor, marcada por um forte tom moralizador, «commentatif-sapiential» (Constantinescu, 2013:125), passando pela inclusão de numerosas descrições, pequenos segmentos de ação e abundantes diálogos – na concretização de processos de amplificação –, fica a ideia de que as traduções são trabalhadas no sentido de as aproximar à norma ou pelo menos ao uso literário de chegada, isto é, no sentido de torná-las “aceitáveis” (Toury, 1995:57).

A ironia e o humor de Perrault – tradicionalmente muito pouco explorados na literatura portuguesa de oitocentos e mesmo da viragem do século – são claramente desvalorizados pelos tradutores. Mesmo os toques de ironia e humor nos originais de Perrault mais facilmente decodificados pelas crianças saem esbatidos ou mesmo eliminados. O humor nas traduções portuguesas passa sobretudo por estratégias de ridicularização das personagens mais “elementares”; lembro o caso do lobo (ridicularizado pelo seu cuidado *travesti* de avó, ou pelas tarefas que leva) ou o da figura do Barba Azul trespassado pelas espadas dos irmãos da esposa, que, na versão de Dulce Pissarra de Brito, é comparado a um frango a espernear no espeto.

Também a efabulação, seja a nível de personagens ou de espaços (note-se o empolamento do maravilhoso ou a valorização da ruralidade), sai amplificada, e isso verifica-se com mais intensidade quando as tradutoras, como Salomé de Almeida ou Leyguarda Ferreira, eram escritoras com larga experiência em literatura para crianças. Tudo isto nos leva à conclusão de que os tradutores tiveram em mente um público quase exclusivamente infantil e, nessa medida, mais homogéneo do que aquele que os textos de Perrault visavam. Fosse por serem autores de literatura infanto-juvenil ou por se orientarem por uma longa tradição de literatura para crianças muito mais atenta à ética do que à estética, os tradutores portugueses sentiram-se legitimados a arrogar-se grande liberdade, procedendo a inúmeras “correções” e adaptações, e trilhando o caminho da reescrita (cf. Pederzoli, 2012:45-46). Na verdade, grande parte dos exemplos apontados ao longo deste trabalho faz prova de uma persistente intervenção do tradutor. Como bem faz notar Emer O’Sullivan:

[...] shifts in narrative style of the translation provide evidence of the preferences of translators and their assumptions about their readers, and also of norms and conventions dominating the translation of children's literature. Various factors may induce a translator to adopt this strategy: the translator may wish to tell the story differently from the translator of the source text; may have difficulty in mimicking that particular voice; may think that children should be addressed in a way other than that adopted by the source text; or may be guided by narrative methods of children's literature more familiar to the target culture. (O'Sullivan, 2005:118)

Outra ideia interessante a reter prende-se com o estilo de determinado tradutor ou, por extensão, de determinada coleção. Vimos, por exemplo, que Dulce Pissarra de Brito, a tradutora da Coleção Azul, não resiste à exploração do macabro nos seus contos; esta característica, muito marcada na tradução do conto *La Barbe bleue*, ocorre, como vimos, também no episódio da prova do sapatinho; por outro lado, explora com pormenor quer o maravilhoso quer o espaço da ruralidade. Neste último caso, tanto as situações que descreve como o léxico “especializado” que utiliza funcionam como recursos ao serviço de uma imagem esteticizada do meio rural. Quanto aos textos da Coleção Manecas, que obedecem a uma estrutura padronizada – com a divisão em capítulos e a introdução de um segmento narrativo inicial “preparatório” –, parecem ter como norma a atribuição de nomes próprios às personagens, o desmesurado empolamento do maravilhoso (recordemos os três bailes e os três vestidos da Gata Borracheira) e a intervenção indelével do narrador. Leyguarda Ferreira aplica, de facto, uma receita, um esquema, procedimento muito próprio da literatura trivial – à qual especialistas alemães se referem muitas vezes como “Schema-Literatur” (Zimmermann, 1982: 5, *passim*).

Cativando os leitores pela apresentação da história em texto e em BD, também os textos da Bertrand-Ibis, sobretudo os da Coleção Heidi, se inserem numa linha editorial mais “cor-de-rosa”, com casamentos de pompa e circunstância e príncipes morenos arrebatadores. Em casos como estes, penso que podemos relacionar a influência ou o êxito da Coleção com o tipo de tradução, de acordo com as expectativas geradas por essa linha editorial.

Em síntese, fica claro que os tradutores portugueses, pelo menos até finais dos anos 60, se preocuparam, inquestionavelmente, em escrever para crianças, aculturando

os textos ao contexto de chegada, perdendo-se assim a tão fascinante ambiguidade dos contos de Perrault, que, dirigindo-se a um duplo destinatário, conseguiu habilmente jogar com dois níveis distintos de leitura. As intervenções operadas pela maioria dos tradutores são muitas vezes semelhantes e, em grande parte, coincidentes, tanto no que respeita ao escopo como aos processos utilizados. Pode dizer-se que, em larga medida, operam no mesmo sentido, ficando esse facto a dever-se, como será de presumir, a um horizonte ideológico muito coerente, vigilante e conservador. No trabalho destes tradutores certamente intervieram, de forma mais ou menos consciente, mecanismos de censura, nomeadamente de autocensura, o que conduziu a alguma homogeneidade dos textos. Uma questão interessante a colocar em futuras investigações seria a de avaliar em que medida determinadas traduções anteriores poderão ter ditado soluções adotadas por versões subsequentes, criando-se como que uma tradição de traduções.

É importante lembrar que as editoras que publicam Perrault até aos anos 60 são, sobretudo, editoras populares – como a Romano Torres ou a Empresa Literária Universal – ou editoras que só ou quase só se dedicavam ao segmento infanto-juvenil, como a Majora (que também comercializava jogos) e a Casa do Livro. Eram editoras de grande produção que também publicavam bons autores, mas que apostaram muito em edições de baixos custos e grande circulação.

Na passagem para os anos 70, a avaliar pelas edições que encontrei, as traduções parecem apontar para uma maior proximidade relativamente ao original, retomando a atitude de maior atinência ao texto de partida presente na edição da Figueirinhas de 1926 e que, nas décadas seguintes, desapareceu. Nos finais da década de 60 e princípios dos anos 70, as traduções de Perrault, a avaliar pelo *corpus* recolhido, parecem ser menos frequentes e, por outro lado, muito mais próximas do texto original. Na verdade, as edições da Verbo, de 1968, da Afrodite, do mesmo ano, e da Arcádia, de 1970, são as que seguem mais de perto as instruções dos contos originais, tendo também a preocupação de identificar quer o nome de Perrault como autor quer os nomes dos tradutores. Estas editoras tinham um outro projeto editorial, muito orientado pela qualidade. São editoras mais jovens, algumas das primeiras “editoras independentes” (assim ficaram conhecidas), que arriscaram, inclusivamente, em obras malquistas, tal como referido no capítulo IV deste trabalho.

