



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes

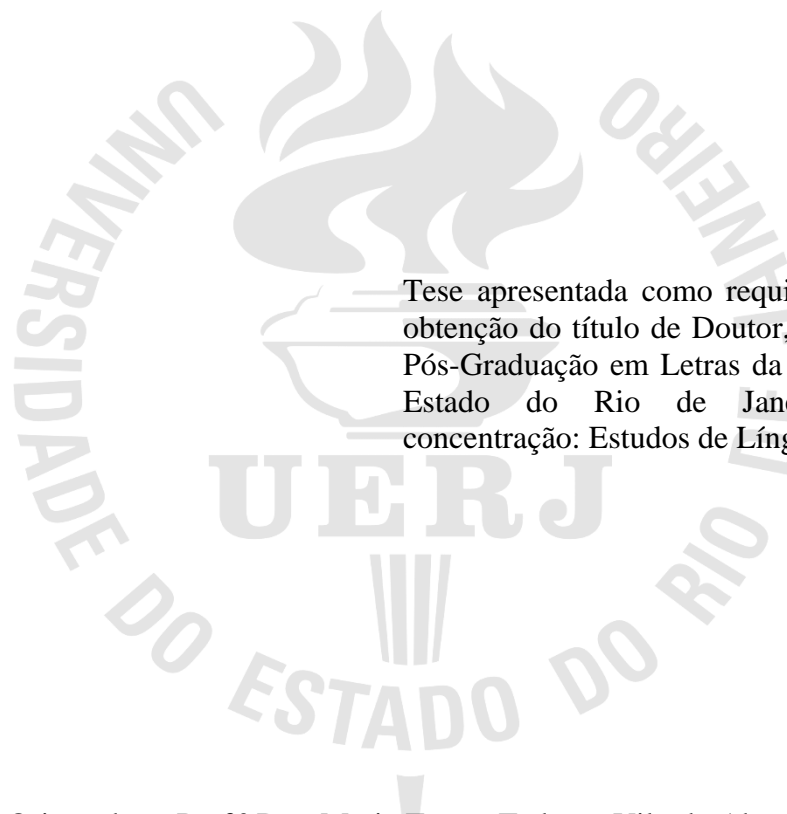
**Estruturas Discursivas: a referenciação nas traduções adaptadas dos contos
de Grimm.**

Rio de Janeiro

2017

Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes

Estruturas Discursivas: a referenciação nas traduções adaptadas dos contos de Grimm



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P126 Paes, Dayhane Alves Escobar Ribeiro.
Estruturas discursivas: a referenciação nas traduções adaptadas dos contos de Grimm / Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes. - 2017.
248 f. : il.

Orientadora: Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Grimm, Jacob, 1785-1863 – Crítica e interpretação – Teses 2. Grimm, Wilhelm, 1786-1859 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Contos infantojuvenis - Traduções – Teses. 4. Referência (Linguística) – Teses. 5. Análise do discurso literário – Teses. 6. Tradução e interpretação – Teses. 7. Sociolinguística – Teses. I. Abreu, Maria Teresa Tedesco Vilardo, 1963-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [82.03+82.085]:830-344

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Dayhane Alves Escobar Ribeiro Paes

Estruturas Discursivas: a referenciação nas traduções adaptadas dos contos de Grimm

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua

Aprovada em 13 de junho 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Teresa Tedesco Vilaro Abreu (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Alexandre do Amaral Ribeiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Claudius Armbruster
Portugiesisch-Brasilianisches Institut, Universität zu Köln

Prof. Dr. Roberto Rondinini
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

A Deus, princípio e fim de tudo, o Alfa e o Ômega.

Aos meus pais, pelo exemplo de força e caráter.

Ao meu esposo, pelo cuidado e pela compreensão.

AGRADECIMENTOS

Em especial, agradeço à *Professora Doutora Maria Teresa Tedesco Vilar do PPGL/UERJ* pela dedicada orientação acadêmica, pelo apoio e pelo incentivo na elaboração da tese de doutorado, pelas aulas de *Referenciação* ao longo desses anos e, acima de tudo, pela amizade e confiança em todos os momentos decisivos desta pesquisa.

Agradeço também ao *Professor Doutor Claudius Armbruster* pelo meu acolhimento no seu grupo de doutorandos da *Universität zu Köln*, por sua disponibilidade em me ajudar com a minha pesquisa e por sua preciosa orientação em todos os momentos em que eu precisei tanto no Brasil quanto na Alemanha..

Meus sinceros agradecimentos à *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* pela concessão de bolsa de pesquisa para realização do doutorado e pela concessão de bolsa de estudos no exterior para realização do Doutorado Sanduíche na *Universität zu Köln*, na Alemanha. O desenvolvimento científico desse trabalho tornou-se realidade graças ao fomento à pesquisa que obtive com ambas as bolsas.

Por último, mas não menos importantes, meus eternos agradecimentos a todos os professores do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que me acolheram nesta instituição desde o primeiro semestre de 2003 e se tornaram para mim uma segunda família. Sou grata por encontrar na UERJ todo carinho, apoio e estímulo para minha qualificação pessoal e profissional.

[...] Os livros que têm resistido ao tempo são os que possuem uma essência de verdade, capaz de satisfazer a inquietação humana por mais que os séculos passem. [...]

Cecília Meireles

RESUMO

PAES, Dayhane Alves Escobar Ribeiro. **Estruturas discursivas:** a referenciação nas traduções adaptadas dos contos de Grimm. 2017. 248 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Esta tese baseia-se na construção do objeto discursivo no texto literário com foco na referenciação nas traduções adaptadas em português ao público infantojuvenil dos contos dos Irmãos Grimm (*Kinder-und Hausmärchen*). Esse interesse surgiu ao se perceber a variedade referencial de uma versão para outra de um mesmo conto traduzido no Brasil. Por esse motivo, foram selecionados 15 contos, disponíveis em seis traduções adaptadas, totalizando 40 textos analisados. Sob a ótica de sua processualidade, foi analisada, neste *corpus*, a função discursiva do fenômeno argumentativo da referenciação a partir do ponto de vista do tradutor e do contexto sócio histórico em que esses contos foram traduzidos. Para tanto, essa análise focou na comparação entre as cadeias de referenciação do *corpus* selecionado, partindo da sequência narrativa para os elementos da narração ao se investigarem as formas referenciais na construção do texto. A análise comparativa possibilitou identificar a pertinência da referenciação no gênero textual para o encadeamento dos fatos e a progressão discursiva no texto bem como a manutenção temática e a sequenciação no ciclo narrativo (TEDESCO, 2012). Sob o viés da Linguística Textual, os resultados obtidos comprovaram também que o sentido do objeto discursivo é construído a partir do texto, no curso da interação (KOCH, 1995), e da materialidade linguística constitutiva do texto, como pistas para a análise da enunciação (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981). Esses resultados sinalizaram que, mais do que uma questão estilística do tradutor adaptador, o recurso linguístico da referenciação nesses contos ressalta a concepção interacionista sociodiscursiva da linguagem (BRONKART, 2012) e tem a pretensão de contribuir para a interpretação dos dados e do contexto sociocognitivo a partir da estrutura do gênero textual e discursivo (CAVALCANTE, 2010; VAN DIJK, 1992) – resultado que evidencia a performance do referente no percurso do encadeamento referencial. Nessa perspectiva, as estratégias metodológicas nas categorias de análise desta pesquisa serviram de ferramentas importantes para reunir os estudos do discurso e da argumentação, a fim de refletir acerca da interface entre eles no texto narrativo, destacando a orientação argumentativa do tradutor adaptador no discurso literário. A partir dessa concepção interacionista sociodiscursiva do texto, esta tese contribui para os estudos voltados ao entendimento da função textual (MARCUSCHI, 2004) e dos tipos de relações semânticas e pragmáticas que as conexões assumem em um texto no contexto sociocognitivo em que é produzido (VAN DIJK, 2010), fornecendo uma metodologia de análise voltada para a referenciação no domínio discursivo do texto.

Palavras-chave: Contos dos Irmãos Grimm. Referenciação. Discurso. Argumentatividade.

Tradução adaptada. Texto e contexto.

ZUSAMMENFASSUNG

PAES, Dayhane Alves Escobar Ribeiro. **Diskursive strukturen:** die referenzierung in den angepassten übersetzungen der märchen der Brüder Grimm. 2017. 248 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Diese Doktorarbeit basiert auf die Erstellung des diskursiven Gegenstands im literarischen Text, mit Schwerpunkt auf der Referenzierung in den Übersetzungen der Märchen der Brüder Grimm in die portugiesische Sprache, die für Kinder und Jugendliche angepasst sind. Dieses Interesse entstand, als man die referenzielle Vielfalt von einer Fassung zur anderen eines gleichen Märchens, das in Brasilien übersetzt wurde, wahrgenommen hat. Aus diesem Grund wurden 15 Märchen ausgewählt, die in sechs angepassten Übersetzungen verfügbar sind. Insgesamt wurden 40 Texte analysiert. Aus der Sicht dieses Verfahrens wurde die diskursive Funktion vom argumentativen Phänomen der Referenzierung nach Ansicht des Übersetzers und des sozialen und historischen Kontextes analysiert, in dem diese Märchen übersetzt wurden. Zu diesem Zweck hat diese Analyse auf den Vergleich zwischen den Referenzierungsketten vom ausgewählten Korpus fokussiert, indem es von der Erzählsequenz bis zu den Elementen der Erzählung geht, wenn man die referenziellen Formen bei der Texterstellung untersucht. Die vergleichende Analyse hat die Relevanz der Referenzierung in der Textgattung für die Verkettung der Tatsachen und das diskursive Fortschreiten im Text ermöglicht zu identifizieren, sowie die thematische Aufrechterhaltung und die Sequenzierung im Erzählzyklus (TEDESCO, 2012). Nach Ansicht der Textlinguistik bewiesen die Ergebnisse, dass der Sinn des diskursiven Objekts im Verlauf der Interaktion aus dem Text (KOCH, 1995) und der konstitutiven linguistischen Textmaterialität hergestellt ist, wie Tipps für die Diskursanalyse (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981). Diese Ergebnisse haben gezeigt, dass der linguistische Hilfsmittel der Referenzierung in diesen Märchen nicht nur die stilistische Frage des Übersetzers betont, sondern auch die interaktionistische sozialdiskursive Auffassung der Sprache (BRONKART, 2012). Außerdem hat dieser Hilfsmittel vor, die Interpretation der Tatsachen und des sozialkognitiven Kontextes zu beitragen, ausgehend von der Struktur der Text- und Diskursgattung (CAVALCANTE, 2010; VAN DIJK, 1992). Dieses Ergebnis belegt die Leistung des Referenten im Verlauf der referenziellen Verkettung. In dieser Hinsicht dienen die methodologischen Strategien in den Analysekatoren dieser Forschung als wichtige Werkzeuge, um die Untersuchungen zu dem Diskurs und der Argumentation zu versammeln, damit man die Schnittstelle zwischen ihnen im erzählenden Text überlegt, indem man die argumentative Ausrichtung des Übersetzers im literarischen Diskurs hervorhebt. Ausgehend von dieser interaktionistischen sozialdiskursiven Auffassung des Textes, trägt diese Doktorarbeit zu den Forschungen in Bezug auf das Verständnis der Textfunktion (MARCUSCHI, 2004) und der verschiedenen Arten von semantischen und pragmatischen Zusammenhängen, die Verbindungen in einem Text im sozialkognitiven Kontext, in dem er hergestellt ist (VAN DIJK, 2010), übernehmen, indem man eine Analysemethodik über die Referenzierung nach Ansicht des diskursiven Textes anbietet.

Schlüsselwörter: Märchen der Brüder Grimm. Referenzierung. Diskurs. Argumentativität. Angewandte Übersetzungen. Text und Kontext.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Estátua	36
Figura 2 -	Capas Machado	47
Figura 3 -	Capas Wolff	48
Figura 4 -	Capa Jahn	48
Figura 5 -	Capa MCM	48
Figura 6 -	Capa Borges	50
Figura 7 -	Capa Lobato	51
Figura 8 -	Castelos visitados na Alemanha	64
Figura 9 -	Estátuas e vitrines na Alemanha	65
Figura 10 -	Irmãozinhos	65
Figura 11 -	Chapeuzinho	66
Figura 12 -	Cinderela e Branca de Neve	67
Figura 13 -	Festividades	68
Figura 14 -	BadMergentheim	72
Figura 15 -	Deutschordensschloss	73
Figura 16 -	Muralha	75
Figura 17 -	Pinocchio	76
Figura 18 -	Bifurcação	76
Figura 19 -	Cenas de Filme	77
Figura 20 -	Meistertrunk	78
Figura 21 -	Relógio	78
Figura 22 -	Muro	79
Figura 23 -	Nördlingen	80
Figura 24 -	Telhados	81
Figura 25 -	Botões	82
Figura 26 -	Kinderzeche	83
Figura 27 -	Schwangau	83
Figura 28 -	Mahenschwangau	84
Figura 29 -	Neuschwanstein	84

Figura 30 -	Castelos	86
Figura 31 -	Ciclo Narrativo	162
Figura 32 -	Organizadores Temporais	193
Figura 33 -	Floresta Negra	194
Gráfico 1 -	Cadeias de Referenciação nas primeiras traduções adaptadas analisadas	108
Gráfico 2 -	Objetos discursivos diferentes nas traduções de Três Fiandeiras	214
Gráfico 3 -	Estruturas discursivas nas traduções adaptadas de Sapatos Dançarinos .	231

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Relação de contos e traduções adaptadas selecionadas para esse estudo	53
Quadro 2 -	Categorização do referente, no conto Rumpelstiltskin	100
Quadro 3 -	Comparação do referente nas traduções adaptadas	101
Quadro 4 -	Comparação do referente entre as traduções adaptadas	102
Quadro 5 -	Relação dos contos maravilhosos selecionados	111
Quadro 6 -	Categoria de análise da referenciação nas traduções adaptadas dos Contos de Grimm	113
Quadro 7 -	Progressão Referencial da Filha do Moleiro	119
Quadro 8 -	Comparação em Chapeuzinho Vermelho	121
Quadro 9 -	Comparação em Irmãozinhos	122
Quadro 10 -	Comparação em Músicos de Bremen	124
Quadro 11 -	Comparação em Branca de Neve	125
Quadro 12 -	Comparação em Sapatos Dançarinos	127
Quadro 13 -	Comparação em Cinderela	127
Quadro 14 -	Comparação entre a avó de Chapeuzinho	130
Quadro 15 -	Comparação entre o rei de Rumpelstiltskin	131
Quadro 16 -	Comparação em João e Maria	136
Quadro 17 -	Comparação em Rapunzel	138
Quadro 18 -	Comparação em Rumpelstiltskin	139
Quadro 19 -	Comparação em Sapatos Dançarinos	140
Quadro 20 -	Comparação em ‘Convidados’ em Mesa, Burro e Cacete	141
Quadro 21 -	Comparação em “Presentes” em Mesa, Burro e Cacete	141
Quadro 22 -	Cadeias de Referenciação do protagonista em Doutor-Sabe-Tudo	149
Quadro 23 -	Comparação entre costurar em Três Fiandeiras	156
Quadro 24 -	Progressão da Filha em Rumpelstiltskin	166
Quadro 25 -	Comparação entre a Filha em Rumpelstiltskin	167
Quadro 26 -	Comparação entre a Irmã em Irmãozinhos	168
Quadro 27 -	Comparação entre criança em Rapunzel	169
Quadro 28 -	Comparação entre a filha em Três Fiandeiras	170

Quadro 29 - Evolução em Três Fiandeiras	171
Quadro 30 - Comparação em Luz Azul	171
Quadro 31- Comparação em Sapatos Dançarinos	172
Quadro 32 - Comparação entre protagonista em Mesa, Burro e Cacete	173
Quadro 33 - Comparação em Chapeuzinho Vermelho	175
Quadro 34 - Comparação entre o estalajadeiro em Mesa, Burro e Cacete	176
Quadro 35 - Comparação entre Madrasta em Irmãozinhos	177
Quadro 36 - Comparação entre a Madrasta em Cinderela	177
Quadro 37 - Comparação entre a Madrasta em Branca de Neve	178
Quadro 38 - Comparação entre a Bruxa em João e Maria	179
Quadro 39 - Comparação entre a Bruxa em Rapunzel	180
Quadro 40 - Comparação entre a Bruxa em Luz Azul	180
Quadro 41 - Comparação entre coadjuvantes em Pequeno Polegar	182
Quadro 42 - Comparação entre Cabra em Mesa, Burro e Cacete	184
Quadro 43 - Comparação entre enteadas em Cinderela	185
Quadro 44 - Comparação entre Sete anões em Branca de Neve	186
Quadro 45 - Comparação entre anão em Rumpelstiltskin	187
Quadro 46 - Comparação entre anão em Luz Azul	187
Quadro 47 - Comparação em Três Fiandeiras	188
Quadro 48 - Comparação em Mesa, Burro e Cacete	189
Quadro 49 - Comparação em Sapatos Dançarinos	190
Quadro 50 - Comparação em Luz Azul	190
Quadro 51 - Comparação em Rapunzel	191
Quadro 52 - Comparação em Mesa, Burro e Cacete	196
Quadro 53 - Comparação entre cenário em Rapunzel	197
Quadro 54 - Comparação em Pequeno Polegar	197
Quadro 55 - Comparação em Luz Azul	199
Quadro 56 - Comparação entre início dos Contos	203
Quadro 57 - Comparação entre desequilíbrio dos Contos	204
Quadro 58 - Comparação entre reequilíbrio dos Contos	206

Quadro 59 - Comparação entre clímax dos Contos	208
Quadro 60 - Comparação entre Objetivo discursivo em Três Fiandeiras	213
Quadro 61 - Comparação entre Objetivo discursivo em Irmãozinhos	215
Quadro 62 - Comparação entre Objetivo discursivo em João e Maria	215
Quadro 63 - Comparação entre Objetivo discursivo em Chapeuzinho Vermelho	215
Quadro 64 - Comparação entre Objetivo discursivo em Bela Adormecida	216
Quadro 65 - Comparação entre Objetivo discursivo em Luz Azul	216
Quadro 66 - Comparação entre Objetivo discursivo em Pequeno Polegar	217
Quadro 67 - Comparação entre Objetivo discursivo em Músicos de Bremen	218
Quadro 68 - Comparação entre Objetivo discursivo em Cinderela	218
Quadro 69 - Comparação entre fiar em Rumpelstiltikin	222
Quadro 70 - Comparação entre fiar em Três Fiandeiras	223
Quadro 71 - Comparação entre banda em Músicos de Bremen	223
Quadro 72 - Comparação entre pais em João e Maria	224
Quadro 73 - Comparação entre pais em Pequeno Polegar	225
Quadro 74 - Comparação entre Objetivo discursivo em Sapatos Dançarinos	229

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1	ASPECTOS TEXTUAIS: TIPO, GÊNERO E TRADUÇÃO ADAPTADA	24
1.1	Tipologia Textual Narração	25
1.2	Gênero Textual <i>Märchen</i> ¹	31
1.3	Tradução adaptada <i>Kinder-und Hausmärchen</i> ²	43
2	CONTEXTO SOCIODISCURSIVO DOS CONTOS MARAVILHOSOS	57
2.1	Interatividade Discursiva e Social: Memória Coletiva dos Clássicos	58
2.2	Condições Sociocognitivas: Espaços Reais dos Contos de Grimm	70
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	88
3.1	Referenciação, texto e Discurso	88
3.2	Os Mecanismos de Referenciação Textual	91
3.3	Os processos referenciais no discurso narrativo	98
3.3.1	<u>A categorização e a recategorização</u>	98
3.3.2	<u>A Progressão referencial e a construção de sentido</u>	103
4	ANÁLISE DOS DADOS	107
4.1	A trajetória do objeto de estudo	107
4.1.1	<u>A seleção do <i>corpus</i></u>	110
4.1.2	<u>As categorias de análise</u>	112
4.2	Análise Microestrutural: Formas Referenciais	113
4.2.1	<u>Formas Anafóricas</u>	118

¹ Märchen é uma palavra oriunda da língua alemã e significa Contos Maravilhosos.

² Kinder – und Hausmärchen é o nome da coletânea dos Irmãos Grimm em alemão e significa Contos para Crianças e para o Lar.

4.2.1.1	Formas Anafóricas Nominais	120
4.2.1.2	Formas Anafóricas Sintagmas	129
4.2.2	<u>Formas Encapsuladoras</u>	137
4.2.2.1	Formas Encapsuladoras Resumitivas	139
4.2.2.2	Formas Encapsuladoras Rotuladoras	143
4.2.3	<u>Cadeias de Referência</u>	146
4.2.3.1	Cadeias Não Específicas	150
4.2.3.1.1	Manutenção e Recategorização	155
4.2.3.2	Cadeias Específicas	157
4.2.3.2.1	Progressão e Categorização	158
4.3	Análise Macroestrutural: Ciclo Narrativo	161
4.3.1	<u>Referenciação de Elementos da Narrativas</u>	163
4.3.1.1	Protagonista	166
4.3.1.2	Antagonista	174
4.3.1.3	Coadjuvante	181
4.3.1.4	Seres Maravilhosos	186
4.3.1.5	Tempo	191
4.3.1.6	Cenário	193
4.3.2	<u>Marcadores Referenciais de Sequências Narrativas</u>	199
4.3.2.1	Situação Inicial	203
4.3.2.2	Complicação (Desequilíbrio)	204
4.3.2.3	Tentativas de Solução	205
4.3.2.4	Clímax	207
4.3.2.5	Desfecho	209

5	ANÁLISE DOS RESULTADOS	211
5.1	Encadeamento Referencial	211
5.1.1	<u>O sentido do objeto discursivo a partir do contexto narrativo e literário</u>	212
5.1.2	<u>Alterações de sentido a partir do contexto histórico e social das traduções adaptadas</u>	214
5.2	Encadeamento Tópico Discursivo	221
5.2.1	<u>Objeto discursivo: abordagens pragmático-discursivas</u>	222
5.2.2	<u>Orientação Argumentativa na narração: percurso sociocognitivo</u>	226
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
	REFERÊNCIAS	240

INTRODUÇÃO

Esta tese aborda o processo de referenciação nas traduções adaptadas dos contos de Grimm no Brasil, observando como o sentido do objeto discursivo é construído no texto a partir das retomadas realizadas por formas referenciais. Com base na seleção de quinze contos maravilhosos³ da coletânea publicada pelos Irmãos Grimm – desde 1812 especificamente –, o presente estudo propõe-se a tratar da performance do referente em quarenta traduções adaptadas selecionadas em português. Logo, o objetivo é analisar como ocorre a construção do sentido desse referente retomado no texto por meio das cadeias de referenciação elaboradas em cada tradução adaptada do *corpus*, ou melhor, analisar as relações tecidas no texto literário entre a expressão literária e a materialidade da linguagem, que marcam esse referente como um objeto de discurso, pois o sentido está associado aos contextos sociocognitivo, linguístico e pragmático.

Sob a ótica da Linguística Textual, pretende-se averiguar como cada objeto discursivo é inerente à dialética que envolve o contexto sociodiscursivo da publicação desses contos no Brasil. Por esse motivo, este estudo trata da comparação entre as traduções adaptadas, observando o texto como o espaço de manifestação efetiva dos discursos dos tradutores. Entende-se que a subjetividade discursiva é evidente no *corpus* selecionado e, por isso, encara-se o texto com o desejo de revelar que o sentido textual não está previamente estabelecido, mas se constrói a partir do texto, no curso da interação (KOCH, 1995), à medida que o tradutor seleciona em seu repertório linguístico a forma referencial para recuperar o objeto discursivo ao longo da narrativa.

É importante destacar que, na sequência dos fatos narrados, a progressão temática e a referencial serão marcadas por rótulos⁴ que atuarão discursivamente, indicando novas predicções atribuídas aos referentes retomados no ciclo narrativo. Não obstante, embora se tenha a mesma história contada nas traduções adaptadas selecionadas, os objetos discursivos se modificam de um tradutor para o outro. Essas mudanças se devem ao fato de que a forma referencial contribui para a construção do sentido desse referente, mas sua realização lexical está associada e integrada ao contexto de produção, isto é, o contexto sociodiscursivo. Esta pesquisa, portanto, descreverá as estruturas discursivas de cada tradução adaptada selecionada para este *corpus* com a finalidade de analisar como o encadeamento referencial corrobora para

³Adota-se, nesta tese, a classificação ‘Contos Maravilhosos’ para se referir aos contos dos Irmãos Grimm.

⁴Nesta pesquisa, utiliza-se o conceito de Rótulo proposto por Francis (1994), que considera as características que especificam o referente a partir de um adjetivo avaliativo como rótulos discursivos.

o encadeamento tópico discursivo a partir de perspectivas sociais, históricas, pragmáticas e cognitivas.

Esclarecida a perspectiva da Linguística Textual, convém destacar como esses contos selecionados inspiraram o interesse acadêmico desta pesquisa ao reconhecer que, no discurso literário, há objetos de discurso construídos pelo contexto e pelo cotexto da narrativa dos contos de Grimm⁵. Por esse motivo, convém ressaltar que a motivação pelos contos dos Irmãos Grimm como *corpus* para esta tese surgiu em 2012, durante o Simpósio *Magias, encantamentos e metamorfoses - Fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo* realizado no Instituto de Letras da UERJ em comemoração ao jubileu de 200 anos da primeira edição da obra “*Kinder- und Hausmärchen*” dos Irmãos Grimm. Segundo Moura (2012), que organizou e coordenou o evento, na programação do Simpósio⁶,

Nesse contexto, o Simpósio *Magias, encantamentos e metamorfoses - Fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo* pretende estender o enfoque para outras terras e outras épocas. Será um espaço no qual se encontrarão especialistas das distintas literaturas, desde o mundo greco-romano, passando pela Idade Média e o Renascimento, pontuando a época dos Grimm e chegando até o fabulário brasileiro de Cascudo, Romero e Monteiro Lobato com finalização na contemporaneidade através das narrativas e cantos populares da chamada cultura das bordas. (MOURA, 2012)

A reunião desses estudiosos na publicação *Magias, encantamentos e metamorfoses: Fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*, organizada por Moura e Cambeiro (2012), amparou os estudos desta tese no que tange à obra dos Irmãos Grimm. Inobstante, vale destacar também que os contos maravilhosos já eram motivo de interesse para estudos acadêmicos desde os primeiros anos da graduação, pois sempre existiu a pretensão de se reunirem questões relativas à língua e à literatura em uma pesquisa que contribuísse para o ensino de língua portuguesa. Assim, com base nos estudos linguísticos de Koch (2013), aliar a linguística com a pesquisa sobre o texto, inclusive o literário, tornou-se uma comprovação do que pregava Harald Weinrich, um dos pioneiros da Linguística Textual na Alemanha. Para Weinrich (1964), em *Tempus: besprochene und erzählte Welt*⁷, a separação entre os estudos de língua e os de textos literários não deveria existir, conforme

⁵Ao reconhecer que a autoria dos contos não é dos Irmãos Grimm, pois eles foram apenas responsáveis por coletar os contos que já eram contados na tradição oral e fizeram a edição dos contos ao publicá-los pela primeira vez em 1812, não se nota impedimento para se adotar nesta tese a nomenclatura mais usual no Brasil como *Contos de Grimm* para se referir à obra *Kinder-und Hausmärchen*, ressaltando que forma parecida também é usada na Alemanha, *Märchen der Brüder Grimm, Contos dos Irmãos Grimm*.