Apesar da maior proximidade relativamente ao original, estas três edições, como tive oportunidade de salientar ao longo da análise aos contos, também aqui e ali se afastam do original. Em relação à edição da Verbo, traduzida por Maria Adozinda de

Oliveira Soares, todos os elementos paratextuais (título, ilustração, coleção e indicação da faixa etária a que se destina o livro) apontam o jovem como leitor específico, assim como a omissão das moralidades o faz. A edição da Verbo não se afasta do conto *La Barbe bleue* ao manter o episódio da descoberta macabra e do castigo, e respeita também *La Belle au bois dormant*, no que toca à segunda parte da narrativa, mas, curiosamente, já altera o final da história do Capuchinho Vermelho, talvez sob influência da versão dos Grimm. As traduções da Afrodite, de Maria Alberta Menéres, seguem de muito perto os textos de partida, mantendo as moralidades. Esta edição, curiosamente, não contempla *La Belle au bois dormant*. Poder-se-ia pensar que se trata de uma edição para um público mais adulto, mas a integração do livro na coleção infantil Cabra-Cega e o colorido da capa parecem apontar antes para crianças como destinatários. A edição da Arcádia, com o título *Histórias para crianças*, compreende, entre vários textos de diversos autores, os contos *A Bela Adormecida*, *O Capuchinho Vermelho* e *O Gato das Botas*, tendo o tradutor, João Costa, mantido as moralidades de cada conto. Não fora o título, as dúvidas relativas ao destinatário da publicação ter-se-iam instalado, até pela sobriedade da capa, pouco “infantil”. Assim, vemos que só as edições da Afrodite, de 1968, e da Arcádia, de 1970, mantêm as duas moralidades que os contos originais apresentam. Desta forma, e como afirma Muguras Constantinescu (2013:125), vê-se que a maioria dos tradutores «renonce à “l’aiguillage” du récit, au jeu avec l’ambiguïté» e impede que o leitor penetre no mundo irónico de Perrault.

Face a estas considerações, impõe-se uma última observação. Seria interessante verificar se a liberdade de tradução verificada nas versões portuguesas de Perrault é generalizada na tradução da literatura infanto-juvenil dos anos 40-60, ou se afeta sobretudo a literatura popular – e era do conhecimento geral que os contos de Perrault eram inspirados em contos da tradição oral –, talvez por se entender que contos que o povo conta são de todos, ou seja, que o património da literatura popular é uma espécie de magma ou de reservatório de que qualquer um pode servir-se conforme programas literários e ideológicos pessoais ou de época, e que, nessa medida, as questões de autoria têm menor pertinência.

Futuros estudos de tradução dedicados a outros autores e outros textos literários poderão, sem dúvida, dar outros contributos para melhor se perceber se há ou não um padrão na tradução da literatura infanto-juvenil no período em questão.

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS

Beaumont, Madame Leprince de / Aulnoy, Madame d' (1979), *La Belle et la Bête et autres contes*. Paris : Hachette.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (2012), *Contos da infância e do lar* (Teresa Aica Bairos, Trad.). Vol. 1. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1976), *Contes*. Choix, traduction et préface de Marthe Robert. Paris: Gallimard.

Perrault, Charles (1967), *Contes*. Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, notices, relevé de variantes, notes et glossaire par Gilbert Rouger. Paris: Éditions Garnier.

Perrault, Charles (1981), *Contes*. Suivis du “Miroir ou la Métamorphose d’Orante”, de “La Peinture, Poème” et du “Labyrinthe de Versailles”. Édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

PERRAULT, CONTES DE FÉES E CONTOS POPULARES

Aarne, Antti / Thompson, Stith (1973), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Adam, Antoine (1951), “La préciosité”. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1-2. pp. 35-47 [consultado em 25 março de 2013]. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1951_num_1_1_1994

Adam, Jean-Michel / Heidmann, Ute (2004), “Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)”. In *Langages*, 153, pp. 62-72 [consultado em 25 de março de 2013].

Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_2004_num_38_153_934

Adam, Jean-Michel (2010), “La textualité des contes de Perrault”. In Ute Heidmann/ Jean-Michel Adam (eds.), *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Éditions Classiques Garnier, pp. 154-370.

Barchilon, Jacques (1968), “Le cabinet des fées et l’imagination romanesque“. In *Études littéraires*, vol. 1, n.º 2, pp. 215-231 [consultado em 28 de março de 2013].

Disponível em <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1968/v1/n2/500021ar.pdf>

Benureau, Esther (2009), *Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle*. Mémoire présentée comme exigence partielle de la Maîtrise en Études Littéraires. Université du Québec à Montréal. [consultado em 21 de janeiro de 2013]. Disponível em <http://www.archipel.uqam.ca/1877/1/M10738.pdf>

Bettelheim, Bruno (1974), *Psicanálise dos contos de fadas*. Venda Nova/Amadora: Bertrand.

Bourbonnais, Roger (1971), *Le vraisemblable dans les contes de Perrault*. Mémoire de Maîtrise. Montréal, Université McGill. [consultado em 28 de janeiro de 2012].

Disponível em

http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1371662612287~849

Constâncio, Natália (2007), *B.I. da Bela Adormecida (do século XIV à actualidade)*. Lisboa: Apenas Livros.

Doedens, Daan (2012), *La traduction des contes de Charles Perrault. L'influence du Romantisme*. Mémoire de fin d'études. Master en Traduction. Université d'Utrecht. [consultado em 18 de julho de 2014].

Disponível em

file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Scriptie_definitieve_versie.pdf

Escola, Marc (2005), *Contes de Charles Perrault*. Paris: Gallimard.

Franz, Marie-Louise von (1984), *La femme dans les contes de fées*. Paris: La Fontaine de Pierre.

Frémeaux, France-Marie (2006), *L'univers des contes de fées*. Paris: Ellipses Éditions.

Gélinas, Gérard (2004), *Enquête sur les Contes de Perrault*. Paris: Éditions Imago.

Heidmann, Ute (2009), "Comment faire un conte *moderne* avec un conte *ancien*? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine." In *Littérature*, 153, pp.19-35 [consultado em 23 de dezembro de 2012]. Disponível em http://www.armand-colin.com/download_pdf.php?idd=0&cr=10&idr=12&idart=5490

--- (2010), "Perrault en dialogue avec Apulée, Fénelon et Lhéritier : Le Petit Chaperon rouge palimpseste". In Claire Badiou-Monferran (dir.), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des contes de Perrault*. Louvain-la Neuve : Bruylant-Academia, pp. 85-103.

--- (2010b), "Intertextualité et dialogicité des contes". In Ute Heidmann/ Jean-Michel Adam (eds.), *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Éditions Classiques Garnier, pp. 30-152.

--- (2011), "Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile." In *Féeries*, 8, pp.45-69 [consultado em 25 de abril de 2013]. Disponível em <http://feeries.revues.org/index777.html>

Jolles, André (1972), *Formes simples*. Paris: Éditions du Seuil.

Júdice, Nuno (2005), *B.I. do Capuchinho Vermelho*. Lisboa: Apenas Livros.

Lewis, Philip (1996), *Seeing Through the Mother Goose Tales. Visual Turns in the Writings of Charles Perrault*. California: Stanford University Press.

Mothe, Jean-Pierre (1999), *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*. Paris: Harmattan.

Mourey, Lilyane (1978), *Introduction aux contes de Grimm et Perrault. Histoire, structure, mise en texte des contes*. Paris: Minard.

Neemann, Harold (1999), *Piercing the Magic Veil: Toward a Theory of the Conte*. Tübingen: Narr.

Orenstein, Catherine (2002), *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books.