⁶Informações obtidas na programação do evento, disponíveis em:

<http://www.institutodeletras.uerj.br/downloads/releaseGrimm.pdf> Acesso em: 29/4/2017.

⁷Tradução adaptada em português do título do livro supracitado de Harald Weinrich “*Tempus: mundo discutido e narrado*”.

versão de Koch (2013:163). Estes linguistas apontam como os fatos linguísticos estão associados ao universo literário e que a compreensão da enunciação depende do texto. Logo, em consonância com as ideias de Koch e de Weinrich, esta tese apresenta sua singela contribuição para a continuação dos estudos da Linguística do Texto.

Pretende-se abordar o texto literário à luz dos pressupostos teóricos da Linguística, pois se analisam os aspectos semânticos, tais como o direcionamento, o papel avaliativo, o papel discursivo-organizacional e a relação do emprego das formas referenciais com a tipologia textual em estudo. Observam-se, assim, os efeitos da linguagem provocados por esses encadeamentos referenciais ao conferirem ao texto literário a construção de sentidos, que, segundo Barthes (2004), partem da assimilação da literatura, do folclore e da cultura em geral. Contempla-se aqui uma parceria inquestionável entre língua e literatura já que não se deve negligenciar o fato de que o texto literário traz as marcas da cultura de um povo na superfície linguística do texto.

Diante desse jogo lúdico entre realidade e ficção que acontece na língua, encontra-se a verossimilhança da realidade com a literatura, pois a materialidade linguística dá vida e encantamento ao que se conta por meio dos contos e que se traduz em várias línguas pela universalidade dos fatos. É, portanto, sobre esse conceito de tradução que debruçará essa pesquisa, adotando a concepção de tradução adaptada⁸ para se referir a esse conceito. Não se está admitindo adaptação no lugar de tradução, mas se propõe a interseção desses dois conceitos a partir de tradução adaptada, conforme os estudos de Azeredo (2012). Entende-se a distinção entre tradução e adaptação, que será apresentada na seção 1.3, sendo esta mais próxima da realidade em que se traduz e aquela mais fiel ao texto original em muitos aspectos. Não obstante, considera-se aqui a simultaneidade do ato de traduzir e de adaptar por entender que no *corpus* específico selecionado para esta tese ocorreu claramente uma tradução adaptada dos contos de Grimm para o público infantojuvenil⁹. Logo, em consonância com a teoria proposta por Travaglia (2003), considera-se nesta tese a tradução adaptada sob uma perspectiva textual.

A tradução vista como retextualização leva em conta que o texto não é só produto, é também processo, uma vez que só existe pelo processo de composição e de leitura. A tradução é pela mesma forma produto e processo: tudo é dinâmico, gerador de significados, fenômeno de mão dupla, de interação. (...) A produção do original é

⁸ Em “Tradução adaptada”, adota-se a nomenclatura proposta pela Gramática Houaiss da Língua Portuguesa (2012:99). No capítulo 1, na seção específica sobre Tradução adaptada, será apresentada a definição de Azeredo (2012) na qual se apoia esta tese, pois aqui se faz um recorte exclusivo para fins de análise acerca da tradução adaptada como a reescrita de um texto para o público infantojuvenil.

⁹ Em ‘Infantojuvenil’, adota-se a ortografia vigente estabelecida no VOLP Disponível em: (<http://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>) Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

desta forma uma textualização, uma “*mise en texte*” e a produção da tradução é uma retextualização, produção de um novo/mesmo texto em uma língua diferente daquela em que foi originariamente concebido: esta é a nossa hipótese básica. (TRAVAGLIA, 2003, p. 10)

Há de se reconhecer que a obra dos Irmãos Grimm não é apenas traduzida e adaptada para jovens e crianças no Brasil. Esses contos se limitam à literatura infantojuvenil, embora as traduções adaptadas tenham sido selecionadas a partir desse critério para se reforçar o foco no contexto didático. Desse modo, a proposta de análise se encaminha para uma leitura discursiva do texto narrativo, verificando que um mesmo conto traduzido produz sentidos diferentes a partir das formas referenciais utilizadas por cada tradutor ao serem comparadas traduções adaptadas de um mesmo conto mesmo que publicadas, inclusive, em séculos diferentes no Brasil.

É notório que cada tradutor tem a sua própria impressão dos fatos. Neste sentido, cabe a este estudo revelar essa parcialidade pela referenciação utilizada nas narrativas ao se garantir a manutenção temática e a progressão dos fatos pelos objetos discursivo retomados ao longo do texto. Essa análise proposta está pautada em uma perspectiva teórica, segundo Koch (2002), em que o ato de referir é entendido como uma atividade do discurso, ou seja, “resultado da operação que realizamos quando, para designar, representar ou sugerir algo, usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade” (KOCH, 2002, p. 79).

Para isso, pretende-se tomar o texto como agente para o entrelaçamento das informações e dos sentidos, fazendo com que a leitura e a compreensão não se limitem a uma atividade superficial, mas se tornem uma atividade discursiva com base nos fatores de coesão, coerência e textualidade da tradução adaptada. Toma-se, como ponto de partida, a teoria acerca da referenciação como forma de organização coesiva do texto para se verificar essas remissivas em cada tradução adaptada selecionada. O foco será dado, especificamente, ao encadeamento referencial na construção do referente de cada texto, mostrando como este se modifica de uma tradução adaptada para outra.

Para entender esse processo de encadeamento, a análise proposta será dividida em duas perspectivas: por um lado, serão investigadas as formas referenciais utilizadas nas cadeias de referenciação, designadas como *específica*, rotulando e contribuindo para a progressão referencial no texto; ou como *não específica*, simplesmente, retomando e resumindo o conteúdo antecedente, evitando repetições. De outro lado, se ampliará a análise para as estruturas discursivas no ciclo narrativo com foco na construção de sentido do objeto discursivo a partir desses encadeamentos referenciais.

Assim, ao comparar as traduções adaptadas de um mesmo conto, deseja-se verificar como os tradutores fazem uso de expressões coerentes com os seus pontos de vista, com o público-alvo da tradução adaptada e com o contexto histórico e editorial que marca a publicação. Em função disto, intenta-se apresentar por meio da análise dos dados como essas escolhas lexicais superam a questão estilística e evidenciam a argumentatividade por meio das formas de referenciação. Logo, almeja-se identificar como a forma referencial utilizada no texto carrega intencionalmente o ponto de vista do tradutor acerca do fato narrado, ou seja, como se nota na tradução adaptada à concepção interacionista sociodiscursiva da linguagem proposta por Bronckart (2012) para a interpretação dos dados na estrutura do gênero contos maravilhosos.

Sob este prisma, nota-se que há uma intrínseca relação entre as formas referenciais e as estruturas discursivas de modo que a referenciação costurará os elementos da narrativa nas sequências de fatos do ciclo narrativo. Ao observar a progressão referencial por retomadas, revelar-se-á no conto o significado de determinadas combinações da linguagem que evidenciam certo grau de informatividade no conto a partir da construção de sentido. Assim, essa análise irá propor uma teoria textual e discursiva para a tradução adaptada dos contos dos Irmãos Grimm ao público infantojuvenil no Brasil, observando as possibilidades de interpretação do conto por meio dos recursos de referenciação.

Além disso, será visível o fato de que a referenciação possibilita, também, que o leitor recupere a informação relevante para a compreensão dos novos dados apontados no texto, a fim de construir significado para o que lê. Esse aspecto funcional garante a possibilidade do entendimento acerca do propósito de se retomar ou de apontar as informações dentro do texto, destacando o seu papel na organização do discurso e o seu papel avaliativo visto que o conhecimento linguístico tanto do texto original (texto em língua alemã) quanto do texto traduzido desempenha um papel fundamental. Logo, o conhecimento linguístico, o pragmático e o enciclopédico do tradutor estão intrinsecamente ligados ao processo de construção do sentido do objeto discursivo na tradução adaptada dos contos maravilhosos dos Irmãos Grimm.

Para se cumprir a meta de se fazer uma relação do tipo de texto com as estratégias de leitura e de compreensão dos recursos linguísticos nas estruturas discursivas dos contos maravilhosos, convém destacar as hipóteses que norteiam essa pesquisa:

- Em cada retomada do objeto de discurso construído nas traduções adaptadas dos contos analisados dos Irmãos Grimm, há um sentido inerente ao contexto de produção a partir da categorização deste referente.

- Há argumentatividade no gênero textual contos maravilhosos a partir das formas referenciais utilizadas para retomar o mesmo objeto ao se compararem traduções adaptadas diferentes do mesmo conto.
- No discurso literário, o contexto sociocognitivo é determinante para a compreensão de objetos discursivos que progridem no ciclo narrativo e são marcados por rótulos utilizados nas cadeias de referência.
- As traduções adaptadas no Brasil dessas narrativas, que derivam da tradição oral na Alemanha, são marcadas discursivamente por recategorizações que indicam a sequência dos fatos, contribuindo para a progressão temática e a referencial.

Essas hipóteses contribuem para que se possam verificar dois objetivos específicos neste estudo. O primeiro deles é investigar as traduções adaptadas dos contos que circulam no Brasil do ponto de vista de sua processualidade, enfocando como a referência é explorada no fluxo da construção textual. O outro é refletir sobre que modo os mecanismos de referência podem contribuir com a construção de sentidos do objeto de discurso referenciado nos contos de Grimm, como, por exemplo, no uso de ‘rótulos’ que expressam o ponto de vista do tradutor e o contexto social e histórico em que foram traduzidos. Esses dois objetivos inserem-se na proposta maior de possibilitar a produção de conhecimento acerca da referência no gênero textual contos maravilhosos.

Esta pesquisa está contextualizada no cenário das pesquisas em língua portuguesa a partir de dois pontos fundamentais. Do ponto de vista literário, destacam-se estudiosos da literatura nacional com seus trabalhos específicos sobre os contos dos Irmãos Grimm como Volobuef (2003), Mazzari (2013), Bragança (2013) e Moura (2013). Do ponto de vista discursivo, destacam-se os estudos acerca da perspectiva interacionista sociodiscursiva da linguagem (BRONCKART, 2012), em conformidade com estudos sobre a concepção de que o sentido textual é construído no curso da interação na análise da enunciação (KOCH, 1995; BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981); a importância do contexto para referência (CAVALCANTE, 2010; MARCUSCHI, 2004; VAN DIJK, 2010); e o estudo da estrutura do Gênero Textual em análise, contos maravilhosos, (LÜTHI, 1964; PROPP, 1984; COELHO, 1993; CHARAUDEAU, 2012). Além disso, é importante destacar a relevância dos trabalhos de Koch acerca da leitura, da interpretação, da semântica e da estilística (1990; 1993; 1995; 1996; 1997; 2002; 2009; 2010; 2013) nesta pesquisa.

Ademais, deve-se considerar também as contribuições importantes de autores como Antunes (2005), Pécora (1992), Corrêa (2004) e Costa Val (1991) relativas ao entendimento da função textual e dos tipos de relações semânticas e pragmáticas que as conexões assumem

no texto. Quanto à referenciação, optou-se pela coletânea de artigos reunidos por Cavalcante, Rodrigues & Ciulla (2003) e os estudos de Koch (2009), tendo em vista a diversidade de pesquisas sobre o conceito de formas referenciais. Com vistas às habilidades de leitura e às competências de compreensão, optou-se por Tedesco (2012), tendo em vista a relevância de suas pesquisas para a área do ensino.

Assim, esta tese, metodologicamente, está organizada em cinco capítulos, além desta Introdução e da Conclusão. Com a finalidade de orientar a leitura desta tese, os capítulos partem do geral para o particular, isto é, toma-se o texto e o contexto como princípios para se vislumbrarem as estruturas discursivas e as formas referenciais nas traduções adaptadas. Ressalta-se a possibilidade de ter-se logrado êxito neste estudo em relação à análise linguística dos contos de Grimm, aventando-se a proposta de intercâmbio entre os temas abordados nos contos tanto no Brasil quanto na Alemanha que propagam um efetivo ponto de referência para a formação do leitor crítico. Por esse motivo, vale destacar que a tomada de posição desta pesquisa parte, principalmente, das experiências vividas na Alemanha, durante o Doutorado Sanduíche fomentado pela CAPES em parceria entre as universidades: UERJ e *Uni Köln*. Essa oportunidade intercultural ampliou o espectro de análise das traduções adaptadas no Brasil, permitindo reconhecer nos contos marcas originárias da cultura alemã e identificar as adaptações à realidade brasileira.

Durante esse período de nove meses resididos na Alemanha, foi possível perceber a atmosfera dos contos de Grimm nos hábitos cotidianos, vivendo e reconhecendo o ambiente sociocognitivo das narrativas. Fica evidente, portanto, que a grande contribuição do Doutorado Sanduíche para esta pesquisa está na segurança obtida para se fazer essa análise dos objetos discursivos no *corpus* da tese, traduzindo na análise linguística a vivência sociocognitiva. Por esse motivo, a parte inicial da tese trata das informações relevantes acerca da tipologia textual Narração, do gênero textual *Märchen* e das traduções adaptadas de *Kinder- und Hausmärchen* para a literatura infantojuvenil no Brasil. Em seguida, apresenta-se o contexto sociodiscursivo dos contos a partir da vivência e dos estudos na Alemanha, no período de agosto de 2015 a abril de 2016, sob orientação externa do professor doutor Claudius Armbruster da *Universität zu Köln*. Por fim, fundamenta-se teoricamente esta pesquisa acerca da referenciação com exemplos do *corpus*. Após essa explanação teórica e a contextualização da pesquisa, iniciam-se as análises dos dados e dos resultados, corroborando para a conclusão da tese.

A par de tudo isso, deve-se destacar, assim, que o retorno social desta tese está voltado para a formação cidadã a partir do estudo da narração, apontando como a cultura, a história e

o folclore de um povo contribuem para a propagação e a manutenção de uma identidade social a partir do ato de narrar. Efetivamente, as contribuições desse trabalho acadêmico, diante da complexidade dos aspectos envolvidos na vida em sociedade serão muito mais restritas do que se gostaria que fossem. Portanto, esta tese é movida pela convicção de que o maravilhoso dos contos de Grimm se propaga por tantas gerações, traduções adaptadas e adaptações em diferentes países por possibilitar pela ficção a inserção de seu leitor nesse universo literário verossímil em seu contexto sociocognitivo e discursivo do texto.

1 ASPECTOS TEXTUAIS: TIPO, GÊNERO E TRADUÇÃO ADAPTADA

O presente capítulo visa à apresentação do texto a partir de uma perspectiva dos processamentos cognitivos, revelando como os elementos vão construindo o sentido a partir da tessitura dos fatos apresentados, conforme componentes culturais e conhecimentos diversos. Para tanto, é importante considerar o modo como esse texto se organiza em uma determinada tipologia. Nesta tese, adota-se a teoria de Bakhtin (2000) acerca do tipo textual, baseada na concepção dialógica da linguagem, e fundamenta-se o estudo da tipologia nos princípios formulados por Bronckart (2012) em relação ao contexto de produção textual e em relação ao conteúdo temático.

Sob este prisma, quando se fala em tipo de texto aqui, há uma associação ao embasamento teórico da enunciação. Dessa maneira, o tipo textual narrativo será apresentado, segundo Tedesco (2012), por um ciclo narrativo que parte de uma situação inicial, desequilibrada por uma determinada ação no enredo, impulsionando algumas tentativas de reequilíbrio, criando um clímax com o desfecho que recupera o equilíbrio inicial. Essa tipologia é marcada por personagens que praticarão ações específicas, contribuindo para a progressão textual. Portanto, conforme Azeredo (2012, p. 86), a narração se configura exatamente por essa “sequenciação própria da enunciação de fatos que envolvem personagens movidos por certos propósitos e respectivas ações encadeadas na linha do tempo”.

Vale ressaltar que, além dos personagens, são também elementos da tipologia narrativa o narrador, o cenário, o tempo e o próprio enredo com começo, meio e fim. Dentro dessa tipologia, há variações que configurarão os chamados gêneros textuais. Nesta tese, o foco recai sobre o gênero específico que deu origem às narrativas editadas pelos Irmãos Grimm: *Märchen*. Esse gênero textual foi traduzido nos estudos sobre o texto como contos maravilhosos. Para tratar desse gênero, apoia-se nas pesquisas de Nelly Coelho (1982; 1985; 1987) sobre as narrativas infantojuvenis no Brasil e nos estudos do folclorista Vladimir I. Propp (2001) em “*Morfologia do Conto Maravilhoso*”, contrapondo-o com os estudos de Bakhtin (2000) acerca de tipos e gêneros textuais como organizadores discursivos da linguagem. Sustenta-se a posição desta tese acerca de gêneros e tipologias, conforme os estudos de Azeredo (2012, p. 86), Marcuschi (2008, p. 160), Garcia (2010, p. 370) e Koch (2010, p. 62) sobre o tipo textual narrativo e gênero conto maravilhoso, que caracteriza justamente a aproximação do real com a fantasia sem efeitos de surpresa ou admiração, pois o maravilhoso é inerente ao conto e convive harmoniosamente. Logo, nesta tese, os contos dos

Irmãos Grimm serão tratados sob a ótica do gênero conto maravilhoso o qual será mais detalhado, posteriormente, na seção 1.2.

1.1 Tipologia Textual Narração

Quando se pensa nas contribuições do texto narrativo para a formação cidadã, não se pode deixar de falar sobre a prática tão natural da atividade humana quanto a de contar uma história. Narrar é algo corriqueiro na vida de todos os falantes da língua materna. É comum contar como foi o dia, o que fez nas férias e aquilo que sonhou na noite anterior. Criar histórias é uma atividade comunicativa que ocorre sem a necessidade de inserção escolar, é uma prática da oralidade inata à humanidade para contar acontecimentos, desejos ou sentimentos. Tal habilidade configura um tipo de texto que está voltado para a capacidade de se expressar, concatenar ideias e relatar fatos.

Conhecido e universalmente apreciado, o texto narrativo está presente no cotidiano das pessoas. Ouvir, contar e ler histórias fazem parte das situações comunicativas em que os sujeitos estão inseridos. Comunicar-se é, portanto, pôr em cena um projeto de comunicação em uma dada situação em que se deseja colocar em prática a atividade humana de dialogar. Dessa maneira, a noção dos tipos de texto é inseparável da de situação comunicativa, dependendo de aspectos extra e intratextuais. Logo, o projeto de dizer precisa ser adequado à circunstância comunicativa em que está inserido para se expressar de forma coerente. Ao se narrar um fato, é extremamente necessário cuidar para que o outro compreenda o que será contado. Essa preocupação com o interlocutor é o que difere a teoria de Bakhtin acerca da tipologia textual da visão tradicional da teoria da comunicação, que excluía o interlocutor.

Ao propor a discussão acerca do tipo de texto, neste estudo, pretende-se salientar como as estruturas discursivas estão associadas ao modo de organização do texto (AZEREDO, 2012, p. 86). Logo, é importante reconhecer não apenas a forma do texto, mas sua finalidade discursiva no processo de comunicação. Por esse motivo, adota-se a teoria de Bakhtin sobre os tipos e gêneros textuais baseada na concepção dialógica da linguagem. Em consonância com o autor, admite-se que o interlocutor é tão ativo quanto o locutor no processo comunicacional, pois ambos emitem e compreendem enunciados. Romances, novelas, livros, filmes e peças teatrais contam histórias que precisam da participação do locutor e do interlocutor concomitante para que sejam compreendidos.

A previsibilidade do desfecho da narrativa funciona como marca nítida de determinados gêneros, indicando o fim de uma história, mas isso pode variar de um gênero

para o outro. Marcuschi (2002) ressalta a influência histórica na construção dos gêneros que não podem ser limitados a padrões intocáveis, mas que se adequam às necessidades comunicativas de seus usuários. Para Marcuschi (2008), não há uma dicotomia, trata-se de uma relação de complementaridade. Ambos coexistem e não são dicotômicos:

Todos os textos realizam um gênero e todos os gêneros realizam sequências tipológicas diversificadas. Por isso mesmo, os gêneros são em geral tipologicamente heterogêneos. (...) Os gêneros são atividades discursivas socialmente estabilizadas que se prestam aos mais variados tipos de controle social e até mesmo ao exercício de poder. (...) Daí a imensa pluralidade de gêneros e seu caráter essencialmente socio-histórico. (MARCUSCHI, 2008, p. 161)

Os gêneros são múltiplos e se contextualizam nas mais distintas situações comunicativas. Logo, o modo de organização narrativo embasa a realização de variados gêneros tais como: novelas, romances, fábulas, contos e outros. E esses gêneros do tipo narrativo podem apresentar estruturas mutáveis, isto é, uns trazem uma moral no final, outros tratam de situações cotidianas, há também aqueles que têm mais de um núcleo dramático enquanto outros conseguem articular vários núcleos em um mesmo enredo. Enfim, assume-se o tipo narrativo neste estudo pela presença do discurso relatado a partir da sucessão de ações em uma sequência temporal que encadeia essas ações na configuração dos enredos da narrativa.

Logo, assumir que um conto terminará sempre com “Felizes para sempre” é contestável uma vez que, nas próprias traduções adaptadas selecionadas dos contos de Grimm, isso poucas vezes acontece. Na publicação desses contos pelos Irmãos Grimm há um formato padrão do gênero maravilhoso, porém, é possível encontrar várias versões do mesmo conto com finais diferentes, isto é, os contos de Grimm continuam a sofrer alterações diversas pelos contadores - “Quem conta um conto aumenta um ponto” – e o final costuma variar com reflexão moral para que o leitor se identifique com o personagem, sem trair a verossimilhança que reside na narrativa da obra. Afinal, a interpretação que se tem do enredo, geralmente, se reflete no comportamento dos personagens, isso também garante a universalidade aos contos dos Irmãos Grimm. Segundo Garcia (2007), o que define a narrativa é a mudança de situação:

Em síntese, toda narrativa consiste numa sequência de fatos, ações ou situações que, envolvendo participação de personagens, se desenrolam em determinado lugar e momento, durante certo tempo. As circunstâncias e motivações da atuação das personagens e a configuração dos seus conflitos e antagonismos constituem situações dramáticas. Polti (1948), baseado no estudo do enredo de grande número de narrativas, identificou 36 situações dramáticas, de que damos aqui apenas as que nos parecem mais típicas: *crime praticado por vingança*, *peregrinação*, *regresso* (do herói), *empresa temerária*, *rapto*, *enigma*, *rivalidade*, *imprudência fatal*, *juízo errôneo*, *vitória*, *derrota*, *libertação*, *auto sacrifício*, *perda e reconquista* (de pessoa ou de coisa), *ambição*, *conflito íntimo*, *remorso*, etc. Antes dele, entretanto, já

Vladimir Propp, em *Morfologia do conto* – estudo sobre o conto popular russo, cuja 1ª edição data de 1928, mas que, fora do círculo restrito dos especialistas, só se tornou conhecido no Ocidente através da 1ª edição em inglês¹⁰, em 1958 – apontara 31 “funções” da narrativa (popular), algo equivalente mas não exatamente correspondente a essas situações dramáticas de Polti: *ausência, interdição, violação, decepção, submissão, traição, mediação, partida* (do herói), *regresso, prova, luta, vitória, peregrinação, libertação, empresa difícil, reconhecimento, revelação do traidor*, etc. As “funções” acabaram sendo o termo consagrado pelos adeptos da semântica estrutural, sobretudo Greimas e Todorov (cf. GREIMAS, 1973, p. 172 e *segs.*; TODOROV, 1966). (GARCIA, 2007, p. 258)

Conforme essa proposta de Garcia (2007), pode-se entender que os estudos acerca da tipologia narrativa apresentam sempre uma progressão temporal em que os eventos relatados serão atraídos por um eixo temático na configuração desses ciclos narrativos. Dessa maneira, apesar da multiplicidade de variações de um mesmo conto em versões diferentes, percebe-se que existe um padrão, caracterizando essa modalidade de narrativa maravilhosa, padrão que pode ser reconhecido pela temática.

Nos textos narrativos, o tema é a ideia que sustenta o enredo. Da mesma forma que os personagens refletem características e valores sociais, os temas das narrativas geralmente também se relacionam com as necessidades humanas. Não obstante, nem sempre o tema estará explícito. Propositadamente, o autor deixa a tarefa de identificar o tema para o leitor. Vale destacar que o tema reflete, de certa forma, a intenção do autor. Esse eixo central que direciona a abordagem da narrativa não se perde de uma versão para outra do mesmo texto nem nas traduções adaptadas ou adaptações que possam ocorrer.

Quanto à linguagem dos textos narrativos, pode-se afirmar que ela é casual, conforme se observou nas traduções adaptadas que compõem o *corpus* desta pesquisa e com um estilo marcado do discurso de contadores de histórias. Suspenses marcados por pausas, interlocuções reflexivas e um ritmo contínuo na sequenciação dos fatos realçam a linguagem utilizada nas narrações. A liberdade de criação evidenciará o rumo dessa linguagem no texto (formal ou informal; simples ou rebuscada; clara ou obscura), a forma que for mais adequada ao público leitor do texto.

A caracterização dos personagens se dá pela posição que ocupam na sociedade ou na família: moleiro, tecelã, filho mais novo, madrasta e outros. Eles são importantes para o entendimento da evolução das ações, podendo ser reais ou fictícios. Há personagens típicos de alguns gêneros, como animais para as fábulas ou seres primitivos para os mitos. Os personagens (protagonistas, antagonistas ou secundários) representam acontecimentos e sentimentos que possibilitam a identificação do leitor.

¹⁰*Morphology of the folktale* (PROPP, 1984)

O ambiente ou cenário onde acontece a história é importante para situar o enredo em um contexto específico. A descrição precisa auxiliar a tarefa de compreensão do leitor. Quando se fala sobre o clima pode ser crucial para configurar o dilema enfrentado pelo personagem. O foco narrativo também pode orientar a leitura do texto, um narrador onisciente em 3ª pessoa pode ora abarcar o todo da história, ora se restringir ao fragmento do fato. Esse deslocamento de ângulo atende à expectativa do leitor sobre a narrativa. Em contrapartida, o foco narrativo em 1ª pessoa apresenta mais verossimilhança e identificação personagem/leitor, fazendo com que as emoções experimentadas pelo protagonista sejam compartilhadas pelo leitor.

Diante dos elementos da narrativa apresentados, convém lembrar que o texto narrativo tradicional apresenta peculiaridades formais e de conteúdo que respondem pela ampla aceitação do público infantojuvenil. Coelho (1993) afirma que esse público leitor se sente projetado nessas histórias por correlação analógica entre o universo literário e o universo humano. Em Coelho (1985), identifica-se o conhecimento das características estilísticas e estruturais baseadas nas invariantes da narrativa,

segundo o método proposto por W. Propp (*Morfologia do Conto*) e por Greimas (*Semântica Estrutural*). Sintetizam-se as invariantes, que ambos registram como peculiares à efabulação dos contos maravilhosos de origem popular, estabelecendo cinco principais: aspiração (ou desígnio); viagem; obstáculos (ou desafios); mediação auxiliar e conquista do objetivo. Explicando:

- Toda efabulação tem como motivo nuclear uma aspiração ou um desígnio, que levam o herói ou heroína à ação.
- A condição primeira para a realização desse desígnio é sair de casa, o herói empreende uma viagem ou se desloca para um ambiente estranho, não familiar.
- Há sempre um desafio à realização pretendida: ou surgem obstáculos aparentemente insuperáveis que se opõem à ação do herói ou heroína.
- Surge sempre um mediador entre o herói (ou heroína) e o objetivo que está difícil de ser alcançado, isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobre natural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer.
- Finalmente o herói conquista o almejado objetivo.

Essas invariantes básicas correspondem inúmeras variantes circunstâncias acidentais que tornam cada conto único ou simplesmente diferente dos demais. (COELHO, 1985, p. 69-70),

Como se verifica nas citações dos especialistas, há enredos temáticos que predominam na caracterização de tipos e gêneros textuais evidentes e estabelecidos na concepção do ciclo narrativo em estudo. Por tudo isso, convém reconhecer uma postura mediante a todos os dados supracitados. De fato, os textos narrativos apresentam as variantes propostas por Coelho (1985), Propp (1984), Greimas (1973) e Polti (1948) e, por esse motivo se reconhece a estrutura predominante na tipologia em estudo. Além dos aspectos estruturais, ressalta-se que a modalidade narrativa – ficção que nos acompanha da infância à velhice, do faz de conta às memórias do passado – presente em muitos gêneros textuais, como romances, piadas e até

novelas entre outros, terá sempre o dom de mobilizar a atenção do interlocutor e de mantê-lo suspenso pela palavra do enunciador. Independente do enredo que engendra, afirma-se neste estudo que é por meio da palavra que o narrador desdobra o mundo diante de cada leitor. Segundo Silva (2009, p. 14), foi contando histórias que “Sherazade conseguiu vencer a morte, conquistar o amor do marido e reverter o conceito que ele fazia das mulheres em geral”. Logo, a narrativa vai além do simples ato de contar história, por esse motivo, pode-se destacar o seguinte alerta que Charaudeau (2012) faz acerca dos estudos da narração,

O modo de organização narrativo é apenas um dos componentes da narrativa, que é uma totalidade. Contar não é apenas descrever uma sequência de fatos ou acontecimentos, mas uma atividade linguageira cujo desenvolvimento implica uma série de tensões e até mesmo contradições. (CHARAUDEAU, 2012, p. 156)

Charaudeau (2012) reforça o fato de que contar uma história não se limita ao ato de pôr em sequência uma lista de acontecimentos, narrar é, portanto, uma prática linguística e social da comunicação. Como adverte Genette (2011, p. 265) “a narrativa é como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios”, logo, é por meio da linguagem que se traz a ideia de que a narrativa é algo natural. Cabe destacar que o ato narrativo em si é totalmente artificial, singular e problemático, como mostra Genette (2011) acerca da evolução da consciência literária. Por esse motivo, é importante lembrar o que ele afirma sobre a narração.

Toda narrativa comporta, com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções, muitas variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado, representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição. (GENETTE, 2011, p. 272)

É possível entender, diante desse quadro, o estado de graça que se tem ao ler uma história, principalmente, quando o bem prevalece em relação ao mal. É correto inferir que nas traduções adaptadas dos contos de Grimm exista um nítido esquema moral a partir das ações apresentadas, McDowell (1973) adverte que “essas narrativas tendem a privilegiar um tratamento mais ativo com diálogos no lugar de descrições e introspecções, com linguagem simples, mais otimistas que depressivas”, destacando uma finalidade didática dentro dos aspectos formais desses contos. Esse fato, ainda que seja real, não é demérito da narrativa, pois, segundo Coelho (1985), “toda ficção é uma narrativa escrita em prosa literária que procura exercitar o interesse por costumes, aventuras, paixões, magias e encantamentos”.

Entende-se, assim, que essa potencial característica dos contos é interessante no sentido de tentar aproximar o leitor do texto narrado. Assim, resulta dessa aproximação com o

que lhe atrai a atenção e o interesse particular. Não obstante, limitar-se a obter dessas histórias um caráter moralizante é reduzi-las, simplesmente, a uma pedagogia do ato de ler. Vale destacar que tal atitude não deve ser posta como requisito para a leitura desses textos literários, pois, assume-se, neste estudo, que essa barreira pedagógica é rompida no quesito de se buscar os efeitos discursivos com esses textos literários. Logo, fica evidente que o texto narrativo não tem um caráter instrucional, essa tipologia textual não pretende ensinar algo, mas relatar os acontecimentos, registrando os fatos de forma a construir por meio do discurso a história, os personagens, os cenários e todo evento linguístico que está sendo narrado.

Beaugrande (1997) salienta que “a narrativa literária não deve funcionar apenas como um artefato linguístico, mas como o lugar de constituição e de interação de sujeitos sociais, um espaço que converge ações linguísticas, cognitivas e sociais”. A linha temática dessas histórias coloca em tensão duas forças contrárias, pois, ao mesmo tempo que convida o leitor a entrar no texto e a participar da verdade ficcional, alerta para o fato de ser apenas uma história com verossimilhança. A simultaneidade dessas forças intensifica o teor crítico das narrativas, despertando o interesse do leitor por esse construto histórico e social, extremamente complexo e multifacetado. Franchi (2011) define esse processo de leitura como “uma atividade constitutiva da linguagem em que se buscam pontos nodais entre os fios que entrelaçam o discurso literário para se construir o sentido do texto”.

A aproximação do leitor com o texto narrativo acrescenta de maneira inócua um fazer didático gradativo para interferir na narrativa, segundo Tedesco (2012) há um “amadurecimento cognitivo dos níveis mais avançados de letramento” à medida que o leitor vai “preenchendo a partir de seus conhecimentos prévios, linguísticos, enciclopédicos e de mundo as lacunas deixadas pelo autor no texto”. Observa-se, no jogo dessas ações, que as motivações didáticas e literárias contribuem para que esse leitor chegue a apreciar textos narrativos de maior complexidade. Por esse motivo, cabe afirmar que essa narrativa ficcional oferece subsídios para que o leitor possa aprofundar seus conhecimentos, ampliar seu repertório de leituras e despertar a curiosidade por outros temas de raízes longínquas.

Sabidamente a ficção avança pelo vasto reino da fantasia em um equilíbrio feliz capaz de deleitar leitores de diferentes faixas etárias igualmente. Uma das características da narrativa, literária ou não literária, bem construída é a multiplicidade de leituras que possibilita. De um modo geral, o texto narrativo convida o seu leitor a contar histórias, multiplicar personagens, encadear episódios e refinar armadilhas. Narrar é inato ao homem e articula sem alibi língua e literatura pelo fôlego cultural, literário e linguístico. As narrativas registram determinados momentos históricos, fatos marcantes da sociedade, costumes antigos,

valores de uma época, situações corriqueiras, enfim, são um testemunho da língua e da história vivida no período em que foram escritas. Por isso, a relevância do texto narrativo para esta tese, pois considera-se fundamental o contexto histórico-social que deu origem aos textos e os modelos de competência comunicativa que atribuem aos personagens, tempo e cenários, revelados no ciclo narrativo como documento linguístico da história da humanidade.

1.2 Gênero Textual *Märchen*

Sob a égide do conceito de gêneros textuais, conforme apresentado na seção anterior, vale destacar a tese de Marcuschi (2008:155) para se definir como será encarada a questão de gênero textual neste estudo: “os gêneros atendem às necessidades sócio comunicativas e, por esse motivo, materializam discursos cotidianos a partir do conteúdo que evidencia marcas funcionais do texto assim como composição e estilo próprios”. Logo, o gênero textual, do ponto de vista linguístico e discursivo, não pode ser tomado como um modelo rígido e imutável. Por esse motivo, ao apresentar o gênero textual *Märchen*, pretende-se seguir essa linha de raciocínio no que tange à realização do gênero no mérito do discurso. Conforme Marcuschi (2008)

A expressão “*gênero*” esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários, cuja análise se inicia com Platão para se firmar com Aristóteles, passando por Horácio e Quintiliano, pela Idade Média, o Renascimento e a Modernidade, até os primórdios do século XX. Atualmente, a noção de *gênero* já não mais se vincula apenas à literatura, como lembra Swales (1990, p. 33), ao dizer que hoje, gênero é facilmente usado para referir uma categoria distintiva de discurso de qualquer tipo, falado ou escrito, com ou sem aspirações literárias”. É assim que se usa a noção de gênero textual em etnografia, sociologia, antropologia, retórica e na linguística. É nesta última que nos interessa analisar a noção de gênero. (MARCUSCHI, 2008, p. 147).

Nesse tocante, o posicionamento acerca dos gêneros textuais se encaminha sob a natureza discursiva da linguagem. Certamente, o gênero será visto aqui conforme a proposta de Marcuschi (2008, p. 151), “uma fértil área interdisciplinar com atenção especial para a linguagem em funcionamento e para as atividades culturais e sociais”. Dessa maneira, o gênero textual se manifesta parte integrante da estrutura comunicativa da sociedade, atendendo à perspectiva socio-histórica e dialógica de Bakhtin (2003, p. 17), “a língua se realiza em um lugar social”. E, portanto, é notório que essa discussão acerca dos gêneros textuais também se encaminhe para os gêneros do discurso. Assume-se, aqui, um posicionamento acerca dessa dialética inerente ao conceito de gêneros que se realizam pelo exercício da interação humana. Logo, toma-se aqui o conceito de gênero a partir dos estudos

linguísticos, discursivos e semânticos da comunicação, conforme Azeredo (2012, p.79) “atos comunicativos padronizados inerentes aos papéis que desempenhamos na engrenagem social”.

Esclarecido o aspecto formal que se adota para o tratamento do gênero textual, neste estudo, retoma-se o foco acerca da especificidade do *corpus* adotado que reúne os contos traduzidos no Brasil da coletânea editada pelos Irmãos Grimm. Nesses contos, não há propriamente a presença de fadas, mas metamorfoses, elementos mágicos ou ajuda sobrenatural (COELHO, 1993). Nessa antologia dos Irmãos Grimm, também é possível encontrar, segundo Coelho (1993, p. 43), textos narrativos que se apresentam sob a forma de diferentes gêneros textuais, tais como, fábulas (com animais humanizados), lendas (com alguma divindade), contos de enigma (com segredos revelados) e contos jocosos (com humor e divertidos). Desse modo, a despeito desta diversidade supracitada, na obra publicada pelos Irmãos Grimm, é importante salientar que esta pesquisa cuidará das histórias que se configuram especificamente como o gênero textual conto maravilhoso por se aproximar melhor da tradução da palavra alemã, *Märchen*.

Não obstante, vale destacar que existem em português versões diferentes para a tradução do título em alemão dos contos dos Irmãos Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*. Volobuef (2007) traduz como *Conto de fadas para o lar e as crianças*, enquanto Trusen (2006) traduz como *Contos maravilhosos para as crianças e para o lar*. Em ambos os títulos traduzidos a distinção maior se dá exatamente no que se refere ao termo *Märchen*, ora como contos de fadas ora como contos maravilhosos. No entanto, para esta tese, há a decisão de se adotar a tradução do termo *Märchen* mais pertinente ao gênero textual em estudo. Por esse motivo, em consonância com Mazzari (2011), adota-se como conto maravilhoso o gênero *Märchen*, uma vez que “não há correspondência exata em nenhum dos idiomas em que os contos de Grimm foram traduzidos”. Mazzari (2011) esclarece que:

Märchen se traduz geralmente por formas compostas – *fairy tales* (inglês), *contes de fées* (francês), *cuento de hadas* (espanhol), *fiaba popolare* (italiano) ou “*contos maravilhosos*” (português), sendo que esta última possibilidade talvez seja a mais apropriada, pois se as histórias designadas por *Märchen* poucas vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do “maravilhoso”. (MAZZARI, 2011, p. 252)

Assim, ao tomar a posição de que o termo a ser usado nesta tese para se referir à *Märchen* em português será contos do gênero maravilhoso europeu, destacam-se os estudos de Trusen (2006) em consonância com as afirmações de Max Lüthi (1964) acerca do termo *Märchen* “advindo do alemão medieval alto que, assim como outros diminutivos do alemão,

foi submetido a uma depreciação do sentido e empregado para histórias inventadas, não verdadeiras”. Dessa maneira, a fim de esclarecer esse conceito de *Märchen*, buscou-se diretamente no texto em alemão de Max Lüthi¹¹, a seguinte característica do conto popular europeu, *Volksmärchens*:

Im Mittelpunkt des Märchens steht ein Held, der zur Identifikation anregt. Um ihn herum ist alles konstruiert. Er entstammt der diesseitigen Welt und hat Figuren aus dem Diesseits und dem Jenseits an seiner Seite, die in verschiedenen Funktionen, z. B. als Kontrastfigur (böse Stiefmutter), Gegner oder Helfer, Nebenbuhler und Auftraggeber, auftreten können.

Die Requisiten im Märchen sind meist in extremer Form gestaltet, vertreten aber das gesamt- mögliche Spektrum einer Sache: Ein Haus ist entweder eine ärmliche Hütte oder aber ein prunkvolles Schloss.

Die Märchenhandlung folgt dem einfachen Schema Problem - Lösung. Sie ist überschaubar und wird oft in zwei oder in drei Episoden dargestellt. (LÜTHI, 1964, p. 25)¹²

A par dessa característica inclinada para elementos específicos da narrativa como figura de um herói que duela, nos contos populares europeus, com seu respectivo antagonista em um cenário possível para tentar solucionar um problema, podem-se identificar os adereços, os enredos e a estrutura comum do gênero que se manifesta em outros contos, configurando o gênero *Märchen*. Dessa maneira, entende-se *Märchen*, como um gênero muito antigo da tradição oral, que se perpetua por tantos séculos e nações ao narrar acontecimentos comuns em todas as culturas. Diferente dos contos de fadas, os contos maravilhosos – que melhor traduzem *Märchen* – apresentam o elemento mágico integrado a situações cotidianas. À luz de sua extensão curta, em certos aspectos, esse gênero se propaga como as cantigas e as cirandas, com a manutenção da melodia e modificando os enredos.

Desse modo, advindos da cultura popular alemã, os contos maravilhosos publicados pelos Irmãos Grimm na coletânea *Kinder- und Hausmärchen*, inerentes ao universo da fantasia e dos contos de fadas, apresentam elementos sobrenaturais que não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito como se poderá perceber nos resumos a seguir das histórias mais conhecidas no Brasil. Em vista desta

¹¹Também disponível em : https://www.uni-muenster.de/ZIV/wiki/pub/Anleitungen/PostScript/Merkmale_des_europischen_Volksmrchens.doc Acesso em: 10/4/2017

¹² Reconhecendo a importância desse fragmento citado para o estudo do gênero textual, vale apresentá-lo em português a partir da seguinte adaptação da tradução ao português do Brasil. “*O protagonista do conto maravilhoso é o herói que encoraja a identificação do leitor. Tudo é construído em torno dele. Ele pertence ao mundo real, mas também convive com personagens do mundo da fantasia, que podem ter várias funções, tais como antagonistas (feiticeiras do mal) como também podem ocorrer funções de adversários ou de ajudantes. Os elementos do conto maravilhoso são projetados ao extremo, representando o espectro de diversidade desde uma casa simples como uma cabana pobre a um castelo magnífico. O conto maravilhoso segue o esquema problema – solução e, geralmente, é apresentado em dois ou três episódios*”.

recepção do maravilhoso, os quinze contos apresentados estão organizados em ordem alfabética dos títulos mais divulgados em português e elucidam essas características do gênero textual *Märchen*, especificamente.

Bela Adormecida é a história de um reino amaldiçoado por uma fada má, porque não foi convidada para a festa do rei em homenagem ao nascimento da filha. O feitiço consiste em um sono profundo da garota e de todo o reino assim que ela espetasse o dedo em uma roca. Apesar de todas as rocas estarem escondidas, a maldição se cumpre e todo o reino adormece por cem anos. Espinhos crescem em volta do castelo e a notícia do feitiço se espalha por outros reinos em forma de lenda. Um belo príncipe resolve desvendar o mistério atrás do muro de espinhos. Quando consegue entrar no castelo, presencia o feitiço sendo desfeito e todo o reino despertando do encanto. O príncipe se apaixona pela princesa e a beija, trocando juras de amor.

Branca de Neve é a história de uma princesa perseguida pela inveja da madrasta que deseja ser a mulher mais bela. A jovem foge para floresta onde obtém abrigo e a proteção de sete anões. A rainha má consegue encontrá-la e envenená-la após algumas tentativas frustradas. Um príncipe que passava pelo local onde os anões velavam o corpo da moça, apaixonou-se por ela e decide levá-la ao seu castelo. Quando os anões aceitam o pedido do príncipe, um ajudante deixa o caixão cair e o pedaço de maçã envenenada que estava preso na garganta de Branca de Neve é expelido e ela o cuspe, recuperando a vida. Os jovens resolvem se casar. No dia do casamento, a madrasta aparece e é punida, sendo obrigada a dançar com sapatos de ferro até a morte.

Cinderela é uma linda jovem que é tratada como empregada pela madrasta e as duas filhas que a exploram e a humilham. Quando o rei resolve realizar um baile para que o príncipe encontre sua noiva entre as donzelas do reino, Cinderela implora para ir com as irmãs, mas é proibida e castigada. Então, ela pede ajuda divina e recebe lindos sapatos e vestidos. Irreconhecível, a menina vai ao baile e o príncipe se apaixona por ela, mas ela foge, deixando para trás um sapatinho. As irmãs de Cinderela se mutilam para que os pés caibam no sapatinho, mas o príncipe descobre as impostoras. Quando Cinderela experimenta o sapatinho, o príncipe a reconhece, eles se casam e as irmãs são castigadas por pássaros que as cegam.

Chapeuzinho Vermelho é um apelido que a vovó deu a sua netinha, quando lhe presenteou com uma capa vermelha. Como a vovó encontrava-se muito doente, a neta vai visitá-la, mas no meio do caminho encontra com o Lobo Mau que descobre para onde ela vai e a distrai indicando-lhe um caminho mais longo. Ele se antecipa e chega primeiro à casa da

vovó. O Lobo devora a vovó e se disfarça para enganar Chapeuzinho. Quando a menina chega à casa da vovó, não reconhece o lobo e é também devorada. Com a barriga bem cheia, o lobo adormece e um caçador o encontra, mas antes de matá-lo, decide abrir a barriga do lobo para então encontrar a menina e a vovó ainda vivas. Com a morte do lobo, a vovó e Chapeuzinho passam a viver bem felizes.

Doutor Sabe-tudo é a profissão dos sonhos de um pobre homem. Ele recebe a orientação de como se tornar um “Doutor Sabe-tudo” e segue todas as instruções, passa usar boas roupas, coloca uma placa na porta de casa e compra um livro grande com um galo na capa. Sua fama se espalha pela cidade e ele é chamado por um nobre muito rico para resolver um crime. Durante o jantar, o nobre lhe faz algumas perguntas e suas respostas assustam os empregados, que são os próprios assaltantes. Com medo de serem descobertos, eles assumem o crime para o doutor. A solução do assalto chega tão rápida para o nobre que o doutor fica mais famoso por ter desvendado esse crime tão rapidamente.

Irmãozinhos são maltratados pela madrasta, passam fome e recebem castigos físicos. As duas crianças sofrem muito e, por tudo isso, resolvem sair de casa e vão viver na floresta. A madrasta que é uma feiticeira muito má, resolve segui-los e lança um feitiço para que morram de sede. Apesar dos avisos das fontes, o Irmãozinho não resiste e bebe a água no riacho. Na mesma hora, ele vira um cervo enfeitiçado. A Irmã não o abandona e os dois passam a viver em uma cabana na floresta. Durante as caçadas do rei, os dois irmãos são descobertos e levados pelo rei ao castelo. A moça se casa com o rei e dá à luz a um menino. A madrasta com ciúmes lança outro feitiço, mas o rei descobre e desfaz a bruxaria. A madrasta é morta e o fim de todos os feitiços ocorre.

João e Maria são filhos de um pobre lenhador e estão enfrentando uma terrível crise, marcada pela fome e pela miséria. Desesperado, o pai ouve o conselho da mulher para abandonar as crianças na floresta. João e Maria não conseguem voltar para a casa. Perdidos na floresta, encontram uma casa feita de doces. Famintos, começam a comer o telhado, janelas e portas. Uma anciã sai de dentro da casa e convida-os para entrar, oferece lanches e uma boa noite de sono. Na manhã seguinte, ela se revela uma terrível bruxa, prende João em uma gaiola e faz com que Maria seja sua escrava. Cansada de esperar por João engordar, a bruxa decide devorá-lo imediatamente. A menina, porém, consegue enganar a bruxa e a joga dentro do forno. As crianças fogem, levando alguns tesouros da bruxa. Ao chegarem à casa do pai, se abraçam e passam a viver felizes novamente.

Luz Azul é o objeto mágico que encanta neste conto. Um ex-soldado se oferece para cuidar do jardim de uma feiticeira. Ela aceita e, no final, pede que ele busque um isqueiro de

chama azul no fundo do poço. O soldado descobre que se trata de um objeto mágico e muito poderoso e se recusa a devolvê-lo para a bruxa. Com ajuda mágica, ele consegue escapar do poço e ainda carrega consigo alguns tesouros da bruxa. Diante de tanto poder, ele resolve se vingar do rei que o maltratou e faz da filha do rei sua empregada por três noites. Os soldados do rei conseguem capturá-lo e prendê-lo, mas de posse de seu objeto mágico, consegue fugir da prisão e ameaçar o rei. Arrependido, o rei pede para que o ex-soldado se case com sua filha como forma de recompensá-lo por todo sofrimento que lhe causou. Assim, todos passam a viver em harmonia.

Mesa, burro e cacete também são objetos mágicos muito importantes para este conto. Presentes adquiridos pelos filhos de um velho alfaiate, que são roubados por um estalajadeiro no caminho de volta para a casa, configuram a trama dessa narrativa. O caçula com o seu porrete mágico volta até a estalagem e recupera os presentes dos irmãos. Sobre esse trecho, vale destacar a frase do conto em alemão dos Irmãos Grimm, na edição das artistas Felicitas Kuhn e Anny Holffmann (2015): “*Seht ihr, mit diesem Knüppel habe ich das Tischlein-deck-dich und den Goldesel wieder herbeigeschafft, die der diebische Wirt meinen Brüdern genommen hatte*”, que em português¹³ quer dizer: “Veja, com esta vara, eu trouxe a *mesinha-sirva-se* e o *asno-de-ouro* novamente, que o estalajadeiro havia roubado de meus irmãos” (KUHN; HOLFFMANN, 2015, p. 10, tradução nossa). Essa frase reúne os principais elementos que compõem esta narrativa: os objetos mágicos. Esses objetos indicam a prosperidade e segurança para essa família, recuperando o equilíbrio inicial da narrativa. Assim, com o retorno de seus respectivos presentes, o pai e os três filhos voltam a viver juntos e felizes.

Figura 1- Estátua.



Fonte: Acervo particular¹⁴

¹³ Essa tradução adaptada foi feita pela autora Dayhane Paes (Nível A2 de Alemão – LICOM/UERJ e *UniKöln*) com auxílio do dicionário Português-Alemão, *Michaelis Dicionário*. Ed. Melhoramentos, 2013.

¹⁴ Fonte: Acervo Particular é o registro fotográfico realizado pela autora na Alemanha nos anos de 2015 e 2016.

Músicos de Bremen são animais, que, dispensados por seus respectivos donos, resolvem se unir e formar um grupo musical na cidade de Bremen. No caminho para a cidade, os animais encontram uma casa que está ocupada por um grupo de ladrões. Na tentativa de conseguir abrigo, acabam assustando os bandidos. Os animais passam a viver juntos nesta casa. E esta história fica na memória da cidade de Bremen registrada por meio da enorme estátua de bronze colocada em 1951 ao lado da Câmara Municipal.

Pequeno Polegar é a história de um casal que queria muito ter um filho. Esse desejo se torna realidade e nasce uma criança bem pequena. Os pais fazem de tudo para protegê-lo, mas um dia o jovenzinho resolve ir viver algumas aventuras sozinho. Coisas simples tomam uma proporção muito maior na visão do Pequeno Polegar, que viaja na aba do chapéu de dois estrangeiros, atrapalha o assalto na casa de um padre, vira alimento de uma vaca, fica no estômago do animal, consegue sair e resolve voltar para casa na boca de um lobo. Ao reencontrar os pais, o pequeno conta todas as suas aventuras, mostrando que, apesar do tamanho, é muito esperto e consegue se livrar dos problemas sozinho. Dessa maneira, a família passa a viver alegre e unida novamente.