Propp, Vladimir (1970), *Morphologie du conte*. Paris : Éditions du Seuil.

Robert, Raymonde (2002), *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Paris: Éditions Champion.

Ruffel, David (2006), *Les contes de Perrault*. Paris: Hatier.

Saintyves, Pierre (1990), *Les Contes de Perrault et les Récits parallèles. Leurs Origines (Coutumes primitives et liturgies populaires)*. Genève, Paris: Slatkine Reprints.

Sermain, Jean-Paul (2005), *Le conte de fées. Du Classicisme aux Lumières*. Paris: Éditions Desjonquères.

Simonsen, Michèle (1992), *Perrault. Contes*. Paris: Presses Universitaires de France.

Soriano, Marc (1968), *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard.

Storer, Mary Elisabeth (1928), *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685–1700)*. Paris: Champion.

Tatar, Maria (ed.) (1999), *The Classic Fairy Tales*. New York/London: Norton Critical Edition.

Thompson, Stith (1955), *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fables, Fabliaux, jest-books, and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press.

Vallantin-Velay, Catherine (1992), “Barbe-Bleue: le dit, l’écrit, le représenté”. In *Romantisme*, 78, pp. 75-90 [consultado em 4 de agosto de 2014]. Disponível em http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6080

Vallantin-Velay, Catherine (1991), “Les personnages de la Bibliothèque bleue (XVII^e – XIX^e siècles)”. In Pierre Glaudes / Yves Reuter (org.), *Personnage et histoire littéraire*. Actes du colloque de Toulouse 16/18 mai 1990. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 55-71.

Warner, Marina (1994), *From the Beast to the Blond. On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Chatto & Windus.

Zipes, Jack (1979), *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. New York: Routledge.

--- (1983), *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge.

--- (1997), *Happily ever after. Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. New York: Routledge.

HISTORIA E CULTURA FRANCESA

Ariès, Philippe (1960), *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris: Plon.

Autant, Céline (2010), “L’histoire du miroir au mercure” [em linha]. *Le Magazine d’art de Proantic*. [consultado em 16 de junho de 2013]. Disponível em <http://www.proantic.com/article.php?artid=28>

Calvet, Jean (1973), *Petite histoire de la littérature française*. Paris: Éditions J. de Gigord.

Faret, Nicolas (2011), *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*. Édition critique par M. Magendie. Genève: Slatkine Reprints. [1^a ed. 1630].

Haase-Dubosc, Danielle (2001), “Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII^e siècle”. In *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 13, pp. 43-67 [consultado em 20 de março de 2012]. Disponível em <http://clio.revues.org/133>

Horville, Robert (1988), *XVII^e siècle*. Paris: Hatier.

Méthivier, Hubert (1995), *Le siècle de Louis XIV*. [Coll. «Que sais-je?»] Paris: Presses Universitaires de France.

--- (2001), *L'Ancien Régime*. [Coll. «Que sais-je?»] Paris: Presses Universitaires de France.

LITERATURA PARA CRIANÇAS

Armas, Jesús Díaz (2003), “Transtextualidad e ilustración en la literatura infantil”. In Fernanda Leopoldina Viana *et al.* (coord.), *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, pp.189-222.

Azevedo, Fernando (coord.) (2010), *Infância, memória e imaginário. Ensaio sobre literatura infantil e juvenil*. Braga: Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança/Instituto da Educação – Universidade do Minho.

Barreto, António Garcia (2002), *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

Bastos, Glória (2006), *O teatro para crianças em Portugal. História e crítica*. Lisboa: Editorial Caminho.

Blockeel, Francesca (2001), *Literatura Juvenil Portuguesa: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Caminho.

Boletim informativo dos Serviços de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian (1961), 3, pp. 84-117 [consultado em 15 de junho de 2010]. Disponível em http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/I_03.pdf

Brown, Penny (2008), *A Critical History of French Children's Literature: Volume One: 1600-1830*. New York: Routledge.

Bravo-Villasante, Carmen (1977). *História da Literatura Infantil Universal*. Tomo I. Lisboa: Veja.

Cervera, Juan (1989), “En torno a la literatura infantil”. In *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, 12, pp.157-168 [consultado em 18 de abril de 2013]. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce12/cauce_12_007.pdf

Colin, Mariella (2011), *La littérature d'enfance et de jeunesse italienne en France au XIXe siècle. Édition, traduction, lecture*. Caen: Presses Universitaires de Caen.

Comissão de Literatura Infantil e Juvenil da Acção Católica Portuguesa (1961), *Literatura infantil. Inquérito realizado em alguns estabelecimentos de ensino*. Lisboa, s.e.

Constantinescu, Muguras (2013), *Lire et traduire la littérature de jeunesse. Des contes de Perrault aux textes ludiques contemporains*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Cortez, Maria Teresa (2001), *Os Contos de Grimm em Portugal. A Recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Minerva – Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos – Universidade de Aveiro.

--- (2007), “Henrique Marques Júnior e as ‘Bibliotecas’ Infantis e Juvenis.” In Teresa Seruya (org.), *Estudos de Tradução em Portugal. Coleção Livros RTP – Biblioteca Básica Verbo – II*. Lisboa: Universidade Católica Editora, pp.169-181.

Davies, Mererid Puw (2001), *The Tale of Bluebeard in German Literature from the Eighteenth Century to the Present*. Oxford: Clarendon Press.

Douglas, Virginia (2013), *Littérature pour la jeunesse et diversité culturelle*. Paris: L’Harmattan.

Ferreira, A. J. (1988), *O jornal infantil português ilustrado*. Fascículos 1 a 5. Lisboa: Edição de Autor.

Frank, Helen (2014), *Cultural Encounters in Translated Children’s Literature. Images of Australia in French Translation*. Oxon and New York: Routledge.

Galway, Elizabeth (2008), *From Nursery Rhymes to Nationhood: Children’s Literature and the Construction of Identity*. New York: Routledge.

Gaspar, Ana (2009), “*Gulliver’s Travels* – Definição paratextual de públicos-alvo em traduções publicadas em Portugal durante o Estado Novo”. In Teresa Seruya *et al.* (org.), *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 297-306.

Gomes, José António (1998), *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Gomes, José António (2004), “Literatura portuguesa para a infância e a juventude: os inícios (período 1900-1945)”. In *Boletín Galego de Literatura*, 32, pp. 67-102 [consultado em 22 de agosto de 2014]. Disponível em [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/pg_071-108_bgl32%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/pg_071-108_bgl32%20(2).pdf)

--- (2008), *Literatura para a infância e a juventude entre culturas*. Casa da Leitura, Gulbenkian. [consultado em 18 de abril de 2013]. Disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/tema_multiculturalidade_a.pdf

Grenby, M. O. / Immel, Andrea (eds.) (2009), *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City: Cambridge University Press.

Hörster, Maria António/ Santos, Isabel Pedro dos (2011), “Memórias culturais na literatura infanto-juvenil contemporânea. O caso da série *Triângulo Jota*, de Álvaro Magalhães.” In Separata da *Revista de História das Ideias*, vol. 32. Coimbra: Faculdade de Letras.

Hourihan, Margery (1997), *Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children's Literature*. London and New York: Routledge.

Hunt, Peter (1991). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Instruções Sobre Literatura Infantil (1950), Lisboa: Direção dos Serviços de Censura.