Rapunzel é uma linda jovem que vive no alto de uma torre. Ela foi retirada de seus pais logo que nasceu por uma feiticeira, é aprisionada e criada nessa torre escondida na floresta. Não havia porta: quando a bruxa queria entrar na torre, pedia para que a menina jogasse as tranças de seus cabelos por onde ela escalava. Diante dessa cena, um príncipe, que por ali passava, ficou curioso e resolveu descobrir o segredo da bruxa. Quando viu Rapunzel, ficaram apaixonados. A bruxa, ao descobrir o romance, empurra o príncipe do alto da torre que fica cego com a queda. Rapunzel é abandonada no meio da floresta, mas reencontra o príncipe e suas lágrimas o curam da cegueira. Eles se casam e vão viver juntos no castelo do príncipe, felizes para sempre.

Rumpelstiltskin é a história um moleiro que deseja impressionar o rei que passeia pela cidade e inventa a história de que sua filha tem o dom de fiar palha em ouro. O rei, então, leva a jovem para o seu castelo e a obriga a realizar tal feito. Desesperada, ela recebe a ajuda de um anãozinho que transforma tudo em ouro. O rei ambicioso exige que isso ocorra por três noites, quando a moça não tem mais o que oferecer ao anão, lhe promete o seu primeiro filho. Impressionado com todo o ouro, o rei se casa com a filha do moleiro e, quando o príncipe nasce, o anão volta para buscá-lo. A nova rainha implora pela vida do filho e o anão lança um desafio para que ela descubra o nome dele. A rainha descobre o nome Rumpelstiltskin e consegue ficar com o filho.

Sapatos Dançarinos revelam uma história cheia de mistérios e de magias. Todos os dias, pela manhã, o pai de doze princesas encontra seus sapatos todos despedaçados. As meninas ainda estão em suas camas dormindo e trancadas no quarto. Para desvendar esse mistério, um ex-soldado oferece seus serviços ao rei. Esse soldado ouviu a história das princesas quando entrava no reino e recebeu uma capa mágica e um bom conselho de uma senhora desconhecida que lhe ajudaria nesta empreitada. No meio da noite, o soldado segue as meninas que descem por uma passagem secreta por baixo das camas, pegam um barquinho e são transportadas para outro reino onde encontram e dançam com lindos príncipes. O soldado conta tudo para o rei e é recompensado por desvendar esse enigma.

Três Fiandeiras são mulheres que possuem uma fisionomia marcada pela tarefa de fiar. Elas ajudarão uma jovem que está presa no castelo da rainha obrigada a fiar o linho que ocupa três quartos. A menina, que não gostava de fiar, estava sendo castigada por sua preguiça pela mãe quando a rainha a encontrou, mas a mãe da menina, por vergonha da filha preguiçosa, inventa para a rainha que a menina adora fiar. Por esse motivo, ela está desesperada e aceita a ajuda das três mulheres estranhas, se ela conseguisse fiar tudo poderia se casar com o príncipe. As fiandeiras, porém, condicionam a ajuda ao convite para o casamento. O acordo é firmado, todo fio tecido e o enlace marcado. No dia da festa, o príncipe conversa com as mulheres e decide que nunca mais sua esposa fiará.

Nesses quinze contos apresentados, verificam-se as características pertinentes aos contos dos Irmãos Grimm, conforme a definição de Coelho (1993, p. 43), apresentada, anteriormente, na seção 1.1. Nota-se que não há efeito de surpresa na protagonista do conto *Três Fiandeiras*, por exemplo, quando as três mulheres aparecem para ajudá-la a tecer todo o fio ou quando o anãozinho salva a filha do moleiro, transformando toda a palha em ouro, no conto *Rumpelstiltskin*. Nesses dois contos, a heroína depara-se com o sobrenatural sem susto ou incredulidade. Logo, percebe-se que o maravilhoso consiste exatamente na própria natureza desses acontecimentos nas narrativas e está integrado à representação na narrativa do mundo. De acordo com Vladimir Proop (2001),

o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes o que pode configurar uma experiência estética emblemática do gênero. (...) O conto maravilhoso, habitualmente, começa com a situação inicial que não constitui uma função, mas pode ser considerada um elemento morfológico importante nos estudos sobre este gênero. (PROOP, 2001, p. 51)

É possível notar nos contos selecionados para este *corpus* que as mesmas ações em contos diferentes desencadeiam, por exemplo, o início da trama ficcional, por exemplo, a ação de ter um filho (*Branca de Neve*, *Bela Adormecida* e *Pequeno Polegar*); ou ficar órfão

(*Cinderela, Irmãozinhos e João e Maria*); ou adquirir um objeto mágico (*Luz Azul e Mesa, Burro e o Cacete*); ou receber um conselho (*Sapatos Dançarinos e Três Fiandeiras*); ou ser transportado para outro reino (*Sapatos Dançarinos*); ou contar uma mentira (*Rumpelstiltskin e Três Fiandeiras*). Todas essas ações iniciais desencadeiam conflitos na narrativa que comprometem o equilíbrio inicial e motivam o herói dos contos a ir em busca de uma solução, de uma felicidade, de um objetivo.

No ciclo da narrativa, essa situação inicial não mostra a proveniência dos seres mágicos nem especifica os detalhes da vida nas aldeias e nos reinos. Ocorre a apresentação dos personagens e do cenário, contextualizando a história. Esses personagens não têm traços individualizantes, geralmente, são figuras genéricas. Já no desenvolvimento entra em cena o antagonista que tenta ludibriar o herói ou a heroína, como o Lobo Mau com a Chapeuzinho Vermelho ou a Bruxa da casa de doces com João e Maria. Nota-se, nesse contexto, como os elementos da narrativa configuram e corroboram para a construção do ciclo narrativo, logo, esses elementos estão interligados com o ciclo na caracterização desse gênero, contos maravilhosos. Nas palavras de Proop (2001, p. 16), “é possível estudar os contos a partir das funções dos personagens”.

Nessa perspectiva, a experiência de mundo que se desenvolve em território fabuloso – mas não necessariamente infantil– constrói o enredo ficcional de forma que sempre haverá um desafio à realização pretendida. Como em *Sapatos Dançarinos* em que para obter a recompensa, o soldado precisa decifrar o enigma dos sapatos despedaçados durante a madrugada. Também em *Três Fiandeiras* em que a heroína precisa fiar todo o linho para se casar com o príncipe. Além disso, *João e Maria* só conseguem voltar para casa depois de enfrentarem a bruxa. A filha do moleiro também precisa transformar a palha em ouro para se livrar da prisão e se casar com o rei, em *Rumpelstiltskin*.

É notório que a condição primeira para que esses heróis realizem seus desígnios é sair de casa como em *Irmãozinhos* em que as crianças fogem dos maus tratos da madrasta. Em *Pequeno Polegar*, o protagonista se afasta dos pais para viver suas aventuras. Ir visitar a vovó sem os pais também é a condição para o desígnio da heroína do *Chapeuzinho Vermelho*. Em *Branca de Neve*, quando a heroína foge do castelo e vai viver com os sete anões começa a ter que enfrentar as tentativas de envenenamento de sua madrasta má. Sobre esse aspecto, Coelho (1985) afirma que “nesses momentos das narrativas, os heróis precisam enfrentar as carências, o medo, as autodescobertas, as perdas e as buscas. Em geral, nessas circunstâncias acidentais, os protagonistas passam por uma fase obrigatória de amadurecimento”. (COELHO, 1985, p. 72).

Vale frisar também o que afirma Lemos (2013) acerca desse movimento de deslocamento típico do ‘romance grego de aventura’

A viagem, por si só, já constitui, enquanto movimento de deslocamento, a possibilidade de conhecer outros lugares, povos e costumes. Na segunda épica da literatura grega, a Odisseia, deparamo-nos com o insigne varão que, dotado de mentis, não mede esforços para aproveitar sua viagem, conhecer e suprir sua curiosidade em relação às experiências que se apresentam, todavia, se o faz, será sempre com prudência. Por esse motivo, Odisseu pode experimentar o canto das sereias e sair incólume de seu encontro com Circe. (LEMOS, 2013, p. 218)

Nesse caso, em comparação aos contos, observa-se a ida de Chapeuzinho para a casa da vovó, que devoradas pelo Lobo, conseguem sair intactas de dentro da barriga do animal. Também no conto *Pequeno Polegar*, o protagonista se afasta de seus pais e sai em viagem com desconhecidos, vivendo suas próprias aventuras. Ele também vai parar dentro do estômago da vaca e consegue sair ileso.

Deve-se destacar também que, nesse gênero textual, surge sempre um mediador entre o herói (ou heroína) e o objetivo que está difícil de ser alcançado, isto é, surge um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural, que afasta ou neutraliza os perigos e ajuda o herói a vencer. Segundo Propp (2001),

Os meios mágicos podem ser: 1) animais; 2) objetos dos quais surgem auxiliares mágicos; 3) objetos que possuem propriedades mágicas; 4) qualidades doadas diretamente, como por exemplo a fora, a capacidade de transformar-se em animal etc. Todos estes objetos de transmissão são denominados objetos mágicos. As formas de transmissão são: 1) O objeto se transmite diretamente (F1). 2) Recompensa. 3) Alguém indica o objeto (F2). 3) O objeto é fabricado (F3). 5) O objeto cai por acaso nas mãos do herói (é encontrado por ele) (F5). 6) O objeto é roubado (F6). [...]Depois da transmissão do objeto mágico, ocorre sua utilização, ou, no caso de um ser vivo, sua intervenção imediata sob às ordens do herói. Neste momento, o herói, aparentemente, perde a sua importância: não faz nada sozinho, seu auxiliar que se encarrega de tudo. [...] O herói do conto de magia pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre uma carência) no momento em que se tece a intriga, como também o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender às necessidades de outro personagem. No decorrer da ação, o herói é o personagem possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), que o utiliza ou que se serve dele. (PROPP, 2001, p. 27-30)

Nota-se que alguns personagens marcantes se destacam nos contos selecionados. O anãozinho negro que sai do cachimbo, no conto *Luz Azul* como também o anão em *Rumpelstiltskin* que fia a palha em ouro ou ainda as três mulheres que ajudam a heroína a fiar todo o linho da rainha em *Três Fiandeiras*. Além disso, há o espírito materno que atende aos desejos da filha para ir ao baile real em *Cinderela*, concedendo-lhe belos vestidos, ou as vozes das águas que avisam sobre o perigo de beber das fontes à irmã, no conto *Irmãozinhos*. Vale destacar também os objetos mágicos adquiridos pelos filhos do alfaiate, a mesa que nunca deixará faltar alimento, o burro e suas incríveis moedas de ouro e o cacete que obedece ao seu

dono e só para de bater, quando é ordenado a parar. Tudo isso no conto *Mesa, burro e cacete*. Por fim, no conto *Sapatos Dançarinos*, identifica-se a capa que deixa o soldado invisível, facilitando sua perseguição às filhas do rei a fim de desvendar o enigma.

Todos esses objetos mágicos configuram a relação existente nos contos com o sobrenatural. Sobre esses encontros com seres de outros mundos comuns nos contos maravilhosos e que não causam espanto nem susto aos protagonistas, vale destacar o que afirma Lüthi (1960)¹⁵

Das Märchen ist eindimensional. Es kennt nicht unsere zwei Dimensionen von Diesseits und Jenseits. Begegnungen mit jenseitigen Wesen wie Hexen und Feen sind für einen Märchenmenschen alltäglich und nicht erstaunlich. Diesseitige und Jenseitige stehen im Märchen nebeneinander. (LÜTHI, 1996, p. 25)¹⁶

A citação reproduzida de Max Lüthi (1960) sobre o gênero *Märchen* revela que há encontros com seres sobrenaturais, reunindo dois mundos (real e fabuloso) em uma única dimensão. Esses encontros estão integrados na narrativa, pois não parecem incríveis para os personagens que participam da trama. Não obstante, pode parecer para alguns leitores como fantasioso e depreciativo por ter essas alegorias com um caráter moralizante como acontece nas fábulas, mas se acredita, nesta pesquisa, que essa convivência entre real e fantasia imprime o maravilhoso nessas narrativas, incorporando os fenômenos que não obedecem às leis naturais, como transformar palha em ouro ou ter uma luz azul para realizar desejos.

Conforme Coelho (1985), “deste maravilhoso, nasceram personagens que se deslocam contrariando as leis da gravidade” como o Pequeno Polegar que viaja dentro da boca do lobo. Além disso, é possível identificar nos contos outras características dos personagens propostas por Coelho (1985, p. 56): aqueles “que sofrem profecias que se cumprem”, como o sono centenário da Bela Adormecida; “que defrontam com forças opostas e personificadas” como Chapeuzinho sendo devorada inteira pelo Lobo Mau; “que são beneficiados com milagres” como a ressurreição de Branca de Neve; e “que assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica” como Rapunzel usar as tranças dos cabelos como corda para sustentar ora a bruxa ora o príncipe ao subir na torre. Essa caracterização proposta por Coelho (1985) articula-se com

¹⁵Lüthi, M.: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bem, München 1960. Disponível em: Esta é a versão em html do arquivo https://www.uni-muenster.de/ZIV/wiki/pub/Anleitungen/PostScript/Merkmale_des_europischen_Volksmrchens.doc. Acesso em: 10/04/2017.

¹⁶ Reconhecendo a importância desse fragmento citado para o estudo do gênero textual, vale apresentá-lo em português a partir da seguinte adaptação da tradução ao português do Brasil. “*O gênero textual “Märchen” – aqui tratado como conto maravilhoso – é unidimensional, pois não considera a separação entre realidade e fantasia como duas dimensões diferentes. Os elementos desses dois mundos convivem em uma única dimensão, isto é, encontros entre seres humanos com seres mágicos, por exemplo, são comuns e não são surpreendentes. As duas dimensões convivem lado a lado*”.

os estudos morfológicos de Propp (2001) acerca das funções dos personagens nos contos maravilhosos. Assim, ressalta-se a semelhança entre esses subsídios teóricos de ordem literária acerca do gênero textual estudado em que se baseia esta tese, assimilando o conceito de gênero de forma bastante proveitosa para a análise que se propõe a seguir, no quarto capítulo.

Em contrapartida, vale observar ainda sobre o aspecto formal do gênero textual como ocorrem os desfechos na narrativa. Nesse momento do conto, recupera-se o equilíbrio inicial com o herói conquistando o almejado objetivo. Cinderela livra-se dos maus tratos da madrasta. Chapeuzinho é resgatada da barriga do Lobo. Polegar reencontra os pais. Bela Adormecida desperta do sono profundo. Branca de Neve recupera a vida. Os Músicos de Bremen conseguem um novo estilo de vida. Em *Mesa, Burro e Cacete*, os filhos retornam à casa do pai e não passam mais necessidade. Os irmãozinhos se livram dos feitiços da bruxa. Rapunzel consegue se livrar da torre. João e Maria reencontram o pai. O soldado descobre o enigma dos sapatos dançarinos. Doutor Sabe-tudo desvenda o caso. A filha do moleiro descobre o nome de Rumpelstiltskin. Em *Luz Azul*, o soldado casa-se com a filha do rei. E em *Três Fiandeiras*, a jovem consegue se livrar de vez da obrigação de fiar.

Dessa maneira, entende-se, neste estudo, que os quinze contos, corpus desta pesquisa, compreendem essa categoria de contos maravilhosos, atendendo às características mencionadas acerca desse gênero textual. Portanto, com base nesse estudo tipológico-estrutural do gênero conto maravilhoso, é correto afirmar que, se tratando de gênero a partir da perspectiva bakhtiniana, se devem levar em consideração também as marcas discursivas que relacionam o processo dialógico da construção do texto entre autor e leitor na esfera da comunicação. Dessa maneira, estilo, relações sociais, sistemas de valores e intenção do autor precisam ser considerados, quando é proposto analisar o gênero em questão, estabelecendo uma relação paradigmática entre *Märchen* e o nível estilístico do maravilhoso nas traduções adaptadas a serem, aqui, apresentadas.

Fica evidente assim, conforme Coelho (1985) e Propp (2001), que a manutenção de tipos, atributos e ações de personagens possibilitam uma caracterização do gênero. Além disso, é notório que a presença de oposições nesses enredos também evidencia o gênero, tais como: a pele clara de Branca de Neve e o cabelo escuro; os gigantes na visão do Pequeno Polegar e o ser tão pequenino para os pais; a bondade de Cinderela e a maldade das irmãs; a riqueza da Bruxa e a pobreza da família de João e Maria. Da mesma forma, as repetições de ações por três vezes nos contos: a madrasta tem três tentativas para matar Branca de Neve; o soldado sequestra a filha do rei e a faz de empregada por três vezes em *Luz Azul*; o irmãozinho

tenta matar sua sede em três fontes; são três cômodos com material para fiar em *Rumpelstiltskin* e em *Três Fiandeiras*; Cinderela conquista o príncipe em três noites de baile real; o alfaiate expulsa os três filhos de casa e os três recebem objetos mágicos que são roubados três vezes pelo estalajadeiro, no conto *Mesa, burro e cacete*. Enfim, esse jogo metafórico nessas narrativas mais do que caracterizar o gênero acerca da forma e do conteúdo também reforça a qualidade literária da obra, principalmente, no âmbito do discurso.

Vale destacar, conforme afirma Volobuef (2013), que “os números são elementos marcantes nesses contos”, como a presença de sete anões, em *Branca de Neve*; as doze fadas em *Bela Adormecida*; as doze filhas do rei em *Sapatos Dançarinos*; os dois irmãos em *João e Maria* e em *Irmãozinhos*; as duas irmãs de Cinderela e as duas pombinhas brancas pousadas na avelaneira; os cinco assaltantes em *Doutor Sabe-Tudo*; e outros. Essas marcas se reúnem às fórmulas rígidas como “Era uma vez” e passam a se caracterizar como atos comunicativos padronizados (AZEREDO, 2012, p. 79), no gênero textual conto maravilhoso. Embora nem todos os contos comecem com “Era uma vez” ou terminem com “Felizes para sempre”, pode-se entender que essas fórmulas são vestígios dos contos de fadas que ainda aparecem nas traduções adaptadas dos contos maravilhosos por uma intrínseca relação entre esses gêneros.

Daí a importância das repetições de fatos, números, ações, atributos ou fórmulas rígidas, pois, além de configurarem o gênero textual, contribuem para que ele seja contado por tantas gerações. A caracterização desse gênero, conforme apresentado neste capítulo, embasada nos estudos de Coelho (1985) e Propp (2001), evidencia o que torna esses textos clássicos literários ao apresentarem o arquétipo de histórias cristalizado no inconsciente coletivo. Dessa maneira, pode-se afirmar que *Kinder- und Hausmärchen* são contos maravilhosos, que, conforme Ítalo Calvino (1993), “ultrapassam o tempo e a finitude humana, persistindo por sucessivas leituras na memória coletiva”. Assim, reconhecer o que tem despertado tanto interesse por esses contos ao longo de séculos é entender o que há de comum entre eles como marca registrada do gênero textual *Märchen* traduzido no Brasil, como um gênero específico, conto maravilhoso.

1.3 Traduções adaptadas de *Kinder- und Hausmärchen*

Ao se falar em tradução adaptada dos contos alemães dos Irmãos Grimm para o português do Brasil, automaticamente, pensa-se em importação literária e cultural. Por que trazer o folclore do estrangeiro para um trabalho acadêmico, se existem neste país as próprias lendas folclóricas? Pensando nisso, este estudo dedica-se a essas traduções adaptadas dos

contos populares alemães reunidos pelos Irmãos Grimm não pelo quesito da importação, mas por se admitir a relevância dessa obra como um clássico da literatura no mundo inteiro. Nesta tese, se reconhecem e se valorizam também todas as manifestações culturais nacionais existentes no território brasileiro. Sem querer comparar com o folclore alemão traduzido nos textos de Wilhelm e Jacob Grimm, acredita-se que histórias como a *Mula-sem-cabeça*, o *Boitatá* ou o *Boto Cor-de-rosa* são bens imateriais tombados na cultura do país como patrimônios nacionais inquestionáveis. Dada essa relevância, é importante salientar que essas marcas culturais brasileiras serão avaliadas no mérito do discurso de cada tradução adaptada analisada dos contos de Grimm.

Dessa maneira, se reconhece a qualidade da cultura e do folclore brasileiros e se observa como a cultura nacional, de um modo geral, irá influenciar na produção discursiva das traduções adaptadas no Brasil. Vale ainda esclarecer que a predileção desta pesquisa pelos contos de Grimm se dá pela relevância desses textos na cultura universal e por sua propagação intensa há muitas gerações em vários países. Diante desse quadro, cabe destacar que as traduções adaptadas selecionadas para este estudo atendem à necessidade ideológica, ou seja: trazem a cor local brasileira que se confunde com espaço particular do conto original, alargando a importância do conto para a formação da cidadania nacional por meio dessas narrativas. Por esse motivo, este estudo não apenas traduz a capacidade que a literatura tem de representar o mundo natural, peculiar a um certo ponto geográfico, mas também dá conta da relação entre esse ponto de origem e o país em que ele se adaptou.

Segundo Travaglia (2003), sob a ótica da reescrita, pretende-se tratar a tradução como um processo de retextualização, apresentando-se fatores que atuam na composição textual como unidade geradora de sentidos e lugar dialógico. Dessa maneira, mantendo-se o alinhamento com a proposta de Bakhtin, entende-se que o texto é processo contínuo de interações com o meio e com o outro. O sentido do texto vai sendo construído no curso de sua produção e na tradução adaptada esse sentido atende aos fatores pragmáticos de cada publicação, adaptando-se aos elementos de textualidade como coesão e coerência e aos fatores pragmáticos ligados à unidade de sentido como a informatividade, a situacionalidade, a intertextualidade, a intencionalidade e a aceitabilidade. Por esse motivo, toma-se, nesta tese, o conceito de tradução adaptada como esse processo de retextualização em que todos esses elementos e fatores são fundamentais para a construção de sentido. Portanto, esta tese apoia-se na definição de Azeredo (2012) acerca do conceito de tradução adaptada:

Tradução é uma variedade de reescrita de um texto, em que o texto meta é reelaborado em uma língua diferente daquela em que foi produzido o texto fonte.

Tradução e paráfrase mesclam-se no gênero ‘*tradução adaptada*’, comum quando se trata de traduzir obras literárias muito extensas para o público infantil ou infantojuvenil. (*Grifo nosso*). (AZEREDO, 2012, p. 99)

Com base nessa citação, entende-se que o termo tradução adaptada melhor dá conta do que se deseja realizar em termos de análise com os quarenta textos que compõem o *corpus* desta pesquisa. Uma vez que foram publicados em séculos diferentes e produzidos por tradutores que atuam em áreas distintas, como dramaturgia, literatura infantil e tradução adaptada, esses contos selecionados – apresentados na seção anterior – serão vistos em duas ou mais versões, levando em consideração exatamente esse entendimento que se tem acerca da tradução adaptada. Em conformidade com os estudos de Silvia Trusen (2006), vale destacar o que afirma acerca da tradução e da adaptação:

os significados derivam de atos interpretativos e como tais são provisórios; e necessariamente reformulam os conceitos tradicionais de texto original e de fidelidade. Assim, nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao ‘original’ porque o ‘original’ não existe como objeto estável, guardião implacável das intenções originais de seu autor (TRUSEN, 2006, p. 81).

Entende-se, aqui, que tradução e adaptação não se excluem, mas se mesclam conforme Azeredo (2012) no conceito de tradução adaptada. No ponto de vista discursivo, o sentido traduzido é novo, ou seja, um novo objeto discursivo é construído a partir da reescrita de um texto, seja ele adaptado ou não à realidade em que é traduzido. Por essa razão, não se impõe nesta pesquisa limites fronteiriços entre tradução e adaptação, por se refletir sobre as relações em que essas reescrituras se inscrevem. De acordo com Neuza Travaglia (2003),

o papel do tradutor representa um diálogo entre culturas, pois apresenta o desejo de transmitir o sentido do texto reconstruído (...) o que acontece na tradução é semelhante ao processo de produção de texto, o tradutor constrói o sentido a partir de um texto original. Todavia, o modo de ler e de compreender varia de uma cultura para outra, pois os modelos globais de compreensão se constituem na língua, mas o que aproxima essas línguas ou culturas é o fato de saber que uma língua (português ou alemão) só existe discursivamente, no contexto e no mundo. (TRAVAGLIA, 2003, p. 68)

Logo, acredita-se que o conhecimento do tradutor é determinante para contribuir para que esse trabalho de tradução represente o mundo pelo texto. A construção de sentido no texto desse mundo não necessariamente precisa coincidir com o sentido real, ou seja, acredita-se que, ao tomar conhecimento da fonte, sobretudo do texto original, o cerne da tradução consistirá no novo, isto é, em uma representação dos processos de produção textual, conforme propõe Travaglia (2003). Dessa maneira, entende-se que o ato de traduzir configura uma realidade de reconstrução do sentido a partir da leitura do texto, logo, uma tradução adaptada

aos fatores que influencia nessa leitura desde o conhecimento prévio e linguístico ao conhecimento de mundo e compartilhado.

Por esse motivo, a proposta que se encaminha, nesta pesquisa, consiste em mostrar que nenhum texto é isento das influências contextuais por mais fidedigna que seja a obra traduzida. Segundo Paes (1990), no ato de traduzir há o receio de trair o original, “risco que coloca todo tradutor sob o signo de Judas”, pois a fidelidade ao texto precisa atender-se aos jogos de palavras e às sutilezas de estilo, armadilhas que nem sempre o tradutor consegue dar conta. Acredita-se que o desejo de reconstruir o sentido do texto pelo tradutor terá marcas do discurso contemporâneo à publicação do texto. Dessa maneira, ainda que o tradutor tente captar o sentido do original e a intenção do autor embutida no texto, ao traduzir, ele terá que se reportar ao conhecimento de mundo e ao conhecimento partilhado para fazer inferências e adaptações ao público de destino.

Desse modo, de acordo com Bakhtin (1979), o sentido assim construído pelo tradutor transforma-se na sua intenção comunicativa, que manterá o tema, a forma composicional e o estilo. Entretanto, como a intenção comunicativa é dinâmica e construída ao longo da produção do texto, ela vai sendo reconstruída a cada leitura de cada leitor. Nem todos trocadilhos ou os falsos cognatos se encaixam em um estilo agradável. Logo, o sistema linguístico, na visão bakhtiniana, não deve ser considerado como um espaço neutro e homogêneo, um conjunto de regras interiorizadas pelos locutores de uma comunidade linguística, mas um espaço dinâmico continuamente trabalhado, modificado, reajustado e questionado pelos usuários.

Dessa maneira, entende-se que, na tradução adaptada, o discurso se realiza linguística e socialmente, no íterim do trâmite interacional, levando em consideração o produtor e o receptor do texto. Nessa perspectiva, acerca das traduções adaptadas selecionadas dos contos de Grimm em português, a seleção desse material levou em consideração o contexto escolar, que disponibiliza essas coletâneas em suas bibliotecas. Dessa maneira, a pré-existência do público-alvo infante-juvenil se fez pertinente. Não obstante, se reconhece a existência de traduções adaptadas mais fiéis ao texto original em alemão e de outras coletâneas completas com maior quantidade de traduções adaptadas dos contos de Grimm.

Além disso, se valoriza também a qualidade da coletânea dos contos de Grimm na série Disquinho, disponível para o público infantojuvenil. Apesar da relevância dessas obras citadas, vale esclarecer que este estudo optou por focar no material mais acessível ao estudante brasileiro. Por esse motivo, para definir esse *corpus*, entre os anos de 2012 e 2014, foram realizados levantamento de contos em livros didáticos distribuídos pelo Ministério da

Educação em todo país; consulta a professores da Educação Básica acerca dos tradutores mais conhecidos no Brasil; e análise das avaliações escolares Sair, Saeb e Prova Brasil que continham fragmentos dos contos maravilhosos com a finalidade de identificar as traduções adaptadas mais utilizadas na área do ensino, comprovando a relevância dessas obras no cotidiano escolar.

Foram identificados os seguintes tradutores dos contos de Grimm mais conhecidos no ambiente educacional: Ana Maria Machado, Monteiro Lobato e Maria Clara Machado – também consagrados como autores clássicos da literatura infantojuvenil no Brasil. Além disso, foi possível notar que os fragmentos dos contos mais citados nos livros didáticos eram dos seguintes tradutores: Heloisa Jahn, Maria Luiza Borges e Fausto Wolff – nesses casos por configurarem traduções adaptadas de boa qualidade. Desse modo, a pesquisa se concentrou nesses seis tradutores, considerando também o fato de que esses tradutores apresentam vários contos em comum para fins de análise comparativa. São coletâneas bem específicas: enquanto uma possui apenas cinco traduções adaptadas dos contos de Grimm (Maria Luiza Borges), há outras com mais de um volume como a da Ana Maria Machado. Vale destacar também que são publicações de séculos diferentes, mas que ocupam os mesmos espaços compartilhados por professores e alunos.

Dessa maneira, cada obra e seu respectivo tradutor serão apresentados a seguir, mas vale esclarecer que se optou por essa apresentação dos tradutores e coletâneas neste momento e não na metodologia por entender que o conceito de tradução adaptada precisa estar contextualizado ao *corpus* desta pesquisa. Desse modo, elencam-se os materiais que deram origem ao *corpus*, salientando as traduções adaptadas, especificamente, de que se trata neste estudo.

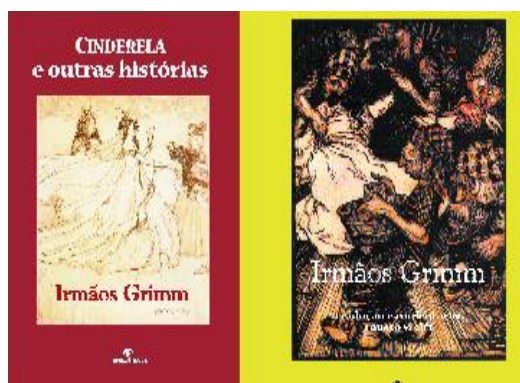
Figura 2- Capas Machado



Fonte: Acervo particular

A Coleção *Contos de Grimm* tem a seleção e a tradução adaptada dos contos por Ana Maria Machado, foi publicada nos anos de 2011 e 2012 pela editora Moderna e está dividida em quatro volumes. Ana Maria Machado é reconhecida pela grande quantidade de produção e de premiação na literatura infantojuvenil. Suas obras têm reconhecimento mundial. A coletânea consultada, nesta tese, apresenta belas ilustrações, linguagem simples e histórias divertidas. Constitui a leitura essencial para todas as idades.

Figura 3 - Capas Wolff. Acervo particular.



Fonte: Acervo Particular

Já a Coleção *Irmãos Grimm* apresenta tradução adaptada e comentários de Fausto Wolff publicada pela editora Revan em dois volumes: I – Branca de Neve e outras histórias (2006); II – Cinderela e outras histórias (2008). Vale destacar que este segundo volume foi publicado após a morte do tradutor, uma obra póstuma.

Interessante saber que, de acordo com dados da Editora Revan (2008), Faustin von Wolffenbüttel, seu verdadeiro nome, nasceu no Brasil, em uma família alemã judia. Fausto foi escritor e crítico literário, traduziu algumas obras e publicou vários livros entre contos e poesias infantis. Esse tradutor também recebeu o prêmio literário Jabuti, mas se consagrou intelectualmente como jornalista por suas críticas políticas e sociais.

Figura 4- Capa Jahn

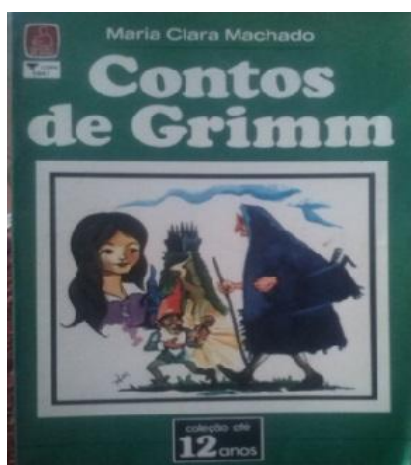


Fonte: Acervo Particular

A coletânea *Contos de Grimm* com doze contos traduzidos por Heloisa Jahn foi publicada pela editora Companhia das Letras em volume único. Essa tradução adaptada é indicada para crianças por trazer um tom mais delicado e doce nas narrativas, por esse motivo, em 1996, recebeu o prêmio de altamente recomendada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

Heloisa Jahn é uma poliglota especialista em trabalhar com traduções adaptadas. Nessa coletânea, há uma intertextualidade entre os contos traduzidos por meio da temática que envolve as narrativas já que todos os doze contos se destacam pela solidariedade ao próximo. A tradução adaptada de Heloisa Jahn é carregada de humor e reforça uma possível moral no final das histórias.

Figura 5- Capa MCM

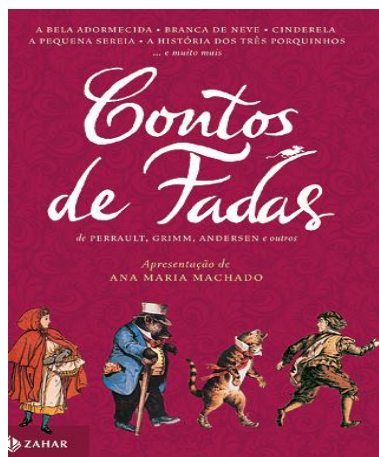


Fonte: Acervo Particular

Maria Clara Machado publicou a coletânea *Contos de Grimm* pela editora Ediouro na década de 70, logo, em seguida, houve a publicação da coletânea *Mais Contos de Grimm* e, recentemente, lançou *João e Maria e outras histórias* pela editora Nova Fronteira. Destaque na dramaturgia e na literatura infantil, Maria Clara Machado fez as traduções adaptadas dos contos de Grimm, reunindo os contos mais conhecidos no país como clássicos literários como *Cinderela* e outros.

As traduções adaptadas de Maria Clara Machado são adaptadas a esse público infantojuvenil e apresentam uma metalinguagem para esclarecimentos de certos pontos ao longo da narrativa. Trata-se de uma tradução adaptada interessante e bem pertinente à cultura brasileira. As obras dessa tradutora ultrapassam as fronteiras nacionais, sendo reconhecida por toda a Europa pela sua contribuição para a literatura e para as artes cênicas. Logo, Maria Clara Jacob Machado é consagrada até os dias atuais pelo valor literário e cultural de suas obras propagadas em vários países.

Figura 6- Capa Borges



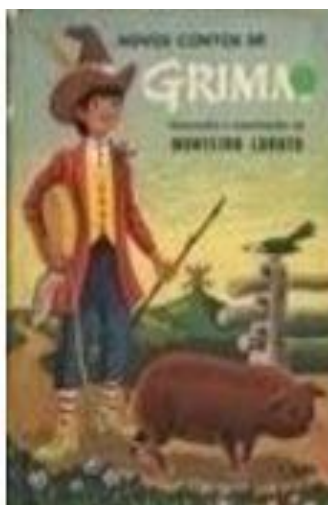
Fonte: Acervo Particular

A coletânea intitulada *Contos de Fadas* de Maria Luiza Borges, publicada pela editora Zahar em 2010, apresenta uma antologia da literatura infantojuvenil com clássicos autores, como: Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Joseph Jacobs, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jacob e Wilhelm Grimm. Essa obra apresenta versão *pocket book* com 280 páginas e 20 contos clássicos traduzidos. Dessa coleção, destacam-se os cinco contos de Grimm para a análise desta tese.

Apesar da quantidade reduzida de contos, manteve-se essa publicação no *corpus* da pesquisa por se tratar de uma coletânea significativa, ilustrada por artistas de alta linhagem e valorizada pela qualidade da tradução adaptada que se mantém bem próxima das versões publicadas em alemão em 1857¹⁷. Maria Luiza Borges acredita que uma obra traduzida não é a obra original por mais próxima que se tente ficar. Para ela, o tradutor é um coautor. Dessa maneira, valoriza-se a escolha dessa coletânea, reconhecendo Maria Luiza X. de A. Borges como consagrada tradutora brasileira. Ela apresenta uma tradução adaptada muito interessante no que tange à análise comparativa desta pesquisa e apresenta um forte interesse por esse universo dos clássicos da literatura infantojuvenil, que se revela nesse precioso e fabuloso trabalho.

¹⁷ GRIMM, J. E. W. *Kinder- und Hausmärchen*, 7ª ed. Berlim: Dietrich, 1857;

Figura 7- Capa Lobato



Fonte: Acervo Particular

Contos de Grimm & Novos Contos de Grimm são duas coleções que compõem a coletânea de contos traduzidos por Monteiro Lobato, o pai da Literatura Infantil no Brasil. Publicada em 1978 pela editora Brasiliense, trata-se de uma obra dedicada ao público infantojuvenil. Lobato apresenta sua tarefa de tradutor ao fazer o translado das obras estrangeiras para a literatura nacional. Influente escritor brasileiro, consagrado como um autor clássico da literatura nacional, Lobato é reconhecido pelo conjunto educativo de sua obra de livros infantis.

Como tradutor, revela nos contos de Grimm um abrasileiramento dos fatos narrados, adaptando, por exemplo, frutas, doces e cenários a elementos típicos da cultura brasileira. Lobato deixa claro, em seu texto, que traduzir não significa exclusivamente substituir palavras de um idioma por palavras do outro, mas transferir o conteúdo de um texto com os meios próprios de outra língua. De forma empolgante, o tradutor se apropria das informações contidas no original e as converte em código equivalente na língua portuguesa do Brasil. O que torna sua tradução adaptada a mais agradável à leitura para os brasileiros pela identificação com o texto e linguagem familiar.

Desse modo, diante das coletâneas apresentadas, vale destacar que o trabalho com as traduções adaptadas ao público infantojuvenil desses ilustres tradutores levará em consideração, não apenas o ato de traduzir, mas o contexto de produção de cada texto, entendendo que se faz necessário reconhecer o ano de publicação, as influências editoriais, o público-alvo, o estilo do tradutor e a intenção comunicativa com a tradução adaptada. De acordo com Travaglia (2003),

os conceitos de língua, discurso, texto e tradução, utilizados pela teoria interpretativa, não se recobrem completamente, por isso são inseparáveis. O discurso

se realiza linguisticamente e a tradução só será possível discursivamente. Dessa maneira, para traduzir é indispensável compreender e interpretar, mas essas operações só são realizáveis dentro do domínio discursivo. (TRAVAGLIA, 2003, p. 49)

Por esse propósito, levando em consideração que cada tradutor dará conta das suas próprias operações, elegeram-se, para a leitura dos contos (apresentados na seção anterior), os seis tradutores brasileiros supracitados, tendo em vista a rica contribuição de suas obras. Ciente de que cada tradução adaptada dará conta não apenas do enredo publicado pelos Irmãos Grimm, mas também do discurso adequado ao contexto da publicação das traduções adaptadas, acredita-se que esses tradutores selecionados revelarão na análise desta tese objetos discursivos pertinentes ao sentido construído no âmbito da tradução adaptada tomada como uma retextualização no domínio discursivo. Logo, quer seja Lobato na inauguração da literatura infantojuvenil no Brasil quer seja Ana Maria Machado em seu consolidado espaço conquistado entre educadores no país, todos revelarão o discurso contextualizado aos propósitos comunicativos de suas respectivas traduções adaptadas.

Convém destacar que adaptar não é uma tarefa simples, Carvalho (2006) em sua tese explica que o uso da adaptação literária se justifica em virtude de sua contribuição temática para a propagação de histórias entre jovens e crianças. Nessa perspectiva, Travaglia (2003) aproxima tradução de adaptação no sentido de que traduzir não é apenas transcodificar. Dessa maneira vale destacar a teoria de Carvalho (2006) acerca da adaptação

Adaptar é aproximar o texto do universo do seu receptor, postula-se a possibilidade de estabelecer o diálogo entre os mesmos e, por conseguinte, tornar possível à criança o acesso ao mundo real, organizando suas experiências existenciais e ampliando seu domínio linguístico, bem como enriquecendo seu imaginário. (CARVALHO, 2006, p. 49.)

Em paralelo a essa definição, Travaglia (2003) contribui no sentido de que a tradução não deve se limitar à adaptação em outro idioma, mas o tradutor precisa produzir no texto traduzido os mesmos efeitos do texto original, para tanto é extremamente relevante

reproduzir na língua receptora a mensagem da língua fonte, conservando as equivalências semânticas e estilísticas. Não se trata, porém, de uma simples transcodificação de conteúdo idealmente idêntico ao que serviu de ponto de partida. O tradutor precisa ter o domínio discursivo do texto para obter efeitos de sentidos próximos dos do texto original. (...) é importante também se aprofundar no conhecimento da língua a ser traduzida, pois com isso terá mais condições de construção do sentido na sua leitura do original e de escolhas na composição do novo texto. (TRAVAGLIA, 2003, p. 23-24)

Nesse prisma, Ana Maria Machado, Fausto Wolff, Heloisa Jahn, Maria Clara Machado, Maria Luiza Borges e Monteiro Lobato são exemplos de tradutores que, ao construírem o sentido do texto para a tradução adaptada, normalmente procuram focalizar a

realidade do ponto de vista semelhante ao do original na intenção de reproduzir o mesmo efeito de sentido dos contos de Grimm. Reconhecidos como escritores, jornalistas ou dramaturgos, os tradutores selecionados se destacam pelos domínios linguístico e discursivo da língua portuguesa. Por tudo isso, a proposta deste estudo é comparar discursivamente essas traduções adaptadas, considerando o seguinte quadro:

Quadro 1- Relação de contos e traduções adaptadas selecionados para este estudo

CONTOS MARAVILHOSOS DOS IRMÃOS GRIMM		TRADUÇÕES ADAPTADAS					
		SÉCULO XX			SÉCULO XXI		
		Heloisa Jahn*	M ^a Clara Machado	Monteiro Lobato*	Ana Maria Machado	Fausto Wolff	M ^a Luiza Borges
01	Branca de Neve	X	X		X	X	X
02	Bela Adormecida		X		X		X
03	Chapeuzinho vermelho		X		X		X
04	Cinderela		X		X	X	
05	Músicos de Bremen	X	X				
06	Pequeno Polegar	X	X				
07	Rapunzel		X	X			X
08	João e Maria		X		X		X
09	Irmãosinhos			X	X	X	
10	Luz Azul	X			X		
11	Doutor Sabe-Tudo		X		X		
12	Mesa, burro e cacete	X		X			
13	Rumpelstiltskin		X	X	X		
14	Sapatos Dançarinos				X	X	
15	Três Fiandeiras				X	X	
➤	Total de 40 textos	05	10	04	11	05	05

Fonte: Autora

Prioritariamente, entendendo o processo de intersubjetividade, pretende-se comparar as traduções adaptadas do mesmo conto, para proceder à identificação de objetos discursivos diferentes. Além de reconhecer o traço estilístico e o repertório idiomático de cada tradutor, o que se busca, aqui, é perceber como se dá a construção de sentido do objeto discursivo em traduções adaptadas que, ao mesmo tempo que contam a história dos Irmãos Grimm, se adaptam aos diferentes contextos, aos públicos específicos e a épocas distintas.

Na comparação entre essas traduções adaptadas será possível identificar o que há de singular em cada versão de um mesmo conto ainda que o efeito de sentido do texto original seja mantido nas traduções adaptadas. As diferenças entre as traduções adaptadas indicarão mais do que marcas estilísticas distintas entre os tradutores, revelarão, sobretudo, a peculiaridade discursiva de cada tradutor, seus pontos de vista, contextos e intenções

comunicativas. Essas escolhas de cada tradutor do conto feitas no decorrer da tradução adaptada superarão o conceito de estilo e serão vistas como o lugar da subjetividade discursiva.

Desse modo, parte-se da ótica do estilo como fruto de escolhas que o tradutor realiza durante o processo de composição do texto para salientar o fato de que a escolha linguística na tradução adaptada pode ser vista como uma atitude discursiva evidenciada pelo processo de referenciação. Embora haja vários estudos acerca da questão estilística dentro da Linguística Textual, como José Lemos Monteiro e Rodrigues Lapa, encara-se, nesta pesquisa, que a instabilidade é inerente à linguagem, inerente ao jogo de comunicação e, portanto, as escolhas linguísticas se realizam no discurso, ou melhor, têm o sentido construído no texto, pois, nas situações dialógicas da tradução adaptada, os fatores que comparecem são sempre diferentes e mutáveis. O que pode parecer realmente factível, porém, é a construção, pelo tradutor, de um estilo do autor da língua original, ou seja, uma reprodução ou imitação do estilo de um autor. No discurso se manifestará o registro de autoria desse tradutor na obra. Os próprios Irmãos Grimm alteraram seus textos de uma edição para outra, conforme Volobuef (2013)

Os Irmãos Grimm entendiam que o manancial de contos e de manifestações folclóricas – preservado por séculos na tradição oral popular – no século XIX já corria o risco de perder-se, de ser esquecido. Daí seu empenho a favor de um registro extensivo e fiel. Sabemos, no entanto, que eles não deixaram de retocar as narrativas que coletaram: não apenas as 1 versões publicadas divergem das anotações inicialmente feitas à mão, como os contos continuaram sendo retocados de edição em edição. Mesmo assim, sua proposta foi de manter viva essa herança cultural, anotando diversas versões de um mesmo conto, guardando informações precisas sobre a coleta (como local, data e informante que relatou o conto) e acrescentando comentários e estudos. (VOLOBUEF, 2013, p. 17)

Por esse motivo, pode-se afirmar que o sentido de um texto nunca é imobilizado, uma vez que ele se produz nas situações dialógicas ilimitadas constituídas por suas leituras possíveis. Logo, o texto deve ser visto como o espaço onde se manifestam as operações de construção e reconstrução dos sentidos: o lugar de manifestações efetivas do discurso. Segundo Reis (2002), “traduzir não é fechar-se na língua”, mas elaborar um discurso que resulte na transformação do texto a partir de novos significados. Reis (2002) ainda sustenta a tese de que

A tarefa do tradutor – *translation* – nomeia a metáfora que inaugura a peregrinação, entendida como a arte de transplantar uma palavra de um lugar para o outro, de uma língua para a outra, fazendo brotar novo efeito de sentido. Sabemos que essa passagem resulta na produção de novos significados, transformados desde o momento da interpretação. É necessário perceber como as palavras ressoam e se harmonizam no universo no qual serão enunciadas. Desse modo, fidelidade ao texto de partida resulta em perturbação, pois a fidelidade apresenta-se sempre como

provisória. Depende de uma interpretação que será partilhada com os leitores, depois de escrita pelo tradutor, que vivencia a espessura da diferença, na outra língua e na própria, ainda que tateando. (REIS, 2002, p. 71)

Nessa perspectiva, é possível afirmar que, neste estudo, adotar-se-á a posição de que tradução ou tradução adaptada podem ser usadas intercambiavelmente, salvo nos momentos em que se pretende, de modo explícito e claro, identificar algum fenômeno específico. Para defender essa posição, admite-se, com Travaglia (2003), que “o texto não é um produto, mas um processo” regido na situação comunicativa pela presença do produtor e do receptor. Logo, um texto traduzido não se manterá inatingível pelas atividades humanas relacionadas ao uso da língua. Ao traduzir cumpre-se o papel de mediar diferentes povos e culturas, contribuindo para divulgação e visibilidade do texto original, mas também produzindo um novo efeito de sentido para o texto de partida marcado pela subjetividade da leitura do tradutor. Segundo Shepherd (2002),

Pensar no ato de traduzir como um ato humano, idiossincrático é o oposto de pensar em traduzir como algo correto e infalível. Já que o texto traduzido assume identidade através do filtro do tradutor, haverá tantas traduções adaptadas quanto existem tradutores. Em contrapartida, quando o ato de traduzir é considerado como proveniente de uma ‘máquina’, as implicações são as de que existirá sempre uma tradução perfeita, ideal, que não ‘distorce’ o texto original, mas que o perpetua. (SHEPHERD, 2002, p. 132)

Sob este prisma, a tradução apresentará as marcas da humanidade, não como uma atividade mecânica de traslado, mas como um trabalho tão criativo quanto do autor do texto original. Dessa maneira, a construção do sentido do objeto discursivo é possível justamente nesse lugar instável, dialógico e dinâmico onde o tradutor tem que trabalhar para escolher a forma-sentido que para ele melhor rerepresenta a realidade do texto original que ele, tradutor, construiu. Logo, no evento comunicativo da tradução adaptada, o discurso que se traduz de uma língua para outra revela marcas pertinentes ao contexto sociocognitivo de produção. A expectativa deste estudo é o reconhecimento de que as traduções adaptadas selecionadas em português de *Kinder- und Hausmärchen* revelem a tensão entre o tradutor, o ato tradutório e o texto a ser traduzido a partir das formas referenciais utilizadas de acordo com o ponto de vista do tradutor em relação ao texto que traduz.

Dessa maneira, este capítulo teve a função de embasar a pesquisa acerca dos pontos específicos deste estudo e das teorias que fundamentarão a análise. Logo, reconhecer a tipologia estudada, o conceito de *Märchen* e o conceito de tradução adaptada tomados nesta tese servem para fundamentar a proposta temática acerca dos estudos relativos às traduções adaptadas dos contos de Grimm no Brasil. Para tratar melhor deste *corpus*, pretende-se, a seguir, contextualizar as condições de produção dos contos originais para se entender o

sentido construído dos objetos discursivos em cada tradução adaptada. Só assim será possível compreender a relação entre o contexto sociodiscursivo e os processos de referenciação.

2 CONTEXTO SOCIODISCURSIVO DOS CONTOS MARAVILHOSOS

Tradicionalmente, a correspondência de objetos do “mundo real” tem sido buscada para a referência com o objeto do discurso. Essa representação do mundo por formas linguísticas tem se tornado motivo de reflexões por filósofos, linguistas, sociólogos e semanticistas, principalmente, quando se baseiam em textos literários advindos de narrativas folclóricas, como no caso dos contos maravilhosos dos Irmãos Grimm. Este capítulo busca espelhar a partir de uma perspectiva sociocognitiva e interacionista a relação entre linguagem e mundo, isto é, segundo a concepção de conformidade de Lorenza Mondada (2005:11), “a relação intersubjetiva e social no seio da qual as versões do mundo são publicamente elaboradas, avaliadas em termos de adequação às finalidades práticas e às ações em curso dos enunciadores”. Este estudo, portanto, será vinculado às experiências interculturais vividas na Alemanha durante o Doutorado Sanduíche, empiricamente centradas na análise do contexto sociodiscursivo dos contos de Grimm.

Primeiramente, em meio às práticas sociais e às situações enunciativas, serão apresentados os fatores pragmáticos e discursivos dialeticamente observados em comparação com a correspondência equivalente nas narrativas dos Irmãos Grimm. Uma construção simbólica do legado de *Kinder- und Hausmärchen* na vida cotidiana atual, contrapondo experiências específicas, na Alemanha e no Brasil, garantem a propensão à universalidade dos contos de Grimm como uma representação estilizada da realidade. A partir desses fatores inerentes à memória coletiva das clássicas histórias aqui analisadas, pretende-se assumir uma visão textual-discursiva e interativa-social do fenômeno da Referenciação a partir da relação língua-mundo, entendida, não meramente por referentes que representam o “mundo real” ou autorizam a condição de verdade, mas pela construção de sentido concebida social, intersubjetiva e historicamente situada. Daí a relevância do contexto sociodiscursivo para a compreensão da performance do referente nas traduções adaptadas dos contos de Grimm.

Na segunda seção deste capítulo, será aprofundada a questão dos contos a partir da análise dos elementos da narrativa que configuram o contexto sociocognitivo das histórias publicadas por Jacob e Wilhelm Grimm. A partir do contato direto com cenários que evidenciam a temática medieval e a estética dos contos de fadas, a proposta é salientar as condições sociais, culturais e discursivas que influenciaram a obra dos Irmãos Grimm. Destarte, corroborar para a análise do *corpus* desta pesquisa com saberes compartilhados dos quais dependem as escolhas das expressões referenciais adequadas. De forma abrangente, o

intuito é abrir um leque de possibilidades de compreensão sobre os objetos discursivos dos contos de Grimm.