Klingberg, Göte (2008), *Facets of Children's Literature Research: Collected and Revised Writings*. Stockholm: Svenska barnboksintituted. [consultado em 8 de Agosto de 2014]. Disponível em www.sbi.kb.se

Knowles, Murray / Malmkjaer, Kirsten (1996), *Language and Control in Children's Literature*. London and New York: Routledge.

Lemos, Esther de (1972), *A literatura infantil em Portugal*. Lisboa: MEN-DGEP.

Magalhães, Violante F. (2009), *Sobressalto e espanto: narrativas literárias sobre e para a infância, no neo-realismo português*. Tese de Doutoramento em Estudos Literários apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [consultado em 8 de agosto de 2014]. Disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/531/1/17167_Microsoft_Word_Tese.pdf

Maior, Isabel Vila (2007), “Cinco Brancos e Um Preto – a série de aventuras ao serviço da inculcação ideológica.” In *Aprender*, 31, pp. 84-93 [consultado em 13 de abril de 2014]. Disponível em <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/aprender%2031%20-%20a13.pdf>

Melo, Daniel (2004a), *Leitura e leitores nas bibliotecas da Fundação Gulbenkian (1957-1987)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. [consultado em 5 de abril de 2014].

Disponível em <http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2004/WP1-2004.pdf>

Nières-Chevrel, Isabelle (2009), *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier.

Oittinen, Riitta (dir.) (2003), *Méta, Traduction pour les enfants/ Translating for children*. Vol. 48, número 1-2, pp.1-327. [consultado em 2 de agosto, 2014]. Disponível em <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/index.html>

O'Sullivan, Emer (2005), *Comparative Children's Literature*. London & New York, Routledge.

Patriarca, Raquel (2012), *O Livro Infantojuvenil em Portugal entre 1870 e 1940 – uma perspectiva histórica*. Tese de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [consultado em 10 de julho de 2013]. Disponível em <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/67247>

Pires, Maria Laura Bettencourt (1982), *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Vega.

Ramos, Ana Margarida (2007), *Livros de palmo e meio: reflexões sobre literatura para a infância*. Lisboa: Caminho.

Ramos, Ana Margarida (s/d), “Os Monstros e a Literatura para a Infância e Juventude”. Gulbenkian – Casa da Leitura, pp.1-11 [consultado em 8 de agosto de 2014]. Disponível em http://195.23.38.178/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_monstros_am_a.pdf

Ribeiro, António Manuel (1994), “Ficção histórica infanto-juvenil no Estado Novo. Coleção ‘Pátria’ de Virgínia de Castro e Almeida (1936-1946).” In *Revista de História das Ideias*, vol.16, pp.161-192.

Rocha, Natércia (1984), *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. [Biblioteca Breve] Lisboa: ICALP.

Sá, Domingos Guimarães de (1981), *A literatura infantil em Portugal. Achegas para a sua história*. Braga: Edição da Editorial Franciscana.

Soriano, Marc (1975), *Guide de littérature pour la jeunesse. Courants, problèmes, choix d’auteurs*. Paris: Flammarion.

Shavit, Zohar (2003), *Poética da literatura para crianças*. Lisboa: Caminho.

Simons, Judy (2009), “Gender Roles in Children’s Fiction”. In M. O. Grenby / Andrea Immel (eds.), *The Cambridge Companion to Children’s Literature*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City: Cambridge University Press, pp.143-158.

Viana, Fernanda Leopoldina et al. (coord.) (2003), *Leitura, literatura infantil e ilustração: investigação e prática docente*. Braga: Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho.

Vieira, Alice (2013), *O mundo de Enid Blyton*. Lisboa: Texto Editora.

TEORIA DA TRADUÇÃO

Aixelá, Javier Franco (1996), “Culture-specific items in translation”. In Román Álvarez / M. Carmen-África Vidal (dir.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.52-78.

Aixelá, Javier Franco (1996), *La traducción condicionada de los nombres propios*. Tesis doctoral de la Universidad de Alicante. [consultado em 10 de julho de 2014]. Disponível em <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Franco%20Aixel%C3%A1,%20Javier.pdf>

Baker, Mona (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge.

Ballard, Michel (2004), “Stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels”. In *Tradução e Interculturalismo*. Actas do VII Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa. Lisboa: União Latina, pp.17-28.

Bassnett, Susan e Lefevere, André (1990). *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

Bastin, Georges (1998), “Adaptation”. In Mona Baker (ed.) (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp.5-8.

Bell, Roger T. (1991), *Translation and Translating. Theory and Practice*. New York: Longman.

Berman, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.

Brisset, Annie (1989), "Sociocritique de la traduction. Un corpus québécois." In *Cahiers de recherche sociologique*, 12, pp. 51-62 [consultado em 23 de julho de 2014]. Disponível em <http://www.erudit.org/revue/crs/1989/v/n12/1002057ar.pdf>

Chesterman, Andrew (1997), *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Cordonnier, Jean-Louis (1995), *Traduction et culture*. Paris: Hatier/Didier.

Coillie, Jan van (2008), «The Translator's New Clothes Translating the Dual Audience in Andersen's "The Emperor's New Clothes"». In *Meta*, vol. 53:3, pp. 549-568. [consultado em 20 de Agosto de 2013]. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/019239ar>

Coillie, Jan van (2006), "Character Names in Translation. A Functional Approach". In Jan van Coillie / Walter Verschueren (eds.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome, pp.123-139.

Constantinescu, Muguras (2013), "La traduction de la dimension culturelle dans la littérature de jeunesse." In Virginie Douglas (coord.), *Littérature pour la jeunesse et diversité culturelle*. Paris: Harmattan, pp.173-185.

Corbella, Marisa Presas (2003), "Estudio crítico de la traducción al catalán de Liebe Susi!, Lieber Paul!". In Veljka Ruzicka Kenfel / Lourdes Lorenzo García (coord.), *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales en España*. Tomo I. Oviedo: Septem Ediciones, pp. 181-196.

Di Giovanni, Elena / Elefante, Chiara / Pederzoli, Roberta (dir./eds.) (2010), *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots/ Writing and Translating for Children. Voices, images and texts*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Fisher, Martin B. / Naro, Maria Wirf (eds.) (2012), *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*. Berlin: Frank & Timme.

Gambier, Yves (1992), “Adaptation : une ambiguïté à interroger”. In *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 37, n.º 3, pp. 421-425 [consultado em 5 de novembro de 2012]. Disponível em URI: <http://id.erudit.org/iderudit/002802ar>

--- (2002), “Les censures dans la traduction audiovisuelle“. In *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 15, n.º 2, pp. 203-221 [consultado em 5 de novembro de 2012]. Disponível em URI: <http://id.erudit.org/iderudit/007485ar>

Gentzler, Edwin (2002), “Translation, Poststructuralism, and Power”. In Maria Tymoczko / Edwin Gentzler (eds.), *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press, pp.195-218.

Gentzler, Edwin (2001), *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters.

Hatim, Basil / Mason, Ian (1997), *The Translator as Communicator*. London and New York: Routledge.

Hatim, Basil / Mason, Ian (1990), *Discourse and the Translator*. London: Longman.