2.1 Interatividade Discursiva e Social: Memória Coletiva dos Clássicos

Com mais de 200 anos da primeira publicação de *Kinder- und Hausmärchen* pelos Irmãos Grimm, em 1812, ainda é possível encontrar o brilho nos olhos da criança que ouve pela primeira vez uma dessas histórias ou o encantamento e a curiosidade de um adulto que deseja saber como termina a trama. Apesar da propagação do gênero contos maravilhosos e da extensa divulgação desses contos na mídia, vale destacar que ainda há, entre os 210 textos que compõe a antologia de narrativas populares dos Irmãos Grimm, histórias pouco conhecidas, mas que continuam impactando muitos leitores. Segundo Volobuef (2013),

Durante a vida de Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), foram lançadas sete edições completas, as quais iam sendo ampliadas, conforme progredia a coleta de narrativas: 1812/1815, 1819, 1837, 1841, 1843, 1850 e 1857. (...) Embora não tenham sido os primeiros a reunir em livro narrativas do maravilhoso popular, sua publicação, portanto, representou um divisor de águas no que se refere à concepção do folclore enquanto manancial estético e cultural digno de ser coligido, preservado e estudado. (VOLOBUEF, 2013, p. 15)

Por esse motivo, é correto dizer que essa obra é um “tesouro” para a família inteira. Jovens, crianças e adultos têm interesse pelos contos dos Irmãos Grimm, que não se restringiram a uma finalidade pedagógica voltada para o público infantil, mas que mantiveram com o passar dos anos o reconhecido valor histórico e documental. Os contos de Grimm são para a literatura universal um clássico por sua inesgotabilidade, como afirma Ítalo Calvino (1993, p. 11), “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Esses contos ultrapassaram o seu tempo e permanecem na memória coletiva por sucessivas leituras, releituras, paródias, paráfrases e intertextualidades.

Não é preciso ter vivido na época dos Irmãos Grimm ou no país onde viveram para compreender e interpretar a magia de suas narrativas. Um leve suspiro deixado pelo leitor no final do conto *Branca de Neve* ou a lágrima nos olhos na saída do cinema após assistir ao filme *A Bela e a Fera* são marcas de que o encanto dos contos maravilhosos ainda existe e não depende de fatores externos para emocionar e empolgar pela imaginação. De acordo com Van Dijk (2012), os conhecimentos compartilhados são percebidos por meio da relação existente entre o leitor, o tradutor e o autor dos contos maravilhosos.

A maior parte desse conhecimento compartilhado socioculturalmente não precisa ser explicada – pela simples razão de que se supõe que já o conhecemos. Nesse sentido,

os textos são muito incompletos e implícitos. Seus autores pressupõem grandes quantidades de ‘conhecimento de mundo’, e os leitores constroem, assim, modelos mentais dos eventos sobre os quais estão lendo, ativando partes relevantes desse conhecimento, e então preenchem o modelo com a informação que está implicada ou pressuposta no texto. Boa parte da pesquisa atual sobre a compreensão do discurso em termos de modelos mentais trata do tipo de inferências baseadas em conhecimento pelos usuários da língua, por exemplo, com o objetivo de tornar os discursos local globalmente coerentes, e de construir modelos mentais viáveis para esses discursos. (...)Desse modo, os escritores são (mentalmente) capazes de representar o conhecimento de seus receptores em seus modelos de contexto da produção do discurso. (...) Portanto, os seres humanos conseguem fazer-se entender porque assumem que seus destinatários compartilham sua gramática e seu léxico, além de conhecimentos socioculturais mais gerais, como parte do contexto de momento. (VAN DIJK, 2012, p. 97; 129; 140)

É exatamente esse conhecimento compartilhado que possibilita a compreensão das narrativas, quando se acionam informações gerais sobre aspectos contextuais presentes no texto. O envolvimento provocado pelo texto literário dispensa o contato físico, conforme explica Corso (2006:303), “esses contos são metáforas que ilustram diferentes modos de pensar e ver a realidade e, quanto mais extraordinárias forem as situações que eles narram, mais se ampliará a gama de abordagens possíveis”. Dessa maneira, pelo poder da fantasia, essas histórias antigas são ainda hoje narradas e contemplam os valores contemporâneos no mundo inteiro. Independente de se conhecer verdadeiramente os detalhes narrados, os contos de Grimm trazem à lume reflexões que prendem a atenção do leitor de qualquer época. Segundo Umberto Eco,

Trata-se de uma relação pragmática entre a realidade e a ficção, que não cabe estimar ou distinguir em que medida a verdade histórica reforça questões cruciais da arte narrativa. Para o leitor, situações reais se tornam fictícias ou vice-versa, a ficção, adulta ou infantil, dá ao indivíduo o prazer da fantasia, ou seja, o escape necessário para suportar o fardo da vida. (ECO, 1999, p. 10)

Entende-se o fato de que essas narrativas não envelhecem, permanecem graças à riqueza que oferecem aos leitores diante das encruzilhadas e dificuldades que ficam se interpondo no caminho. Os contos de Grimm registram e simultaneamente inventam a complexidade de seu tempo, por esse motivo que as traduções adaptadas, após séculos da primeira publicação, ainda provocam o mesmo efeito no leitor, pois o espírito da época está introjetado na experiência dos indivíduos e não na história contada. É, portanto, como afirma Bernardo (2002), “a ficção é uma realidade”, ao confrontar a relatividade e equivalência dos pontos de vista possíveis. Para o autor,

Se a literatura suspende a relação entre a palavra e as coisas a um nível imaginário, semelhante ao real mas jamais real, então a teoria da literatura se obriga a suspeitar da “realidade” do que chamamos... *realidade*. Muitos pensadores teriam vivenciado a ficção como a única realidade; o mundo que nos cerca parece ele mesmo ficção. No entanto, dizer “ficção é realidade” implica contradição entre termos, se um

termo se define como a negação do outro. (...) uma ficção chamada “realidade dos sentidos”. Dependendo do ponto de vista, o que é mais verdadeiro carece de significado. (BERNARDO, 2002, p. 198)

Observa-se como o texto literário irá representar o contexto em que é produzido e criar no imaginário coletivo um modelo de contexto que não tem a pretensão de distinguir a realidade da ficção. Analogamente, as situações sociais de comunicação irão se equiparando, permitindo que o leitor seja capaz de compreender o máximo de situações sociais pelo discurso. Segundo Van Dijk (2012, p. 118), “o que é ‘comunicativamente relevante’ nessas situações são o tipo de informação que se ajusta ao modelo de contexto e suas categorias sociais e culturalmente compartilhadas”. Essa afirmação permite entender que o leitor é preparado para entender os contextos sociais e culturais a partir de modelos armazenados na memória, por informações pontuais,

Isso quer dizer que as situações comunicativas podem ser muito complexas, mas os participantes precisam traduzir essa informação complexa nos termos de umas poucas categorias esquematicamente organizadas, para poder aplicar os condicionamentos contextuais no processamento do discurso na memória de trabalho. Isso significa que, para construir os modelos de contexto, somente serão usadas umas poucas categorias de participante, discursivamente relevantes – mas culturalmente variáveis – tais como o gênero social, a idade, o *status* ou parentesco. O mesmo vale para a representação dos entornos e dos lugares das atividades em andamento. (VAN DIJK, 2012, p. 115)

Dessa maneira, o entendimento do discurso está associado ao conhecimento prévio que se tem de determinadas situações comunicativas. Com base nessas informações, verifica-se um tratamento reducionista de contexto a um conjunto de crenças em que se baseia a interpretação de determinado fato. As estruturas de contextos são variáveis estão associadas ao processamento cognitivo das informações. Segundo Van Dijk (2012),

As pessoas formam, ativam, atualizam ou executam modelos de contexto durante a produção e a compreensão do discurso (...). Obviamente, sem estudos experimentais detalhados só é possível especular sobre a maneira como os modelos de contextos são formados, ativados, atualizados e aplicados nos processos de discurso efetivos com base em *insights* mais gerais sobre a natureza do entendimento da situação e do discurso. (VAN DIJK, 2012, p. 144)

De fato, um único modelo de contexto não daria conta das inúmeras situações da comunicação, principalmente, quando são considerados períodos históricos distintos. Evidente que os modelos de contextos não são construídos do zero, a historicidade de determinada época se desvela no discurso, ampliando e atualizando a visão de mundo acerca do contexto apresentado. Por esse motivo, ao falar de tradução adaptada, ainda que especificamente adaptada, convém apontar o contexto dos textos originais, pois o posicionamento dos tradutores nos textos, de maneira explícita ou implícita, revelará as

condições de produção do texto. Os modelos de contextos são ativados na memória durante a leitura dos contos de Grimm, porém, cada tradutor representará esse contexto como um resultado mais estético do que histórico na sua tradução adaptada do texto de partida.

Assim, partindo da experiência vivida que precede a situação comunicativa, este estudo almeja identificar os objetos discursivos referenciados em cada tradução adaptada publicada no Brasil, observando como os contextos podem influenciar no estilo de produção do texto e na recepção desse texto por leitores de épocas diferentes. Koch (2002) entende que “a referenciação é uma atividade sociocognitivo-discursiva”. Pode-se verificar, evidentemente, as cadeias de referenciação no texto literário. O sentido construído nos contos maravilhosos se mantém e se altera tanto por meio da forma como o nomeamos, quanto, e sobretudo, por meio da nossa interação sociocognitiva com ele, ou seja, a realidade dos contos é construída mediante a nossa interação, como leitores, com o meio físico, social e cultural. Mondada e Dubois (2003) passam a postular que “língua e realidade são instâncias constitutivamente instáveis”, sendo a atividade de interação linguística um momento de construção de versões do real, mais que de representação fidedigna desse suposto real.

Por esse motivo, a estada na Alemanha colaborou para a integração de saberes acerca de elementos inerentes à realidade contextual dos contos maravilhosos: a geografia de cidades cortadas ou cercadas por muros, florestas, rios e bosques; a arquitetura marcada pela presença ostensiva de castelos, de vilas medievais e de enormes igrejas e torres; o clima com marcas evidentes das estações do ano e o incrível espetáculo glacial; a culinária com comidas típicas feitas com frutinhas vermelhas, vinhos, batatas e maçãs; e as lendas supersticiosas impregnadas no imaginário de muitos alemães, propagadas em quermesses e em outros eventos culturais e tradicionais. Essa vivência permitiu acionar *frames*¹⁸ ao longo da leitura das traduções adaptadas dos contos para comprovar a diferença existente entre os objetos discursivos analisados neste estudo. Segundo Duque (2002), “*frames* são mecanismos cognitivos através dos quais organizamos pensamentos, ideias e visões de mundo”, durante o acionamento de *frames* interacionais, no contexto sociodiscursivo dos contos Grimm, foi possível a decisão sobre a pertinência de referentes nas traduções adaptadas. O conhecimento adquirido nesse convívio permitiu entender que o sentido dos objetos discursivos é construído no texto, exigindo a reelaboração de conceitos nas traduções adaptadas por meio da categorização. De acordo com os estudos do Duque (2002) acerca da Linguística Cognitiva,

¹⁸ *Frames* são campos semânticos de determinadas situações.

A categorização é uma atividade mental manifesta na linguagem relacionada com a comunicação e com a compreensão linguística. Os sujeitos podem se comunicar à medida que compartilhem as mesmas distinções semânticas e as mesmas concepções do mundo. (DUQUE, 2002, p. 92).

Nota-se que esse conhecimento de mundo permitiu observar nas traduções adaptadas o controle das informações no sentido de que o tradutor faz a seleção dos elementos da narrativa que utilizará assim como a reformulação de frases ou de parágrafos para construir o contexto específico da história que narrará. É evidente que o modelo de contexto construído em cada tradução adaptada estará fortemente influenciado pelas ideologias do tradutor, pelo conhecimento sociocultural, pela intenção de traduzir o conto e pelas emoções acerca dos fatos narrados. Assim, entende-se que, na tradução adaptada, o modelo de contexto é uma interface entre aquilo que se sabe da história e aquilo que se conta.

Na tradução adaptada de Fausto Wolff, por exemplo, do conto *Branca de Neve*, o tradutor faz a seguinte referência ao clima: “durante o inverno enquanto flocos de neve caíam das nuvens como plumas macias”, a imagem que se tem é de pequenos pontinhos descendo vagarosamente do céu. Não obstante, em Maria Luiza Borges, a cena se dá de forma um pouco diferente, porque, ela traduz da seguinte forma “no meio do inverno, quando flocos de neve grandes como plumas caíam do céu”, nesse caso, imaginam-se blocos enormes de gelo que despencam do céu.

A partir da experiência vivida, em Köln, no inverno de 2015-2016, a descrição do primeiro se faz mais coerente com a realidade. Essa conclusão só se torna possível a partir da vivência, pois, no Brasil, não é comum nevar, logo, antes dessa experiência seria impossível inferir qual tradução adaptada seria mais pertinente em se tratando da imagem criada na narrativa e não, propriamente, da tradução adaptada. Sem ter visto neve, não seria possível afirmar sobre a diferença e, talvez, nem fosse possível notá-la, de fato nas traduções adaptadas já que o conhecimento de mundo não contemplaria essa questão específica do contexto sociocognitivo dos contos.

É possível entender que o clima também contextualiza o texto original, possibilitando inferir sobre o frio, a neve e o nevoeiro tão marcantes no inverno europeu. Além disso, a questão climática influencia no vestuário dos personagens. Roupa de baixo, segunda pele, cachecol, capuz, capa, casaco de pele, mantas, luvas e botas bem aquecidas não são comuns na cidade do Rio de Janeiro, mas extremamente necessárias na Alemanha e, se possível, todas essas roupas vestidas ao mesmo tempo. O inverno é muito rigoroso e foi para a autora deste trabalho uma experiência muito desafiante, difícil de se acostumar. Impensável sair de casa sem bons agasalhos. Por isso, quando se lê na tradução adaptada de Fausto Wolff, no conto

Sapatos Dançarinos, “ela lhe deu um paletó”, e em Ana Maria Machado “Depois deu a ele uma capa”, é mais fácil imaginar que, para sair de madrugada atrás das princesas, o soldado usaria uma capa em vez de um paletó, porque protege mais do frio e cobre mais partes do corpo já que a finalidade dessa vestimenta é torná-lo invisível durante a perseguição. Devido ao clima no Brasil, capa ou paletó se tornariam indiferentes em algumas regiões onde circulam essas traduções adaptadas.

Esse contraponto entre os dois países serve para reforçar como marcas contextuais influenciam nas escolhas de palavras no processo de produção textual. O conhecimento pessoal sobre as condições de produção dos contos permitiu afirmar, como Van Dijk (2012, p. 94), “os-fatos-tais-como-os-participantes-os-veem” e formar opinião acerca das traduções adaptadas. Entende-se, assim, a relevância das experiências pessoais para as representações cognitivas desses contextos,

isto é, sempre que for relevante, tendemos a construir unidades mais globais dessas memórias pessoais, como tendemos a derivar tópicos mais globais a partir dos detalhes de um texto: formamos modelos globais mais ‘macro’ a partir das seqüências de modelos ‘micro’ das experiências do dia a dia. (...) Em outras palavras, o conhecimento geral compartilhado socialmente (e o conhecimento pessoal de uso frequente) é mais facilmente recuperado do que a maior parte do conhecimento ‘pessoal’ sobre o nosso próprio passado, ou seja, nossos próprios modelos mentais. Ainda assim, enquanto os estamos vivendo, e enquanto estamos produzindo ou compreendendo um discurso, os modelos são cruciais, porque incorporam o que significa para nós antecipar, planejar e compreender tanto os acontecimentos como os discursos. (VAN DIJK, 2012, p. 95)

A compreensão da história sem a experiência prática é possível, mas limitada a um modelo geral de contexto. A par do conhecimento pessoal acerca desses contextos sociodiscursivos é possível relacionar a informação armazenada na memória semântica com o conhecimento compartilhado socioculturalmente no conto. Dessa maneira, vários episódios vividos na Alemanha são acionados durante a leitura das traduções adaptadas, como, por exemplo, a culinária. Refeições com carne de porco, batatas, maçãs e pepinos são muito comuns na Alemanha e bebidas mais quentes como bons vinhos também são recorrentes.

Nas traduções adaptadas de *Chapeuzinho Vermelho*, enquanto a personagem de Maria Luiza Borges leva para a vovó “alguns bolinhos e uma garrafa de vinho”, a de Maria Clara Machado levará “este bolo e um potinho de mel”. Sem a relação contextual, seria muito complicado explicar o consumo da bebida alcoólica pela vovó de acordo com os padrões sociais no Brasil. Já, no conto *Doutor Sabe-Tudo*, Maria Clara Machado traduz como “caranguejos” o prato principal, enquanto Ana Maria Machado trata por “leitão assado”. Verifica-se que no contexto original do conto a carne de porco se mostra mais pertinente.

Dessa maneira, identifica-se que os hábitos alimentares também contribuem para essas questões discursivas em análise nas traduções adaptadas.

Por razões ideológicas, morais e históricas, verifica-se a discrepância entre uma tradução adaptada e outra ao se referir aos objetos discursivos nos textos. A vivência possibilitou conhecer os costumes típicos dessas regiões. Não apenas roupas, clima e vestuário como também a estética dos contos presentes na arquitetura de algumas cidades. O estilo medieval das vilas preservadas e reconstruídas como valorização histórica e cultural de determinadas regiões marca os contos dos Irmãos Grimm. Segundo Karin Volobuef (2003), “eles buscaram na Idade Média a preservação de uma cultura, uma identidade e uma história”. Esse medievalismo presente nos grandes portões preservados até os dias atuais, nos castelos reformados por séculos, nas torres e nos muros, que cercam essas cidades, evidencia um nacionalismo alemão de resistência durante o período de guerras. Esta estética está mantida nos contos de Grimm, como também está presente no estilo arquitetônico das cidades que preservaram a atmosfera medieval como uma manutenção da história nacional.

Figura 8- Castelos visitados na Alemanha



Fonte: Acervo Particular

Na estética dos contos de Grimm, também, é possível notar na descrição dos personagens o biótipo dos alemães como forte influência para a caracterização física, por exemplo, da Branca de Neve, em Fausto Wolff, “tinha a pele alva como a neve”, da Rapunzel, em Maria Luiza Borges, “cabelos tão finos e bonitos como ouro fiado” e das irmãs de Cinderela, em Ana Maria Machado, “Os rostos eram belos como lírios brancos”. Essa correlação física entre personagens dos contos e a maioria da população na Alemanha reforça um espelhamento entre a realidade e a ficção, que fortemente marca a contextualização das narrativas. Segundo Bernardo (2002),

Ficções são modelos necessários, porque sem eles não se tem acesso seja forçosamente imaginário, à realidade. Por isso, o filósofo Flusser preferia enxergar não apenas a obra literária como pergunta: a realidade também seria um espantoso ponto de interrogação. O conhecimento é uma relação concreta da qual o conhecedor e o que se conhece são suas extrapolações abstratas. (BERNARDO, 2002, p. 204)

Não apenas a realidade se reflete na ficção dos contos como também os próprios contos se fazem presente na realidade. É comum andar pelas ruas e encontrar as narrativas dos Irmãos Grimm retratadas em forma de vitrines de lojas, de estátuas em praças e de fontes em grandes jardins ou parque urbanos.

Figura 9- Estátuas e vitrines na Alemanha



Fonte: Acervo Particular

Figura 10- Irmãozinhos



Fonte: Acervo Particular

O registro fotográfico de tudo que evidencia essa interatividade do discurso dos contos de Grimm com a sociedade contemporânea na Alemanha serve para reforçar que a referência atravessa a filosofia da linguagem, assumindo, segundo Mondada (2005, p. 11) formas diferenciadas concebidas no interior de um modelo de correspondência entre as palavras do discurso e os objetos de mundo. A popularidade dos contos dos Irmãos Grimm lhes garante o

lugar de precioso e antiquíssimo legado cultural nos dias atuais e, em vários lugares, é notória a presença desses contos no cotidiano alemão.

No Jardim Botânico da cidade de Köln, na Alemanha, por exemplo, é possível encontrar a escultura que remete ao conto *Irmãozinho* dos Irmãos Grimm. A história da menina que não abandona o seu irmão enfeitiçado e transformado em um cervo é aludida por meio de uma estátua em tamanho real no meio do jardim. Por meio da figura feminina ao lado de um cervo, pode-se contextualizar o momento da história em que o irmãozinho não resiste à sede e bebe a água do riacho enfeitiçado.

Por meio da figura feminina ao lado de um cervo, pode-se contextualizar o momento da história em que o irmãozinho não resiste à sede e bebe a água do riacho enfeitiçado. Nesse tocante, a irmãzinha decide não se afastar do cervo e ficam juntos morando em uma cabana na floresta. A imagem retratada na escultura resgata essa narrativa dos Irmãos Grimm como legado para o povo alemão.

Em Berlim, encontram-se mais algumas referências aos contos dos Irmãos Grimm. No *Friedrichshain*, um dos maiores parques urbanos, é possível identificar a variedade de contos por meio das estátuas de personagens na *Fonte dos Contos de Fadas*.

Figura 11- Chapeuzinho.



Fonte: Acervo Particular

Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Mau é mais um dos contos dos Irmãos Grimm selecionado para este estudo. A referência ao momento da narrativa em que se desequilibra a harmonia inicial se apresenta pelo encontro do lobo com a menina no meio da floresta a caminho da casa da vovó. O diálogo entre os personagens conduz a trama da narrativa. É nesse momento que o lobo esquematiza seu perverso plano para devorá-la.

Há muitas referências dos contos espalhadas por todo país, um olhar atento é capaz de identificar os personagens e os correlacionar com a obra dos Irmãos Grimm. Estátuas e fontes

temáticas são muito presentes na Alemanha. Nota-se com isso como os contos de Grimm não ficaram apenas na memória de seus leitores, mas estão presentes na vida cotidiana do país. É possível encontrar, inclusive, vitrines de bancos com o tema dos contos maravilhosos e cenários inteiros montados no *hall* de um centro comercial, como, por exemplo, em Düsseldorf onde as histórias de *Branca de Neve* e *Cinderela* dividiram espaço com lojas e lanchonetes, perfeita integração dos contos de Grimm no cotidiano da cidade.

Figura 12- Cinderela e Branca de Neve



Fonte: Acervo Particular

Esse é, portanto, um exemplo significativo para sustentar a tese da referência dos contos como um ato interativo social.

Em face dos dados apresentados sobre os quais está fundada a teoria acerca da referenciação contextualizada no meio sociodiscursivo, pode, portanto, ser interessante voltar-se para situações nas quais a visão e a descrição dos cenários dos contos não têm um sentido metafórico. Como já observado, fontes, castelos, torres e florestas existem literalmente nas cidades de origem dos contos, logo, a interpretação desses fatos narrados não depende unicamente de inferências ou de hipóteses, mas do entendimento de que essas situações não são marginais na cultura e nas sociedades, pelo contrário, concernem ao reconhecimento cognitivo e social da representação literária da realidade em que vivem. Segundo Van Dijk (2002),

A estratégia epistêmica mais usada na produção do discurso é que o conhecimento compartilhado não precisa ser expresso e, portanto, pode ficar implícito – quer porque se acredita que o receptor já dispõe desse conhecimento, quer porque se supõe que o receptor é capaz de inferir esse conhecimento do conhecimento previamente existente. (VAN DIJK, 2012, p. 123)

Na visão de Van Dijk, o sentido produzido no discurso depende desse compartilhamento das informações, ainda que seja uma noção abstrata (apenas teórica) do assunto que se aborda, isso já configura um conhecimento prévio. Na materialidade dos contextos e na manipulação dos objetos discursivos, uma reflexão é erigida acerca da produção de sentido a partir das práticas referenciais: a realidade influencia a ficção ou é a ficção que influencia a realidade? Durante o período vivido na Alemanha, ficou evidente como a sociedade se apega às simbologias para representar determinadas situações. Em feriados religiosos, folclóricos ou pagãos era possível identificar a mobilização social para criar situações fictícias.

No *Fastnacht*, durante o Carnaval, na região Sul da Alemanha, o povo fantasiado de bruxas e mascarado expulsa com gritos e objetos de forte som os espíritos maus para ter uma primavera próspera. Em *Weihnachtsmärkte*, durante o Advento do Natal, encontram-se decorações natalinas histórias aterradoras sobre o *Krampus*, uma criatura mitológica que acompanha São Nicolau, na noite de Natal, para castigar as crianças más. No dia das Bruxas, as crianças se fantasiam para fazerem travessuras e pedirem doces nas casas. Na Páscoa, pintam os ovos para decorarem o jardim, representando, na visão cristã, a fertilidade e a vida nova, e na visão mitológica, a vitória do sol da primavera sobre as trevas e o frio do inverno. Dessa maneira, já não se trata da representação de mundo na literatura, mas o contrário, especificamente, é a cultura se representando na vida por meio dessas festividades.

Figura 13- Festividades



Fonte: Acervo Particular

Convém dizer que a descrição dos contextos sociais e discursivos não se limita a verbalizar os referentes que já estariam lá nos contos, disponíveis e visíveis, mas se revela a reciprocidade entre linguagem e mundo. Entende-se que o social se materializa no discurso literário da mesma forma que o espectro cultural ganha corpo nas atividades cotidianas. Portanto, pelo modo como os objetos discursivos são organizados nos textos literários, estar a par da realidade valida a descrição dos objetos “do mundo”, tornando perceptível o referente no universo da ficção. Van Dijk afirma que

À diferença das abordagens ‘interpretativas’ habituais da compreensão do discurso, os modelos mentais também proporcionam um ‘ponto de partida’ para a *produção* do discurso: se as pessoas representam as experiências e os eventos ou situações do dia a dia em modelos mentais subjetivos, esses modelos mentais formam ao mesmo tempo a base da construção das representações semânticas dos discursos sobre esses eventos, como é típico das histórias ou dos relatos de notícias do cotidiano. (VAN DIJK, 2012, p. 91)

Ao selecionar certos pormenores das situações corriqueiras narradas nos contos, fica evidente que não se trata de uma transferência semântica por meio da qual a percepção de um referente é metaforicamente interpretada, mas se destaca um procedimento que torna palpável a condição de produção dos contos dos Irmãos Grimm, entendida como a visão de mundo dos autores dessas histórias. Trata-se, pois, da interpretação dos contextos cotidianos presentes nos contos de Grimm obtida por meio da interação discursiva e social a partir da experiência pessoal que possibilitou a interatividade intercultural.