Hermans, Theo (1988), “On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar.” In M. J. Wintle (ed.), *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement*. London/ Atlantic Highlands: The Athlone Press.

Hermans, Theo (1985), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.

House, Juliane (2006), “Rethinking the Relationship between Text and Context in Translation”. In *Journal of Translation Studies* 9 (1), pp. 77-103 [consultado em 1 de novembro de 2012]. Disponível em

<http://cup.cuhk.edu.hk/ojs/index.php/JTS/article/viewFile/2706/3752#search=>

--- (2009), *Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Iețcu-Fairclough, Isabela (2008), *Critical Discourse Analysis and Translation Studies: Translation, Recontextualization, Ideology*. [consultado em 25 de outubro de 2012]. Disponível em http://bwpl.unibuc.ro/uploads_ro/768/BWPL_2008_2_Ietcu.pdf

Junior, João Azenha (2005), “A tradução para a criança e para o jovem: a prática como base da reflexão e da relação profissional.” In *Pandaemonium germanicum*, 9, pp. 367-392 [consultado em 27 de outubro de 2012]. Disponível em http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2005/A_traduo_para_a_criana_e_para_o_jovem.pdf

Kenfel, Veljka Ruzicka (ed.) (2014), *New Trends in Children’s Literature Research. Twenty-first Century Approaches (2000-2012) from the University of Vigo (Spain)*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Kenfel, Veljka Ruzicka / García, Lourdes Lorenzo (coord.) (2003), *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales en España*. Tomo I. Oviedo: Septem Ediciones.

Klingberg, Göte (1986), *Children’s Fiction in the Hands of the Translators*. Malmö: Gleerup.

Lambert, José / Van Gorp, Hendrik (1985), “On describing translations”. In Theo Hermans (org.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, pp. 42-53.

Lathey, Gillian (2010), *The Role of Translators in Childrens’s Literature*. New York and London: Routledge.

Lathey, Gillian (2006), *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters.

Lefebvre, Benjamin (ed.) (2013), *Textual Transformations in Children's Literature. Adaptations, Translations, Reconsiderations*. New York and London: Routledge.

Lefevre, André (1985), "Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm". In Theo Hermans (Org.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm, pp. 215-243.

--- (1992), *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.

--- (1990), "Translation: Its Genealogy in the West". In André Lefevre / Susan Bassnett (eds.), *Translation, history and culture*. London and New York: Routledge, pp. 14-28.

Lefevre, André / Bassnett, Susan (1990), "Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights". In Lefevre and Bassnett (eds.), *Translation, History and Culture*. London and New York, pp. 1-13.

López, Marisa Fernández (2006), "Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors". In Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.41-53.

Lorenzo, Lourdes *et al.* (2014), "Translation as a modelling tool to protect the values of the target culture: the case of Galician Children's Literature translations within the dominant Spanish context". In Veljka Ruzicka Kenfel (ed.), *New Trends in Children's Literature Research. Twenty-first Century Approaches (2000-2012) from the University of Vigo (Spain)*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, pp. 165-170.

Lorenzo, Lourdes *et al.* (2002), *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editoriales Dossat.

Michaud, Henriette (2000), “Du conte oral au conte écrit”. In *Translittérature*, 18-19, pp. 26-29 [consultado em 3 de agosto de 2014].

Disponível em http://www.translitterature.fr/media/numero_18.pdf

Molina, Lucía (2006), *El Otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

Molina, Lucía / Albir, Amparo Hurtado (2002), “Translation Techniques Revisited: a Dynamic and Functionalist Approach.” In *Meta*, vol. 47, n.º 4, pp. 498-512 [consultado em 26 de junho de 2014]. Disponível em

<http://www.erudit.org/revue/meta/2002/v47/n4/008033ar.pdf>

Moya, Virgilio (2004), *La selva de la traducción: Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Newmark, Peter (1988), *A Textbook of Translation*. Shanghai Foreign Language Education Press. Hempstead, Pearson Education Limited. [consultado em 13 de Agosto de 2014]. Disponível em

<http://carynannerisly.wikispaces.com/file/view/A+Textbook+of+Translation+by+Peter+Newmark.pdf>

Nord, Christiane (1995), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.

--- (2003), “Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a Case in Point”. In *Meta*, vol. 48, nº 1-2, pp.182-196 [consultado em 2 de janeiro de 2008].

Disponível em

<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006966ar.html>

--- (2006), “Loyalty and fidelity in specialized translation”. In *Confluências*, 4, pp. 29-41 [consultado em 26 de novembro de 2010]. Disponível em http://web.lettras.up.pt/egalvao/TTCIP_Nord%20loyalty%20and%20fidelity.pdf

Pascua, Isabel Febles (1998), *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Pym, Anthony (1998), *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome.

O’Connell, Eithne (2006), “Translating for children”. In Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.15-24.

Oittinen, Ritta (2000), *Translating for Children*. New-York: Garland Publishing.

--- (2006a), “No Innocent Act: on the Ethics of Translating for Children”. In Jan van Coillie / Walter P. Verschueren (eds.), *Children’s Literature in Translation. Challenges and Strategies*. Manchester: St. Jerome, pp. 35-46.

--- (2006b), “The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children”. In Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.84-97.

Pederzoli, Roberta (2012), *La traduction de la littérature d’enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: Peter Lang.

Puurtinen, Tiina (1998), “Syntax, readability, and ideology in children’s literature”. In *Meta*, 43:4, pp.524-533 [consultado em 15 de junho de 2014]. Disponível em <http://www.erudit.org/revue/meta/1998/v43/n4/003879ar.pdf>

Puurtinen, Tiina (1995), *Linguistic Acceptability in Translated Children’s Literature*. Joensuu: University of Joensuu.

Reis, Maria Olinda Vieira da Silva (2010), *O primado do imaginário na tradução da literatura infantil ou o “estrangeiro” como fonte de aprendizagem e construção do Eu*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[consultado em 15 de fevereiro de 2014] Disponível em https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/15298/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20mestrado_Olinda%20Reis.pdf

Reiss, Katharina (2000), “Type, Kind and Individuality of Text.” In Lawrence Venuti, (org.), *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 160-171.

Reiss, Katharina / Vermeer, Hans J. (1996), *Fundamentos para uma teoria funcional de la traducción*. Madrid: Akal.

Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008), *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Colin.

Robinson, Douglas (1997), *Western Translation Theory. From Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome.

Sanders, Julie (2006), *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge.

Schleiermacher, Friedrich (2003), *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Apresentação, tradução, notas e prefácio de José M. Miranda Justo, Porto: Porto Editora.

Seruya, Teresa *et al.* (2013), *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Shavit, Zohar (2006), “Translating of children’s literature”. In Gillian Lathey (ed.), *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, pp.25-40.

Simon, Sherry (1996), *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge.

Steiner, George (1976), *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford University Press.

Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.

--- (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.

Vigo, María Jesús Barsanti (2014), “*El Quijote* for Children and Young Adults in German: An Approach to Proverbs in Children’s and Young Adult Literature”. In Veljka Ruzicka Kenfel (ed.), *New Trends in Children’s Literature Research. Twenty-first Century Approaches (2000-2012) from the University of Vigo (Spain)*. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, pp.11-35.

Vinay, J. P. / Darbelnet, J. (1958), *Stylistique comparée du français et de l’anglais*. Montréal: Beauchemin.