Para Apothéloz e Reichler- Béguelin (1995), a questão do significado ou construção de sentido não pode estar reduzida a uma relação de correspondência rígida entre a língua e o mundo. Nesses termos, entendemos que os objetos de discurso não podem ser compreendidos como expressões referenciais que mantêm uma relação de espelhamento com os objetos do mundo ou até mesmo com a representação cognitiva que deles se venha a ter, pois somente têm razão de ser no discurso. Ou seja, os objetos de discurso são:

Entidades constituídas nas e pelas formulações discursivas dos participantes: é no e pelo discurso que são postos, delimitados, desenvolvidos e transformados objetos de discurso que não preexistem a ele (o discurso) e que não têm uma estrutura fixa, mas que, ao contrário, emergem e se elaboram progressivamente na dinâmica discursiva. Dito de outra forma, o objeto de discurso não remete a uma verbalização de um objeto autônomo e externo às práticas languageiras; ele não é um referente que teria sido codificado linguisticamente. (MONDADA, 2001, p. 9).

Por tudo isso, considera-se que o contexto de produção não pode ser dissociado do efeito de sentido provocado na compreensão desses contos. Considera-se, assim, o contexto determinante para que, por meio da referenciação, sejam construídos objetos discursivos pertinentes ao enredo dos Irmãos Grimm. Segundo Mondada e Dubois (2003) e Koch e

Marcuschi (1998), haverá, no contexto sociodiscursivo, “um processo realizado negociadamente no discurso e que resulta na construção de referentes, ou seja, como uma atividade discursiva de tal modo que os referentes passam a ser objetos de discurso e não realidades independentes”.

[...] a referência passa a ser considerada como resultado da operação que realizamos quando, para designar, representar ou sugerir algo, usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade: as entidades designadas são vistas como objetos de discurso e não como objetos do mundo. (KOCH, 2002, p. 80)

Além disso, destaca-se a posição de Mondada e Dubois (2003):

[...] quando um contexto discursivo é reenquadrado (GOFFMAN, 1974), as categorias podem ser reavaliadas e transformadas, juntando diferentes domínios, como nas metáforas, recategorizações ou metalepses. A variação e a concorrência categorial emergem notadamente quando uma cena é vista de diferentes perspectivas, que implicam diferentes categorizações da situação, dos atores e dos fatos. (MONDADA E DUBOIS, 2003, p. 25)

A partir dessa percepção, pode-se analisar como a referenciação contribui para a construção do objeto de discurso a partir da progressão referencial nos contos de Grimm. Com isso, observa-se que o mesmo referente é transformado, conforme a intenção do autor. Dessa maneira, roupas, clima, vestuário, culinária, estética medieval, padrão físico e cenários descritos nos contos maravilhosos se revelam como marcas típicas da cultura de um país, mas contemporâneas a cada leitura em muitas sociedades diferentes. Essa universalidade torna os contos de Grimm um clássico literário, que se propaga por gerações sem deixar de existir na memória coletiva de seus leitores.

2.2 Condições Sociocognitivas: Espaços Reais dos Contos de Grimm

É imprescindível, neste momento, reconhecer a importância de se saber que os contos reunidos e publicados pelos Irmãos Grimm compõem uma antologia de narrativas oriundas da tradição oral, que foram coletados há mais de dois séculos na Alemanha e que são traduzidos e divulgados em várias línguas e culturas diferentes até os dias atuais. Essa contextualização da obra dos Irmãos Grimm é necessária para que se entenda a relevância desses textos na esfera literária. O que se destaca, agora, é o contexto sociocognitivo que se configura entre os elementos da narrativa como cenário dos contos maravilhosos, isto é, o contexto em que acontecem as histórias narradas pelos Irmãos Grimm. Esta tese analisará, especificamente, as narrativas traduzidas em português, selecionadas para esta tese. Para tanto, parte-se da definição de Van Dijk (2012) acerca dessa definição de contexto adotada nesta tese:

Um conceito teórico de ‘contexto’ que possa ser usado nas teorias da língua, do discurso, da cognição, da interação, da sociedade, da política e da cultura. (...) são situações sociais que influenciam a conduta humana (...) contextos únicos que condicionam maneiras únicas de usar a linguagem (...) modelos mentais armazenados na memória episódica que vão controlando a produção e compreensão do discurso (...) modelos dinâmicos que controlam toda a percepção e interação em progresso (...) os contextos consistem em esquemas de categorias compartilhadas, convencionais e dotadas de uma base cultural, que facultam uma interpretação rápida de eventos comunicativos (...) os contextos controlam a produção e compreensão do discurso. (VAN DIJK, 2012, p. 34-35)

Diante dessa apresentação do que se entende como contexto, recorre-se às informações obtidas durante o Doutorado Sanduíche para sustentar ideia de que o contexto sociodiscursivo é relevante para a compreensão do sentido do objeto discursivo em cada tradução adaptada dos contos de Grimm. Ao percorrer três rotas diferentes pela Alemanha, a *Rota Romântica*, a *Rota dos Castelos* e a *Rota dos Contos de Fadas*, foi possível identificar a relevância pragmática para uma teoria linguística no que tange às influências contextuais sobre a produção e entendimento do discurso dos contos de Grimm. A partir de dados coletados em panfletos dos centros de informações de cada cidade e das impressões pessoais serão fornecidos argumentos que sustentam a tese de que os contextos sociocognitivos são, segundo Van Dijk (2012), cruciais para a produção e a compreensão do discurso, por isso são determinantes à construção do sentido do objeto discursivo.

Assim, eliminando a possibilidade de se fazer aqui um relato de viagem, destaca-se apenas o que será crucial para a análise nessas contextualizações. Por esse motivo, cinco cenários possíveis dos contos de Grimm funcionarão como exemplos para a sustentação da tese acerca das condições sociocognitivas relevantes para representar as intenções, os propósitos, os objetivos, os conhecimentos e, possivelmente, as interações marcadas nas narrativas. Por esse motivo, não há separação entre linguagem e mundo, eles são inseparáveis. Logo, as construções linguísticas utilizadas no processo de referenciação viabilizarão as operações cognitivas de representação ficcional do mundo real. A partir da situação comunicativa, verifica-se a proposta de Van Dijk (2012) sobre o conhecimento contextual:

O conhecimento sociocultural compartilhado é uma condição necessária para o entendimento do discurso. Boa parte da Psicologia Cognitiva orienta-se no sentido de tornar explícita essa relação entre o discurso e o conhecimento durante o processamento discursivo. O conhecimento exerce papel crucial na comunicação e tem função central nos modelos de contexto. (VAN DIJK, 2012, p. 122)

Inicialmente, destaca-se a cidade *BadMergentheim*, por trazer a referência histórica para as narrativas alemãs. O centro histórico desta cidade foi, completamente, reconstruído após a Segunda Guerra Mundial. Dessa maneira, a preservação do estilo medieval da cidade

ocorreu não apenas fisicamente como também por meio dos contos de Grimm cujo objetivo era manter intacta a cultura popular mesmo diante de tantos conflitos. Os traços clássicos da história do povo podem ser observados até hoje nessas construções medievais.

Figura 14- BadMergentheim. Acervo online¹⁹



Fonte: <https://www.bad-mergentheim.de/de/gastgeber/parken/> (editada)

A fachada das casas e dos comércios revela a história e cultura de um povo, que, apesar de ter enfrentado vários conflitos e invasões, não desistiu de manter viva a cultura por meio de sua arquitetura resgatada. Além disso, como se descobriu durante a *Rota Romântica*, *BadMergentheim* foi durante muito tempo uma das principais bases da faceta alemã da Ordem Teutônica, grupo religioso formado em Israel, com o propósito de auxiliar peregrinos a chegar a Jerusalém. Por esse motivo, o Castelo da Ordem Alemã é o maior destaque desta cidade, o *Deutschordensschloss*. Interessante é observar, na figura a seguir, como a cidade se desenvolve em torno do castelo.

¹⁹Acervo online consiste em fotos panorâmicas selecionadas da internet das cidades visitadas que ilustram melhor os pontos específicos aqui apontados do que as fotos do Acervo Particular que não têm a mesma resolução.

Figura 15- Deutschordensschloss. Acervo online



Fonte: <https://www.bad-mergentheim.de/de/badmergentheim/stadtportrait/>

Nos contos de Grimm, era comum ver a família real passeando pelo reino. Em *Rumpelstiltskin*, o rei estava passeando quando encontrou com o moleiro. Em *Três Fiandeiras*, a rainha também passeava quando viu a moça preguiçosa que apanhava da própria mãe. Dessa maneira, é possível entender como os elementos da narrativa vão se relacionando. O cenário contribui para a construção dos personagens e para o entendimento do enredo. Com base nesse contexto social e discursivo, identifica-se a relação entre a família real e seus súditos, tendo em vista essa proximidade física entre eles, cercados pelo muro do castelo, todos permanecem juntos e protegidos como uma família, porque, segundo Van Dijk (2012),

Como os acontecimentos da vida de todos os dias são algo que acontece ‘continuadamente’, seus modelos mentais precisam ser representações dinâmicas, e não representações meramente estáticas: o tempo, o lugar, as pessoas, as relações entre as pessoas, bem como suas propriedades e ações, estão constantemente mudando durante a experiência. (VAN DIJK, 2012, p. 105)

Neste prisma, observa-se como o cotidiano da cidade colabora para a construção de um modelo de contexto típico dos contos de Grimm. A presença do rei no dia a dia da cidade, desperta o interesse de seus súditos em querer atrair a atenção do rei. Como em *Rumpelstiltskin*, que o moleiro inventa a história da palha que vira ouro para impressionar o rei. Em *Cinderela*, por exemplo, todas as donzelas do reino vão ao castelo, quando o rei deseja que o príncipe se case. A convocação das moças é atendida prontamente, e elas participam do baile real. Esse fato revela o interesse do povo em entrar para a realeza, que se comprova na insistência das irmãs de Cinderela para calçar o sapatinho.

A disposição geográfica da cidade em volta do castelo é muito comum e antiga, conforme já se observara nos contos de Grimm. Tudo em volta acontece em função do castelo, ou melhor, do rei. Ele é, literalmente, o centro das atenções. Em *BadMergentheim*, mesmo com tantas atrações medievais, o castelo é a figura principal da cidade e não há como não perceber o seu destaque em relação a tudo que o rodeia. Dessa maneira, o contexto desta cidade configura um conhecimento socioculturalmente compartilhado, pois sua constituição afeta diretamente no texto narrado como pano de fundo para as ações que irão ocorrer.

Esse conhecimento pode ser pressuposto na interação e fala cotidianas e, de fato, por se tratar de experiências rotineiras, não se torna quase nunca o objeto das narrativas, mas somente o pano de fundo para complicações especiais e interessantes. É como conhecimento socioculturalmente compartilhado, ele também é uma condição normal para a interação: não só *nós mesmos* fazemos o que normalmente fazemos nessas situações, mas também temos a expectativa de que *os outros* façam o mesmo, o que facilita a interação. (VAN DIJK, 2012, p. 104)

Os comportamentos sociais configuram o contexto dos contos maravilhosos, nas aldeias medievais que aparecem nas narrativas dos Irmãos Grimm, por exemplo, não apenas as ações dos personagens revelam esses comportamentos padrões e estereotipados como também o próprio lugar aparece personificado, isto é, becos, esquinas, muralhas e ruelas são tão marcantes nos contos que ganham vida nas histórias. As muralhas protegem, as praças alegram, as ruelas se encontram e os becos trazem surpresas marcantes. Vale destacar a cidade que melhor ilustra o cenário desses contos como uma pequena aldeia medieval, *Rothenburg ob der Tauber*, “a mais alemã das cidades alemãs”, cujo nome significa literalmente ‘fortaleza vermelha sobre o (Rio) Tauber’.

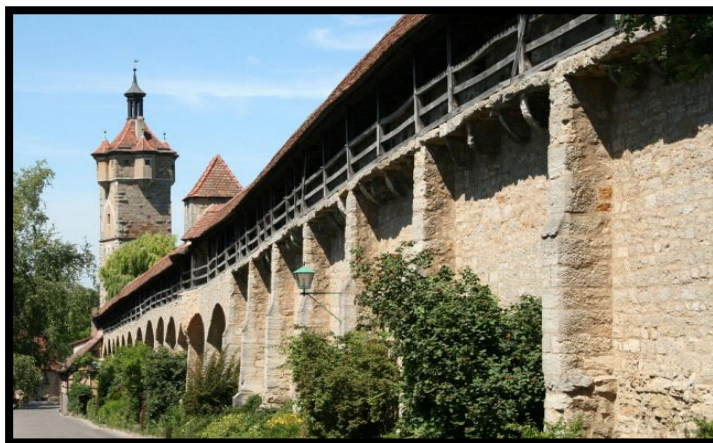
Referência na *Rota dos Contos de Fadas*, *Rothenburg* guarda todo o clima dos contos Grimm na sua estética que remete à estrutura ficcional do medievalismo preservado na tentativa de se recuperar a história e a cultura do povo alemão. Nessa ótica, vale destacar que a rotina dos aldeões que vivem lá nos dias atuais ainda remete às práticas do passado, lidas nos registros dos Irmãos Grimm. De acordo com Van Dijk (2012), o contexto de rotinas caracteriza tipos de representações de indivíduos, seja a florista, o dono da taverna ou até o soldado. Esses personagens presentes neste cenário reforçam os modelos de contextos que podem ser generalizados.

Assim, dia após dia, encarando os mesmos objetivos comunicativos e as mesmas condições comunicativas, as pessoas ativam os mesmos contextos de rotina, que lhes permitem dar atenção àquilo que é único, importante e relevante no momento, como conteúdos únicos, uma história interessante, um pedido específico ou aquilo que problemático ou perturbador no evento comunicativo: mal-entendidos, conflitos de interesse e objetivos, e assim por diante. (...) As experiências pessoais são tipicamente caracterizadas por algum tipo de representação que o indivíduo tem de

si mesmo: são minhas experiências pessoais únicas, mesmo quando eu as compartilho parcialmente com os outros. Por isso parece plausível que a categoria central do esquema que organiza esses modelos seja uma relativa a si mesmo. (VAN DIJK, 2012, p. 105)

Como participante central das experiências representadas na memória episódica, é correto afirmar que se tem a autonomia para apresentar a perspectiva própria sobre os eventos experienciados. No curso dessa interação com este interessante contexto, constatou-se que *Rothenburg* é também uma das poucas cidades que menos sofreu danos decorrentes dos ataques na Segunda Guerra Mundial, a parte mais atingida compreendeu suas muralhas e torres. Após uma longa reforma, hoje, já é possível andar pelas muralhas da cidade por três quilômetros, o que torna o contexto de *Rothenburg* de fato uma viagem no tempo.

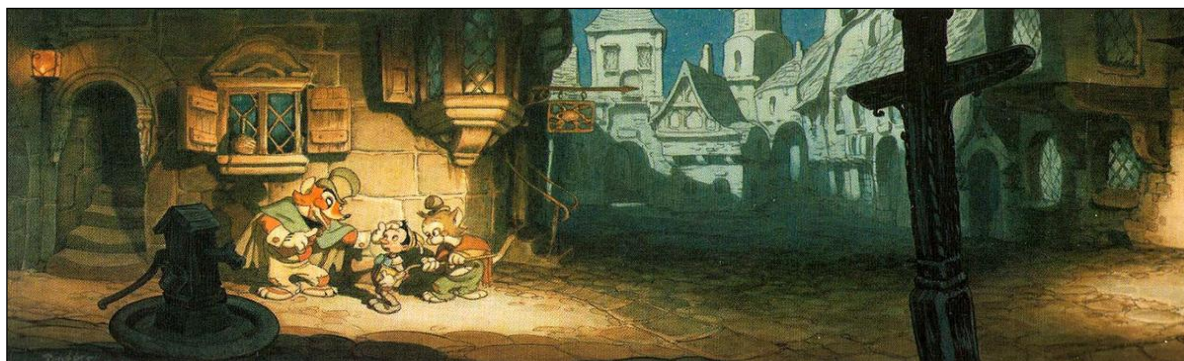
Figura 16- Muralha. Acervo online



Fonte: <https://ru.pinterest.com/pin/503840277044108329/>

Rothenburg reúne em um só lugar todas as referências visuais que o senso comum entende como uma “cidade típica da Alemanha Medieval” e que marca contos como *A Bela e a Fera*, *Rapunzel* e *Músicos de Bremen* cujas histórias acontecem em pequenas aldeias, caracterizadas como simples, bucólicas e antigas, reforçando o contexto social dessas narrativas. *Rothenburg* é mais conhecida como a “Cidade do Pinóquio”, por causa da “locação” mais famosa para a clássica versão dos estúdios Disney da animação *Pinocchio*, de 1940, na qual todos os cenários foram feitos a partir de fotos da cidade

Figura 17- Pinocchio. Acervo online.



Fonte: <http://www.itats.org/pinocchios-charm-and-finding-the-old-world-european-feel-of-the-disney-film/>

Cabe ressaltar que *Rothenburg* é constantemente requisitada ou referenciada em produções cinematográficas, principalmente, de conto de fadas. Esse estilo da cidade atrai a atenção de muitos estúdios, que encaram essa cidade como o “cenário perfeito”.

Figura 18- Bifurcação. Acervo online



Fonte: <http://wdwnt.com/blog/2017/02/breaking-final-beauty-beast-trailer/> (editada)

Esta é a bifurcação *Plönlein*, a esquina mais fotografada da cidade e que inclusive, serviu de inspiração para a residência da Bela, na mais recente adaptação dos estúdios Disney do clássico *A Bela e a Fera*, de 2017. Por essa estética medieval e o colorido das casas, é difícil não se sentir dentro dos contos de Grimm quando se visita a cidade. Imaginar cenas

como Chapeuzinho Vermelho, na porta de casa, se despedindo da mãe para visitar a vovó ou Cinderela, no portão, pedindo ao pai que lhe traga da viagem o primeiro que lhe tocar o ombro, é quase que inevitável. O cenário é tão perfeito que se tem a sensação de que é possível encontrar no chão as ervilhas espalhadas pelas ruas do conto *Luz Azul*.

A influência da realidade na ficção não para aqui, segundo relatos orgulhosos de seus moradores, essa cidade já havia sido usada na versão em animação dos estúdios Disney, de *Bela e a Fera*, em 1991. Suas ruas também serviram de locação para o filme *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, da Warner Brothers, em 2011. E no filme *O Mundo Maravilhoso dos Irmãos Grimm*, dos estúdios MGM de 1962, que foi inteiramente filmado em *Rothenburg* - uma placa de pedra foi colocada na muralha como lembrança desse acontecimento e está lá até hoje.

Figura 19- Cenas de Filmes. Acervo online



Fontes:<http://rothenburg.info/blog/wp-content/uploads/2010/11/harry-potter-und-die-heiligtuemer-des-todes-rothenburg-1.jpg>;https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:MGM_film-Rothenburg.jpg;
[http://disney.wikia.com/wiki/Village_\(Beauty_and_the_Beast\)](http://disney.wikia.com/wiki/Village_(Beauty_and_the_Beast)); (editadas)

Ao reconhecer esse contexto das narrativas maravilhosas, descobriu-se que *Rothenburg* é uma das maiores responsáveis pela construção do inconsciente coletivo da estética dos contos maravilhosos, reforçando o imaginário de vilas de antigas, do estilo medieval e da simplicidade das ruas estreitas. Essa cidade se revela como uma ficção pragmaticamente conveniente, segundo Bernardo (2002),

‘a vida não imita a arte’(...) a ficção pode denegar a realidade, ou melhor, como qualquer ficção, literária ou cinematográfica, pode ter como objetivo eliminar as outras ficções e as outras realidades. (...) deduz-se dizer que ‘tudo é ficção’ implicaria equívoco grave. (...) Ficções espelham a realidade. Este salto, de mundo habitual para mundo fabuloso, é propriamente a metáfora. (BERNARDO, 2012, p. 202-210)

Rothenburg ainda aproxima mais a realidade e a ficção, comprovando que linguagem e mundo estão associados pelo contexto sociodiscursivo. Desse modo, segundo dados obtidos durante a *Rota dos Contos de Fadas*, vale destacar a lenda conhecida em *Rothenburg* sobre sua própria história, quando, em 1631, durante a “Guerra dos Trinta Anos”, a cidade protestante, que estava sob domínio das tropas católicas do Conde Tilly, resistiu à tirania. Por causa disso, o Conde ordenou que a destruíssem e que os quatro principais conselheiros fossem enforcados.

Não obstante, antes que a ordem fosse executada, a população local conta que o dono da taverna ofereceu ao Conde o melhor vinho Franconiano servido em uma caneca de mais de três litros. Esse presente motivou um desafio, na crença de que fosse impossível executá-lo, o Conde disse que pouparia a cidade, caso alguém conseguisse beber todo o vinho de uma só vez. O testemunho popular confirma que o desafio foi aceito e executado pelo ex-prefeito Nusch e o Conde cumpriu a promessa. Até hoje, desfiles, cartazes e prédios registram essa lenda na cidade como parte de sua história real.

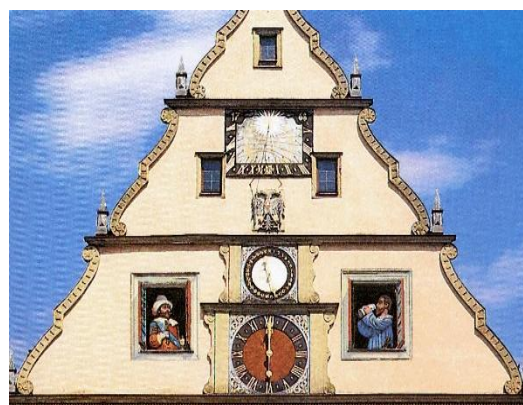
Figura 20- Meistertrunk. Acervo online.



Fonte: <http://www.philatelia.net/beer/stamps/?id=15729> (Figura 20)

Fonte: <https://it.pinterest.com/pin/313352086543914030/> (Figura 21)

Figura 21- Relógio. Acervo Online



Todo ano, o *Meistertrunk* – que significa literalmente “prefeito bêbado” – é lembrado em um festival, realizado no fim de semana de Pentecostes. Além disso, o prédio da Taverna dos Conselheiros, onde dizem que o fato aconteceu, há um relógio animado, no qual de hora em hora os bonecos de madeira do Conde Tilly e o Prefeito Nusch aparecem para

relembrar o fato. Quando o ficcional vira real, surge a reflexão acerca da apropriação discursiva do conhecimento de mundo que se tem. Essa lenda de *Rothenburg* alimenta a curiosidade sobre a história e a cultura de um povo, preservando, como os contos de Grimm, a memória popular.

Figura 22- Muro. Acervo online



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/bsktcase/2699920458>

Essa preservação também se nota em *Nördlingen* que é mais uma cidade alemã que ainda mantém suas muralhas medievais intactas. A concepção de um muro em volta da cidade é tão diferente para o mundo real, mas muito comum no mundo ficcional.

No conto *Bela Adormecida*, enquanto todo o reino adormece, um muro de espinhos se forma em torno do reino, dificultando o acesso dos curiosos e protegendo os adormecidos por cem anos. Também, no Brasil, a cantiga *A linda rosa Juvenil* relata situação semelhante, uma bruxa faz a rosa adormecer e o mato cresce ao redor até que um dia o rei aparece e desperta a rosa. Segundo Bernardo (2002, p. 200), “o fabuloso é o limite do imaginável”, mas ao adentrar a cidade *Nördlingen*, percebe-se que o muro é limite da realidade. No interior dessa muralha, tudo parece fantasia e imaginação, uma cidade de brinquedo com casinhas e ruelas típicas das narrativas reunidas e publicadas pelos Irmãos Grimm.

Essa cidade prende a atenção antes mesmo de chegar. Só de se aproximar dela já se percebe a pitoresca geografia que ela possui. Além das construções tradicionais alemãs, que remetem ao universo dos contos de fadas, divulga-se no centro turístico que *Nördlingen* tem um quê de magia por conta da sua origem: a cidade foi fundada em cima de uma cratera gigantesca, de vinte e cinco quilômetros de diâmetro, fruto de uma queda de meteorito há alguns milhões de anos.

Figura 23- *Nördlingen*. Acervo online



Fonte: https://www.reddit.com/r/CityPorn/comments/4fm9s2/a_view_of_the_14th_century_wall_surrounding_the/

Se não bastasse essa característica incomum por si só, todas as construções mais antigas de *Nördlingen* possuem micro diamantes incrustados em suas paredes. O impacto do meteorito na área, onde havia um depósito natural de grafite, produziu cerca de setenta e duas mil toneladas de diamantes, de não mais que dois milímetros, que foram se incorporando às pedras do local, que posteriormente foram usadas para construir as primeiras casas da região.

Esses contextos sociodiscursivos influenciam tanto na compreensão dos contos de Grimm que é inevitável lembrar-se de situações narradas em que tesouros são encontrados nas casas das antigas feiticeiras, como em *Luz Azul* e *João e Maria*. Assim, na medida em que esses cenários oferecem informações específicas sobre os contextos e suas próprias histórias mais se justificam determinadas atitudes e situações típicas de contos maravilhosos. Logo, segundo Van Dijk (2012), conhecer a história, ideologias e atitudes sociais é necessário para a interpretação de determinados discursos.

Se o conhecimento atribuído e compartilhado é fundamental na nossa interpretação das situações comunicativas, e também nos modelos de contextos, o mesmo poderia ser verdade de outros tipos de representações mentais. (...) os usuários da língua só podem pressupor e invocar ideologias, valores e normas de mais alto nível, se presumirem compartilhados pelos receptores. (VAN DIJK, 2012, p. 141)

Diante dessa perspectiva, cada cidade apresentada nesta seção configura conhecimento sociodiscursivo relevante para a compreensão dos contos de Grimm. Desse modo, vale destacar também a cidade de *Dinkelsbühl*, que foi uma das primeiras cidades a se tornar livre, durante o domínio do “Sagrado Império Romano” na região, conforme informações obtidas com o guia local. Também é uma cidade notória por seu pioneirismo em se tornar “bi confessional” durante a Reforma Protestante, assegurando direitos iguais para seus cidadãos independente da doutrina que seguiam, o que não era comum.