Tymoczko, Maria / Genzler, Edwin (eds.) (2002), *Translation and Power*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Wuilmart, Françoise (2006), “La traduction littéraire: source d’enrichissement de la langue d’accueil”. In *RiLUnE*, 4, pp.141-150 [consultado em 25 de março de 2013]. Disponível em http://www.rilune.org/mono4/12_Wuilmart.pdf

ESTADO NOVO

Adão, Áurea (dir.) (2012), *A Educação nos artigos de jornal durante o Estado Novo (1945-1969). Um repertório cronológico, temático e onomástico*. Lisboa: Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. [consultado em 3 de abril de 2013]. Disponível em <http://www.ie.ul.pt/pls/portal/docs/1/342639.PDF>

Adão, Áurea / Remédios, Maria José (2005). “A narratividade educativa na 1.^a fase da governação de Oliveira Salazar. A voz das mulheres na Assembleia Nacional portuguesa (1935-1945)”. In *Revista Lusófona de Educação*, 5, pp. 85-109 [consultado em 3 de abril de 2013]. Disponível em <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/rle/n5/n5a05.pdf>

Alves, Vera Marques (2013), *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Alves, Vera Marques (2007), “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo. In *Etnográfica*, pp. 63-89. [consultado em 3 de abril de 2013]. Disponível em <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/etn/v11n1/v11n1a05.pdf>

Alvim, Maria Luísa (1992), *Livros Portugueses Proibidos no Regime Fascista: Bibliografia*. Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [consultado em 3 de abril de 2014]. Disponível em http://eprints.rclis.org/9342/1/livros_proibidos.pdf

Azevedo, Cândido de (1997). *Mutiladas e proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.

--- (1999). *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.

Balça, Ângela (2007), “Virgínia de Castro e Almeida e a colecção «Grandes Portugueses»: os livros para crianças como instrumentos doutrinários.” In *LIBEC line* –

Revista em Literacia e Bem-Estar da Criança, 2, pp.1-10. [consultado em 21 de julho de 2013]. Disponível em <http://cerimonias.net/libecline/n2/1GrandesPort.pdf>

Braga, Isabel M. R. Mendes Drumond / Braga, Paulo Drumond (2012), “A Mocidade Portuguesa Feminina e a formação culinária em *Menina e Moça* (1947-1962)”. In *Cadernos Pagu*, 39, Campinas, Julho/Dezembro. [consultado em 21 de abril de 2013]. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n39/07.pdf>

Cabrera, Ana (coord.) (2013), *Censura nunca mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia Editores.

Cabrera, Ana (2008), “A censura ao teatro no período marcelista”. In *Media & Jornalismo*, 12, pp. 27-58. [consultado em 21 de julho de 2013]. Disponível em [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/6329-15526-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/6329-15526-1-PB%20(3).pdf)

Cádima, Francisco e Nunes, Rui (1996), *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença.

Constituição política da República portuguesa de 1933. [consultado em 15 de maio de 2013]. Disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1933/02/04301/02270236.pdf>

Constituição política da República portuguesa de 1933. [consultado em 27 de julho de 2013]. Disponível em http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/Constituicao/Constituicao_item1/index.html

Cotrim, João Pedro Caeiro da Silva Bernardo (2010), *Tradutores e propagandistas: da tradução como ferramenta de propaganda do Estado Novo no estrangeiro e da indústria que se desenvolveu em torno desta no Secretariado da Propaganda Nacional-Secretariado Nacional de Informação*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [consultado em 20 de abril de 2013].

Disponível em https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13494/1/Tese_mestrado_Jo%C3%A3o%20Pedro%20Cotrim.pdf

Cova, Anne e Pinto, António Costa (1997), “O salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa.” In *Penélope*, vol. 17, pp. 71-94.

Decreto-Lei n.º 38 964, de 27 de outubro de 1952 [consultado em 17 de maio de 2013]. Disponível em <http://www.dre.pt/pdf1s/1952/10/24100/10531056.pdf>

Decreto-Lei n.º 32 243, de 5 de setembro de 1942 [consultado em 15 de agosto de 2014]. Disponível em <https://dre.pt/pdf1sdip/1942/09/20800/11391143.pdf>

Decreto-Lei n.º 28 262, de 8 de dezembro de 1937 [consultado em 17 de maio de 2013]. Disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1937/12/28500/13791383.pdf>

Decreto-Lei n.º 27 279, de 24 de novembro de 1936 [consultado em 17 de maio de 2013]. Disponível em <http://www.sg.min-edu.pt/fotos/editor2/1936.pdf>

Decreto-Lei n.º 26 589, de 14 de maio de 1936 [consultado em 25 de julho de 2013]. Disponível em <http://www.dre.pt/pdf1s%5C1936%5C05%5C11200%5C05190520.pdf>

Decreto-Lei n.º 23 054, de 25 de setembro de 1933 [consultado em 17 de junho de 2013]. Disponível em <http://www.dre.pt/pdf1s%5C1933%5C09%5C21800%5C16751676.pdf>

Decreto-Lei n.º 22 756, de 29 de junho de 1933 [consultado em 27 de julho de 2013]. Disponível em http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/N22756/JPG/DecLei22756_0001_branca_t0.jpg

Decreto-Lei n.º 22 469, de 11 de abril de 1933 [consultado em 17 de julho de 2013]. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LeisdeImprensa/1933/N83/N83_item1/index.html

Decreto-Lei n.º 16 893, de 15 de agosto de 1936 [consultado em 16 de maio de 2013]. Disponível em <http://dre.pt/pdf1sdip/1936/08/19100/09810984.pdf>

Estatuto do Trabalho Nacional [consultado em 17 de maio de 2013].
<http://www.dre.pt/pdf1s/1933/09/21700/16551658.pdf>

Ferro, João Pedro (1987), *História da banda desenhada infantil portuguesa: das origens até ao ABCzinho*. Lisboa: Presença.

Fidalgo, Marta Isabel Oliveira Vestia da Silva (2002), *Menina e Moça: Um Ideal de Formação Feminina (1960-1970)*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. [texto policopiado].

Forte, Isabel (2000), *A censura de Salazar no Jornal de Notícias. Da actuação da Comissão de Censura do Porto no Jornal de Notícias durante o governo de António de Oliveira Salazar*. Coimbra: Minerva.

Freire, Isabel (2010), *Amor e sexo no tempo de Salazar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Granja, Paulo (2001), “ A comédia à portuguesa ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”. In L. Torgal (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas & Debates, pp.194-233.

Lei n.º 1985, de 17 de dezembro de 1940 [consultado em 21 de agosto de 2014].
Disponível em <https://dre.pt/pdf1sdip/1940/12/29200/14751476.pdf>

Livros proibidos no regime fascista (1981), Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista.

Matos, Helena (2010), *A propaganda. 1934-1938*. Mafra: Círculo de Leitores.

Martins, Moisés de Lemos (1990), *O olho de Deus no discurso salazarista*. Porto: Edições Afrontamento.

Melo, Daniel (2010), *A cultura popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus.

Mendes, Lúcia Maria Lopes Ferreira (2010), *Ler em tempo livre durante o Estado Novo: a função do suplemento infantil Pim-Pam-Pum na formação da criança*. Tese de Mestrado apresentada à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Instituto de Educação, Lisboa. [consultado em 9 de abril de 2014]. Disponível em http://recil.grupolusofona.pt/xmlui/bitstream/handle/10437/1143/Dissertacao_Lidia_27_12final1.pdf?sequence=1

Ó, Jorge Ramos do (1992), “Salazarismo e cultura”. In Fernando Rosas (coord.) *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, pp.391-454.

Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os Anos de Ferro: O Dispositivo Cultural durante a ‘Política do Espírito’ 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa.

Pimentel, Irene Flunser (2011), *A cada um o seu lugar. A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.

Pimentel, Irene Flunser (1998), “A Mocidade Portuguesa Feminina nos primeiros dez anos de vida (1937- 47)”, In *Penélope*, 19-20, pp. 161-87. [consultado em 21 de abril de 2013]. Disponível em http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_19_20/19-20_09_IPimentel.pdf

Reis, António (1990), *Portugal Contemporâneo (1926-1958): ascensão e consolidação do Estado Novo: controlo ideológico e resistência cultural: sob a égide dos valores conservadores*. Vol. IV. Lisboa: Publicações Alfa.

Ribeiro, Carla (2011), “Portugal perante as nações: António Ferro e a imagem do país”. Comunicação apresentada no I Colóquio Internacional «Construção de identidade(s). Globalização e fronteiras», realizado a 11 de Novembro de 2011, pelo CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar, Cultura, espaço e memória), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [consultado em 20 de junho de 2014]. Disponível em http://www.academia.edu/7282968/Portugal_perante_as_nacoes_Antonio_Ferro_e_a_imagem_do_pais

Rodrigues, Graça Almeida (1980), *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério de Educação e Ciência.

Rosas, Fernando (2012). *Salazar e o poder. A arte de saber durar*. Lisboa : Tinta-da-China.

Rosas, Fernando (2001). “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. In *Análise Social*, vol. XXXV (157), 1031-1054. [consultado em 30 de março de 2013]. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>

Rosas, Fernando / Brito, J. M. Brandão de (dir.) (1996), *Dicionário de História do Estado Novo*. Venda Nova: Bertrand.

Sampaio, Joaquim (2012), “Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo”. In *Cadernos: Curso de Doutoramento em Geografia*, 4, pp. 101-122. [consultado em 10 de julho de 2013]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9965.pdf>

Santos, Graça dos Santos (2008), «“Política do espírito”: o bom gosto obrigatório para embelezar a realidade.» In *Media & Jornalismo*, 12, pp.73-93.

Serrado, Ricardo (2012), *O Estado Novo e o futebol*. Lisboa: Prime Books.

Seruya, Teresa / Moniz, Maria Lin (2009), *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Seruya, Teresa (2004), “A tradução como espaço de interculturalidade na vida literária do Estado Novo: o caso das colecções”. In *Tradução e Interculturalismo*. Actas do VII Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa. Lisboa: União Latina, pp. 35-44.

Silva, Amaro Carvalho (2011), «Maria Guardiola e a Educação Moral e Religiosa da Mulher no Estado Novo» In António Matos Ferreira / João Miguel Almeida (coord.) –

Religião e Cidadania: Protagonistas, Motivações e Dinâmicas Sociais no Contexto Ibérico. Centro de Estudos de História Religiosa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 283-315.

Tomás, Diana (2013), “Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo.” In *Estudos em Comunicação*, 14, pp.177-198. [acedido em 4 de abril de 2014] Disponível em <http://www.ec.ubi.pt/ec/14/pdf/EC14-2013Dez-09.pdf>

Torgal, Luís Reis (2009), *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

--- (2004), *O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna em São Paulo*. Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 1085-1102. [consultado em 9 de abril de 2013]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5038.pdf>

--- (s/d), “Propaganda, ideology and cinema in the Estado Novo of Salazar: the conversion of the unbelievers.” In *Contemporary Portuguese History Online* [consultado em 25 de junho de 2014]. Disponível em <http://www.cphrc.org/index.php/essays/eswopa/156-propaganda-ideology-and-cinema-in-the-estado-novo-of-salazar-the-conversion-of-the-unbelievers>

Torgal, Luís Reis / Homem, Amadeu de Carvalho (1982), “Ideologia salazarista e «cultura popular» — análise da biblioteca de uma casa do povo”. In *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), 3.º-4.º-5.º, pp. 1437-1464. [consultado em 2 de abril de 2013]. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223461458E5qGJ9ug4Nv82YZ7.pdf>

Vieira, Joaquim (2008), *Mocidade Portuguesa. Homens para um Estado Novo*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

VÁRIA

Amaral, A. E. Maia do (2006), “O Olharapo e as origens de um conto popular português.” In *Munda. Revista do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*, 49, setembro, pp. 51-54 [consultado em 22 de julho de 2014]. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/13068/1/Olharapo.pdf>

Areal, Leonor (2011), *Cinema português – Um país imaginado*. Lisboa : Edições 70.

Arquivo Nacional Torre do Tombo [consultado em 29 de junho de 2013]. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4314203>

Bakhtin, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin and London: University of Texas Press.

Barreto, António / Mónica, Maria Filomena (coord.) (1999-2000), *Dicionário da História de Portugal*. Lisboa: Figueirinhas.

Beckett, Sandra (1999), *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York: Routledge.

Beja, Rui (2012), *A edição em Portugal 1970-2010. Percursos e perspectivas*. Lisboa: Associação Portuguesa de Editores e Livreiros.

Biblos. Enciclopédia ‘Verbo’ das Literaturas de Língua Portuguesa (1995-1997), vol.1 e 2, Lisboa/S.Paulo: Verbo.

“Bordados e rendas” (2008), *Sebrae/ESPM* [consultado em 21 agosto de 2014]

Disponível em

[http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/CA146DA3D21F877B832574DC00453EA0/\\$File/NT00039052.pdf](http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/CA146DA3D21F877B832574DC00453EA0/$File/NT00039052.pdf)

Bourdieu, Pierre (2005), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.

Braga, Teófilo (2010-2012), *Contos tradicionais do povo português I*. Braga: Edições Vercial.

Carvalho, Rómulo de (1985), *História do Ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Cascudo, Luís da Câmara (1944), *Os melhores contos populares de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois mundos.

Charles Dickens em Portugal (2012), Biblioteca Nacional de Portugal (org.), Lisboa: BNP/CEAUL.

Châtelet, François (1979), *Questions, objections*. Paris: Denoël-Gonthier.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain (1982), *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.

Coelho, Jacinto do Prado (dir.) (1994), *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa – Literatura Brasileira – Literatura Galega – Estilística Literária*, vol.1-5. Porto: Mário Figueirinhas.

Combe, Dominique (1992), *Les genres littéraires*. Paris: Hachette.

Cravo, Nuno (2009), *Civilização Editora. 130 anos no universo familiar dos livros*. Projecto de Mestrado em Estudos Editoriais, Aveiro: Universidade de Aveiro. (no prelo)

Christie, Christine (2000), *Gender and Language: Towards a Feminist Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dictionnaire de l'Académie Française. Disponível em <http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/consultation-en-ligne>

Domínguez, Antonio Garrido (1996), *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

Dubois, Jean *et al.* (1973), *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix.

Eco, Umberto (1979), *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Lisboa: Editorial Presença.

Encyclopédie Larousse. Disponível em <http://www.larousse.fr/encycopedie>

Escola de Noivas (n/d), Coleção Laura Santos. Lisboa: Editorial Lavoros.

Fairclough, Norman (1995), *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language*. London and New York: Longman.

Fitas, Manuel Joaquim Rodrigues (2010), Seara Nova – *Tempos de mudança... e de perseverança (1940-1958)*. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [consultado em 20 de abril de 2013]. Disponível em <http://repositorio.aberto.up.pt/bitstream/10216/57338/2/tesemestjoaquimfitas000125017.pdf>

Furetière, Antoine (1690), *Dictionnaire universel, contentant generalement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*. [em linha]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>

Genette, Gérard (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

Gomes, Luciana Andrade / Santos, Laura Torres S. dos (2007), “O *Double Coding* na Animação: A Construção do Desenho Animado Contemporâneo para Adultos e Crianças” 12 pp. [acedido em 29 de Janeiro de 2009]. Disponível em <http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/755f791e770edccf14e0bf902dde74dc.pdf>

f

Gubernatis, Angelo de (1879). *La mythologie des plantes ou Les légendes du règne végétal*. [acedido em 7 de junho de 2013]. Disponível em <http://archive.org/stream/lamythologiedesp02degu#page/266/mode/2up>

Fleischman, Suzanne (1991), “Discourse as Space/Discourse as Time: Reflections on the Metalanguage of Spoken and Written Discourse”. In *Journal of Pragmatics*, 16, pp. 291-306.

Hörster, Maria António / Verdelho, Evelina / Verdelho, Telmo (2003-2006), “A tradução para Português na história da língua e da cultura. Elementos para uma síntese.” In *Revista Portuguesa de Filologia – Miscelânea de Estudos. In Memoriam José G. Herculano de Carvalho*, 25.

Hörster, Maria António Henriques Jorge Ferreira (1993), *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Tese de Doutoramento em Literatura Alemã apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Imbert, Enrique Anderson (1979), *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.

Intercultural Literature in Portugal (1930-2000): A Critical Bibliography. Disponível em <http://www.translatedliteratureportugal.org/>

Junqueiro, Guerra (1978), *Contos para a infância*. Porto: Lello & Irmão Editores.

Kristeva, Julia (1969), *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Le Bas, M. Ph. (1840), *L'univers: histoire et description de tous les peuples. Dictionnaire encyclopédique de la France*. Tome Deuxième. Paris: Firmin Didot Frères, Éditeurs.

Linell, Per (1998), *Approaching Dialogue. Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives*. Amsterdam: John Benjamins.

Machado, Álvaro Manuel (1983), *O mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Biblioteca Breve, vol. 72. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação. [acedido em 10 de julho de 2014]. Disponível em [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/bb072%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/bb072%20(2).pdf)

Mallalieu, Huon (1999), *História Ilustrada das Antiguidades*. São Paulo: Livraria Nobel S.A.

Melo, Daniel (2005), «As bibliotecas da Fundação Gulbenkian e a leitura pública em Portugal (1957-1987)». In *Análise Social*, vol. XL (174), 65-86. [acedido em 1 de julho de 2013].

Disponível em

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218708963Z4hRT9bf5Dp01CL0.pdf>

Melo, Daniel (2004b), *A leitura pública no Portugal contemporâneo 1926-1987*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Mesquita, Armindo Teixeira (2012), “A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos.” In *Álabe* 6, pp. 1-14. [acedido em 30 de agosto de 2014]. Disponível em <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Dialnet-ASimbologiaDosNumerosTresESeteEmContosMaravilhosos-4109055.pdf>

Montalbetti, Christine (2001), *La Fiction*. Corpus, Paris: GF Flammarion.

Osório, Ana de Castro Osório (1911), *A mulher no casamento e no divórcio*. Biblioteca de Instrução e Educação. Lisboa : Guimarães & C.^a Editores.

Edição disponibilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal, em <http://purl.pt/13903/3/#/8>

Osório, Ana de Castro (1905, 2009), *Às mulheres portuguesas*. [Coleção de textos fac-similados]. Texto fac-similado de um exemplar da edição de 1905. Ermesinde: Edições Copy.

Pintassilgo, J. / Mogarro, M. J. / Henriques, R. P. (2010), *A Formação de Professores em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri.

Prado, F.J. del (1984), *Como se analiza una novela*. Madrid: Editorial Alhambra.

Propp, Vladimir (1965), *Morphologie du conte*. Paris: Éditions du Seuil.

Regnard, Jean François (1823), *Œuvres complètes de J. F. Regnard*. Vol. 6. Paris : Brière.

Reis, Ana Margarida (2008), *Intertextualidade e subversão no drama Blaubart – Hoffnung der Frauen (1999) de Dea Loher*. Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Reis, Carlos / Lopes, Ana Cristina Macário (2000), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

Reis, Carlos (1999), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

Rodrigues, A. A. Gonçalves (1992-1999), *A Tradução em Portugal*. 5 volumes. Vol. I. 1992a. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda. Vol. II. 1992b. Lisboa: ICALP. Vol. III. 1993. Lisboa: ISLA. Vol. IV. 1994. Lisboa: ISLA. Vol. V. 1999. Lisboa: ISLA.

Rodrigues, Ália Rosa C. (2012), *João de Castro Osório*. [Estudos: Humanidades] Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. [acedido em 31 de julho de 2014]. Disponível em https://digitalis.uc.pt/files/previews/79389_preview.pdf

Rodrigues, Julieta de Almeida (1983), “Continuidade e mudança nos papéis das mulheres urbanas portuguesas: emergência de novas estruturas familiares.” In *Análise Social*, volume XIX, pp. 909-938 [acedido em 7 de julho de 2013]. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465507M8cCF5kg8Oz43DK8.pdf>

Rosa, Alexandra Assis (2012), “A tradução de Dickens em Portugal.” In *Charles Dickens em Portugal*. Biblioteca Nacional de Portugal (org.). Lisboa: BNP/CEAUL, pp.33-64.

Saraiva, José Hermano (1993), *História de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Silva, Susana Maria Sousa Lopes (2011), *A Ilustração Portuguesa para a Infância no século XX e movimentos Artísticos: Influências Mútuas, Convergências Estéticas*. Tese de Doutoramento. Braga: Instituto de Educação – Universidade do Minho.

Sousa, Maria Leonor Machado de (1979), *O «horror» na literatura portuguesa*. Biblioteca breve. Série Literatura. Instituto de Cultura Portuguesa. [acedido em 15 de junho de 2013]. Disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_details.html?aut=44

Teodoro, António Neves Duarte (1999), *A construção social das políticas educativas. Estado, educação e mudança social no Portugal contemporâneo*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Educação, área de Educação e Desenvolvimento, Universidade Nova de Lisboa. [acedido em 3 de julho de 2011]. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/331>

UNESCO

1948-1992 *Index Translationum*. Paris: Unesco. Disponível em <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php>
[URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php?URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html))

Vaquinhas, Irene (2005), *As mulheres no mundo contemporâneo. História comparada*. [Coleção Estudos, n.º 60] Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Zimmermann, Hans Dieter (1982), *Trivalliteratur? Schem-Literatur*. Stuttgart: Kohlhammer.