Figura 24- Telhados. Acervo online. (Editada)



Fonte: <http://www.romantischestrasse.de/index.php?id=233&L=9>

Dinkelsbühl impressiona por ocasião do impacto visual causado pelo “mar” de telhados, logo atrás de suas muralhas intactas. A referência aos contos *Luz Azul* e *Mesa, Burro e Cacete* é inevitável, quando se vê as antigas estalagens. Além disso, não se pode deixar de comentar também sobre o conto *Rumpelstiltskin*, quando se chega a essa cidade e se observa a incrível vista panorâmica, aproximando a floresta da cidade.

Há também relação com o conto *Rapunzel*, quando observamos as enormes torres que os indicam os portões do reino. Essa antiga cidade ainda preserva seus quatro “portões” originais: *Segringer Tor*, *Rothenburger Tor*, *Nördlinger Tor* e o *Wörnitztor*.

Cada um deles possui um estilo arquitetônico diferente e seus nomes fazem menção às outras cidades das rotas temáticas que estão em seu entorno.

Figura 25- Portões



Fonte: Acervo particular

Somem-se aos portões as suas vinte torres de observação e se obtém uma base comum epistêmica com os contos de Grimm. Arquitetura marcante que provoca *insights* em relação aos contos medievais com reis, príncipes e rainhas.

Essas ideologias e características sociais do contexto influenciam profundamente as estratégias dos contos nas condições de produção em que estão inseridos. Parece plausível entender que essas propriedades cognitivas das cidades alemãs tornam explícitos determinados conhecimentos ‘do mundo’ que possibilitam o entendimento da intencionalidade dos contos de Grimm. Por esse motivo, todo o entorno interacional que circunscribe os contos coloca em foco situações comunicativas construídas, segundo Van Dijk (2012), “como modelos de contextos que atuam como interface entre o discurso e o mundo”.

Vale destacar a lenda contada por seus habitantes que caracteriza essa cidade de *dinkelsbühl*, que permaneceu preservada após a guerra dos trinta anos, pois contou com a interseção de uma jovem. O povo acredita que, quando o exército sueco já estava aos pés das muralhas da cidade e seus habitantes já davam a invasão e o subsequente saque como inevitável, a jovem com um grupo de crianças caminharam ao encontro da tropa e imploraram

pela cidade. Esse fato ficou conhecido como *kinderzeche* – que significa algo como “dívida com as crianças” –, pois o general se comoveu ao ver um menino que lembrava muito seu filho falecido e as tropas suecas pouparam *dinkelsbühl*. Até hoje, o *kinderzeche* é reencenado e os moradores da cidade presenteiam as crianças com sacos de doces.

Figura 26- Kinderzeche Acervo online



Fonte: https://de.wikisource.org/wiki/Die_Kinderzeche_in_Dinkelsb%C3%BChl

De certa forma as histórias se relacionam. O doce para as crianças em forma de gratidão no final dessa história remete ao encanto em *João e Maria* pela casa de doces da bruxa. A intertextualidade não se limita apenas a esse fato, pois a materialidade herdada do período medieval e preservada até os dias atuais reforça a ideia de que não foram somente os contos de Grimm que mantiveram essa herança da Antiguidade Clássica registrada como uma forma de manutenção da identidade social, outros meios além da literatura também mantiveram em foco esse registro histórico, como a sociologia, a arquitetura e as artes, conservando na pintura, nas construções, na cultura e nas lendas a tradição do povo.

Figura 27- Schwangau. Acervo online



Fonte: <http://www.hotel-helmer.de/en/mediagallery/gallery>

Desse modo, para finalizar essa trajetória pelos contextos sociodiscursivos convém falar sobre a cidade de *Schwangau* que fica no extremo sul da Alemanha, bem próxima da fronteira com a Áustria. Destaque da *Rota dos Castelos*, essa cidade acentua-se pela presença de dois belos palácios reais.

Para esta pesquisa, porém, ela se sobressai por oferecer uma gama de referentes possíveis identificados neste ambiente que ampliam os sentidos dos objetos discursivos dos contos de Grimm. Montanhas, lagos, rios, florestas, neve e castelos. Tudo em uma cidade só. Vários contos maravilhosos apresentam esses cenários em suas narrativas. A composição do relevo, do clima, da vegetação e da arquitetura dessa cidade também influenciam a construção de sentido desses elementos da narrativa.

Schwangau é mundialmente conhecida pelo seu complexo de palácios, do qual fazem parte dois castelos: *Hohenschwangau*, mais antigo e por muito tempo a residência de verão do Rei Maximiliano II da Bavária; e o *Neuschwanstein*, imponente construção no alto de uma colina.

Figura 28- Hohenschwangau. Acervo online



Fonte: <http://www.touropia.com/day-trips-from-munich/>

Figura 29- Neuschwanstein. Acervo online



Fonte: <https://www.iduegirelloni.wordpress.com>

A visita ao interior dos castelos dá a dimensão dos espaços que os contos apresentam, como em *Cinderela* com o enorme salão onde ocorreu o baile real para todas as donzelas do reino e seus familiares. A imensidão do tamanho dos cômodos também surpreende, quando se lembra que, em *Rumpelstiltskin* e em *Três Fiandeiras*, havia três quartos repletos de material para ser fiado. Não só o tamanho, mas também a quantidade de cômodos que há em um castelo reflete, por exemplo, a divisão, apresentada no conto *A Bela e a Fera*, em ala norte e ala sul.

Além disso, a presença de enormes capelas ali dentro ressalta o fato de os casamentos e de suas respectivas festas serem realizados, nos contos de Grimm, sempre no castelo do príncipe, como em *Branca de Neve*. Vale destacar também a altura das torres dos castelos o que justifica a visão que os reis tinham de todo o reino e reforça o fato de os prisioneiros não conseguirem fugir tão facilmente, como em *A Bela e a Fera*. O jardim interno também desperta encantamento, a contemplação das rainhas de *Branca de Neve* e de *Bela Adormecida* está mais do que justificada em cada flor ali plantada.

Cabe ressaltar também que o acesso aos castelos não é muito simples. Esses de *Schwangau* ficam no alto de montanhas cercados por extensa vegetação e penhascos. Essa complicada localização alude ao conto *Bela Adormecida*, pois não foi fácil para o príncipe encontrar a donzela Aurora. Também se pode destacar como é grande a cozinha dos castelos, atendendo à demanda dos nobres ou dos reis por refinados jantares como em *Doutor Sabotudo*. Por fim, convém lembrar da intelectualidade dos reis e suas valiosas predileções por livros, artes e músicas, cada um em cômodos específicos.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o estilo exagerado, quase cenográfico de *Neuschwanstein*, o diferencia de todos os outros castelos do país e se deve à sua origem, muito mais moderna do que se pode imaginar à primeira vista. Esse castelo foi construído já no século XIX, bebendo na fonte de um movimento arquitetônico conhecido como “ressurgimento romanesco”, que consistia em resgatar o estilo de construções da Europa Medieval, sobretudo nos séculos XI e XII, notório pelo uso de arcos e torres circulares.

Durante a visita ao castelo, foi possível entender o porquê da sua construção ter durado quase vinte anos. O rei da Bavária, Ludwig II, que mandou construir esse castelo, era um grande admirador dos antigos castelos medievais, dos quais nutria uma visão bastante nostálgica e romantizada. Apenas cinco anos depois de chegar ao poder, iniciou a construção de *Neuschwanstein*, que durou de 1869 a 1886. Ironicamente, o castelo mais visitado atualmente, nunca recebeu visitas na época de Ludwig II, porque ele era bastante recluso e, por isso, apenas seus empregados pessoais entravam em *Neuschwanstein*.

O capricho em cada detalhe do castelo é incomparável. Não havia a intenção de proteção em período de guerra, as torres são tão altas com pontas finas e cores fortes. Esse visual do castelo chama muito a atenção, apresenta um ar de muito luxo e de muita elegância nos detalhes externos e internos. Portanto, esse castelo já foi usado como inspiração direta ou indireta em inúmeras produções da cultura *pop*, sendo a mais conhecida delas o castelo da Bela Adormecida, na versão em desenho animado da história, produzida pelos Estúdios Disney.

Figura 30- Castelos - Disney. Acervo online



Fonte: <https://disneyland.disney.go.com/attractions/disneyland/sleeping-beauty-castle-walkthrough/>; <http://foundtheworld.com/neuschwanstein-castle>; http://www.wikiwand.com/vi/C%C3%B4ng_ty_Walt_Disney.

O castelo *Neuschwanstein* cristalizou o padrão de moradia de reis e rainhas dos contos maravilhosos ilustrados após a sua construção. Por esse motivo, a divulgação, em parques, filmes e desenhos, dos castelos se assemelha muito mais com *Neuschwanstein* do que com os outros castelos medievais visitados na Alemanha (cf. Figura 8, Seção 2.1). Esse cenário se revela também nas traduções adaptadas dos contos dos Irmãos Grimm no Brasil, pois reproduzem a imagem já existente no imaginário dos leitores dessas construções medievais que existem há muito mais tempo do que a própria existência do Brasil como um país. Van Dijk (2012) afirma

Que a compreensão do discurso envolve a construção, controlada pelo contexto, de modelos mentais baseados em inferências fundamentadas no conhecimento, ou seja, o condicionamento da compreensão da narrativa pelos objetivos intersubjetivos e sociais como a percepção física de coisas, *lugares* ou pessoas, ou de situações, como a organização espacial. (VAN DIJK, 2012, p. 92)

Assim, inferindo a partir do conhecimento de mundo próprio de cada leitor, são construídos os castelos ficcionais dos contos de Grimm com base nos modelos mentais desses contextos. Anos à frente na história, todos esses castelos e vilas medievais, apresentados nesta seção, se consolidaram na mente dos leitores brasileiros como cenários já prontos e intocáveis. Quando se começou a imaginar o Brasil como país, burgos e castelos medievais já não existiam mais, por isso a visão romântica desses cenários é a que prevaleceu na estética dos contos lidos nos dias atuais. Não há castelos no Brasil; o mais próximo que se tem são pequenos fortes. Por esse motivo, percorrer por esse universo que deu origem aos contos de Grimm, possibilitou uma tomada de posição acerca das informações que se recebe por meio das traduções adaptadas dos contos.

Reconhecer as condições sociocognitivas de produção dos contos de Grimm contribuiu para se entender a relação entre contexto e discurso. O percurso traçado pelas rotas supracitadas favoreceu a integração com o verdadeiro cenário dos contos maravilhosos, possibilitando a reflexão acerca dos elementos que compõem esse espaço real. As cidades apresentadas, nesta seção, ilustraram a realidade, garantindo veracidade aos fatos narrados em cada conto. Dessa maneira, com base nas descrições e nas caracterizações desses contextos sociais, os correspondentes referentes no texto literário atuarão como “representação do mundo, devendo, destarte, refletir na ficção a realidade em termos vericondicionais” (KOCH, 2005). Portanto, o cenário dos contos de Grimm se faz composto por vários elementos sociais, culturais e históricos, presentes no “mundo real” que deu origem a esses contos.

Fica evidente que a visibilidade desses cenários dos textos originais influenciará na análise das versões dessa realidade nas traduções adaptadas dos contos maravilhosos no Brasil. Por esse motivo, torna-se relevante salientar a importância das condições de produção dos contos de Grimm para se compreender o sentido construído no texto para cada objeto discursivo. Com isso, será possível perceber as influências de outros contextos nas traduções adaptadas, reconhecendo as interferências discursivas dos tradutores nos contos de Grimm traduzidos. Dessa maneira, esse capítulo teve a função de apresentar as condições sociodiscursivas relevantes para a análise do sentido do objeto discursivo construído em cada tradução adaptada dos contos dos Irmãos Grimm. Assim, levar-se-á em consideração, na análise do *corpus* selecionado para esta tese, os recursos da referenciação, conforme o capítulo a seguir, sob a ótica do contexto social e discursivo.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo apresentará a fundamentação teórica desta tese, amparada pela Linguística Textual para identificar os fios que entretecem as histórias, formando os pontos nodais no texto. É, nesse veio do discurso, que pareceu sustentável apresentar, no capítulo anterior, as condições de produção, sociais e discursivas, a fim de se registrarem, agora, no capítulo3, as relações tecidas entre as partes do texto narrativo por meio de formas referenciais que contribuem para a construção de sentidos dos objetos discursivos nos contos de Grimm. Dentre os diversos elementos linguísticos que colaboram para essa tessitura, um registro de Guimarães (2009) dá sustentação a essa proposta de leitura.

É ainda segundo as propostas da Linguística textual que se faz pertinente a identificação do texto como o documento no qual se inscrevem as múltiplas possibilidades do discurso. [...] Tem-se, pois, na fusão texto/discurso, uma forma linguístico-histórica, sendo que a abordagem da análise do discurso conjuga Língua com a História. Só se apreende bem o discurso vazado no texto quando se percebem determinadas virtualidades textuais em determinadas épocas – o que dá historicidade ao ato de ler. (GUIMARÃES, 2009, p. 125)

Na conjugação dessas perspectivas teóricas, este estudo passa, primeiramente, a considerar nos contos de Grimm o processo de referenciação que torna o texto uma unidade linguística e semântica da comunicação (GARCIA, 2010, p. 369), pontuando exemplos, procedendo à leitura desses elementos e ressaltando suas contribuições para a condução do propósito de sentido no respectivo contexto. No momento seguinte, o objeto discursivo será motivo de análise, enveredando-se pela leitura dos teóricos acerca da coesão textual no que tange ao modo como os vocábulos e as sentenças se relacionam dentro de uma sequência, garantindo a interdependência semântica entre os segmentos textuais pela manutenção temática e pela progressão referencial.

Logo, este capítulo tem como objetivo descrever as concepções teóricas em que se baseia a noção de referenciação como uma estratégia linguística na construção do objeto discursivo.

3.1 Referenciação, Texto e Discurso

Nas atividades de linguagem, realiza-se, constantemente, a referência a algo, alguém, fatos, eventos ou sentimentos, mantendo em foco os referentes introduzidos por meio da operação de retomada ou desfocalizando os referentes, deixando-os em *stand by*, para que

outros referentes sejam introduzidos no discurso. A frequência do ato de referir no discurso é condição necessária para a continuidade das informações, contribuindo para manutenção temática e progressão entre as ideias.

Em muitas situações discursivas, utilizamos certos tipos de expressões para mencionar ou fazer referência a alguma pessoa, individualmente, ou a objeto singular. A significação de uma expressão é o conjunto de convenções que determinam o uso da expressão para se fazer referência, e está relacionada ao contexto, à situação comunicativa e ao conhecimento compartilhado entre os envolvidos na atividade interativa. Dessa maneira, fazer referência não se reduz a nenhum tipo de asserção. Referir não é assertar, embora façamos referência com o objetivo de fazer uma assertiva. O ato de referir é, sobremaneira, atribuir um sentido aos referentes.

Sob este prisma, torna-se necessário destacar a diferença entre o que, tradicionalmente, se tem chamado de referência e o que, hoje, se denomina processo de referenciação (KOCH, 2002; MARCUSCHI, 2008). A menção dada, anteriormente, ao ato de referir diz respeito ao que Lyons (1977, p. 7) afirma, sob a perspectiva da semântica tradicional, que seria “a reconstrução da palavra dentro do contexto”, ou seja, o falante se refere às coisas, usando uma expressão apropriada. Entretanto, Koch (1997) ressalta essa distinção, apontando a referenciação como aquilo que designamos, representamos ou sugerimos, quando usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial.

O processo que diz respeito às diversas formas de introdução no texto, de novas entidades ou referentes é chamado de referenciação (ANTUNES, 2005). Essa atividade discursiva, especificamente, do ponto de vista da produção escrita, opera sobre o material linguístico, que tem a sua disposição, e procede a escolhas significativas para representar estados de coisas, de modo condizente com o seu projeto de dizer (KOCH, 2002, p. 199). As formas de referenciação, longe de se confundirem com a realidade extralinguística, são escolhas realizadas pelo produtor do texto, orientadas pelo princípio da intersubjetividade, razão pela qual os referentes são construídos e reconstruídos ao longo do processo de escrita.

Assim, tomando a classificação de Francis (1994), no modelo textual, pode-se afirmar que existem diferentes formas de introdução de referentes.

Há dois tipos de *introdução de referentes textuais*, por meio da ativação ‘*ancorada*’ ou da ‘*não ancorada*’. Quando introduzimos no texto um referente totalmente novo, produzimos uma introdução não ancorada, representando-o por uma expressão nominal, a primeira *categorização* do referente introduzido; e, quando há algum tipo de *associação* com elementos já presentes no cotexto ou no contexto sociocognitivo dos interlocutores, produzimos uma introdução (ativação) ancorada sempre que um

novo objeto de discurso é introduzido no texto. (CAVALCANTE, M. *et alii*, 2003, p. 191).

Desta forma, uma sequência nominal possui, então, uma referência, a qual é o segmento da realidade que lhe é associado. Não equivale, meramente, a uma *relação sinonímica*, de palavras que estão no mesmo campo semântico. A propriedade distintiva da referenciação consiste, justamente, em designar. Ou seja, não se trata de uma sequência nominal qualquer, associada a um segmento qualquer. O contexto será determinante para nomear o objeto que tem seu sentido construído no texto. Assim, fica evidente que o desdobramento da noção de referência aplica-se para sustentar a tese de que a sinonímia lexical absoluta não existe, pois todas as unidades lexicais são, enquanto tais, distintas do ponto de vista da referenciação textual. A identidade lexical, conforme aponta Marcuschi (2008), mantém uma relação com o seu antecedente no texto e, devido à inexistência da sinonímia lexical absoluta, a identidade lexical e a correferência se equivalem, quando se trata de nomes.

A Linguística Textual foi capaz de aprimorar sua concepção de referência. Koch (1996), por exemplo, ao tratar das estratégias de referenciação, lembra que “por vezes, a (re) ativação de referente, a partir de ‘pistas’ expressas no texto, se dá via inferência”. Essa constatação leva a autora a ampliar o conceito de referência a partir do argumento de que há “zonas de intersecção” entre a coesão e a coerência. Marcuschi (2008) nos assinala que os estudos acerca da coesão não têm sido mais o principal foco da Linguística Textual, que agora volta sua atenção para os processos de referenciação.

Dessa maneira, o aporte teórico aqui apresentado dá conta da análise das implicações da referenciação como testemunho expressivo da relação entre linguagem, práticas discursivas e realidade. Nesse prisma, assumindo uma visão textual-discursiva, interativa e sociocognitiva, este estudo apresenta o fenômeno da referenciação e, ainda, traz uma explicação de como os referentes são introduzidos, conduzidos, retomados, apontados e identificados no texto. Postula-se, assim, que é no texto e no discurso que o sentido é construído em uma relação dinâmica e interativa, efetuada por sujeitos que mobilizam seus modelos de mundo devido à relevância da interação.

Nessa perspectiva, segundo Koch (2002, p. 25), o leitor é levado a mobilizar estratégias de ordem cognitivo-discursiva, com o fim de levantar hipóteses, validar ou não essas hipóteses, preencher as lacunas que o texto apresenta, para chegar a uma determinada compreensão. O embasamento teórico, no que se refere à noção de referenciação como uma atividade discursiva com relevante papel na organização do texto contempla, principalmente,

as considerações de Koch e Marcuschi (2002); Mondada e Dubois (2003); Morato e Bentes (2005); Apothéloz, Reichler-Béguelin (1995). Desse modo, para facilitar o entendimento da produção de sentido, há, ainda, um postulado segundo o qual Koch (2009) ressalta que a referência é, portanto, resultante da ação de representar, por meio de uma situação discursiva, entidades que são vistas como objetos de discurso, que, na constituição textual, são concebidos como produtos físico, social e cultural da atividade cognitiva e interativa dos sujeitos falantes, e não como objetos do mundo. No entanto,

isto não significa negar a existência da realidade extramente, nem estabelecer a subjetividade como parâmetro do real. Nosso cérebro não opera como um sistema fotográfico do mundo, nem como um sistema de espelhamento, ou seja, nossa maneira de ver e dizer o real não coincide com o real. Ele reelabora os dados sensoriais para fins de apreensão e compreensão. E essa reelaboração se dá essencialmente no discurso. Também não se postula uma reelaboração subjetiva, individual: a reelaboração deve obedecer a restrições impostas pelas condições culturais, sociais, históricas e, finalmente, pelas condições de processamento decorrentes do uso da língua. (KOCH; MARCUSCHI, 2002, p. 5).

Assim, Leite (2013:44) ressalta que, em meio às práticas sociais e às situações enunciativas, a língua deixa de ser apontada como a capacidade apenas mental de ser equivalente à realidade. Então, “ao usar e manipular uma forma simbólica, usamos e manipulamos tanto o conteúdo como a estrutura. Deste modo, também manipulamos a estrutura da realidade de maneira significativa.” (KOCH, 2009, p. 81). Portanto, para se atingir os objetivos esperados, salienta-se essa teoria fundamentada a partir da concepção de linguagem como atividade sociocognitiva, em que a interação e a cultura interferem na determinação referencial, isto é, considera os referentes como objeto do discurso (MONDADA; DUBOIS, 2003).

3.2 Os Mecanismos de Referência Textual

Estudos recentes têm adotado o conceito de *referenciação* para designar a atividade discursiva que rejeita uma relação especular entre língua e mundo (cf. MARCUSCHI & KOCH, 2002; KOCH, 2010; MARCUSCHI, 2008; CAVALCANTE, 2003). No Brasil, essa nova visão tem sido fundamentada no conceito de referenciação proposto por Mondada & Dubois (1995), conforme se pode conferir:

A referenciação, tal como a tratam Mondada e Dubois, é um processo realizado negociadamente no discurso e que resulta na construção de referentes, de tal modo que a expressão referência passa a ter um uso completamente diverso do que se atribui na literatura semântica em geral. Referir não é mais atividade de "etiquetar" um mundo existente e indicialmente designado, mas sim uma atividade discursiva de tal modo que os referentes passam a ser objetos de discurso e não realidades

independentes [...] Os objetos de discurso não preexistem ao discurso como tal, mas são construídos no seu interior. (KOCH, 1997)

Como se vê, o objeto de discurso será abordado a partir da perspectiva da referenciação com base nos seguintes mecanismos: formas anafóricas e formas encapsuladoras. Essas formas remissivas são assumidas nesta pesquisa como responsáveis pela atividade de remissão textual por meio de expressões referenciais que consistem na construção e na reconstrução do sentido do objeto discursivo no texto.

Segundo Koch (2010), essas referenciações funcionam como uma espinha dorsal do texto, que permite ao leitor construir, com base na maneira pela qual se encadeiam e remetem umas às outras, um “roteiro” que irá orientá-lo para determinados sentidos implicados no texto e, conseqüentemente, para leituras possíveis que, a partir dele, se projetam. De maneira geral, os objetos de discurso não se confundem com a realidade extralinguística, mas têm o seu sentido construído no próprio processo de interação.

Dentre os mecanismos de referenciação supracitados, destaca-se a noção de anáfora que consiste em formas de retomada que são expressões referenciais no sentido mais geral do termo. As expressões anafóricas têm propriedades diferentes e não sofrem as mesmas restrições, conforme sejam ou não controladas sintaticamente por seu antecedente, isto é, a interpretação do anafórico tem a inferência de uma interpretação sintática. Ela depende de fatores contextuais e pragmáticos.

É comum observar nos textos as expressões referenciais efetuarem a marcação de parágrafos, contribuindo para a estruturação do texto. A anáfora guarda as marcas cognitivas do referente no texto para que se possa introduzir por meio dela novas informações a respeito do referente, com o intuito de caracterizá-lo de determinada maneira. Assim, com base no conhecimento de mundo é possível construir o sentido de um texto a partir da correferência textual.

Assim, a interpretação de uma expressão referencial anafórica consiste não simplesmente em localizar um segmento linguístico no texto (um “antecedente”) ou um objeto específico no mundo, mas, sim, algum tipo de informação anteriormente alocada na memória discursiva. Dessa maneira, a expressão anafórica sofre condicionamentos igualmente fortes por parte do assim chamado “antecedente” e por parte da sentença em que está inserida. Por isso, para Conte (2003, p. 177), “toda anáfora expressa correferência”. Ou seja, na superfície textual, é possível encontrar um referente para a expressão anafórica utilizada pelo produtor do texto.

Além disso, cabe ressaltar como as expressões nominais anafóricas assumem uma função, como um título genérico, pois certas expressões linguísticas têm particularidades de interpretação. Nas traduções adaptadas, é possível notar a dependência de fatores contextuais e pragmáticos, pois a remissiva anafórica usada pelo autor, geralmente, tem a inferência de uma interpretação sintática, controlada por seu antecedente. É importante destacar que existem os tipos de anáforas, que são utilizados de acordo com o contexto.

Por exemplo, quando se verifica que a forma remissiva é o mesmo sintagma nominal do referente, entende-se que há a ocorrência de um tipo específico anafórico: a anáfora fiel cuja correferência está no nome nuclear do sintagma e seu determinante que são os mesmos introduzidos por um artigo definido, isto é, o sintagma utilizado para se referir é o mesmo referente. Evita-se repetir o sintagma ‘o príncipe encantado’, mas se retoma a ideia daquilo em que foi transformado, que é introduzido no processo de referenciação por um determinante diferente do que fora utilizado anteriormente. A informação dada, por sua vez, é introduzida, em geral, por um artigo definido. No exemplo, vemos essa ocorrência da anáfora. O pronome demonstrativo também pode aparecer, apresentando muitas semelhanças funcionais ao artigo. Trata-se aqui do que Apóthélos *et alii* (1995) chamam de anáfora especificadora, a qual “ocorre quando se faz necessário um maior refinamento da categorização” (CAVALCANTE, 2003, p. 131).

Esse tipo de expressão anafórica é, frequentemente, introduzido pelo *artigo definido* ou *pronome demonstrativo*, embora essa sequência seja, de certa forma, condenada pela norma, pois se recomenda que se evite a repetição de palavras, substituindo-as por um hipônimo (sinônimo específico) ou por um hiperônimo (sinônimo geral), utilizados em uma sequência que esteja no mesmo campo semântico, como *garoto* por *menino* ou *cervo* por *animal*. Entretanto, pode-se dizer que esse tipo de anáfora especificadora permite trazer, de forma compacta, informações novas a respeito do objeto de discurso de acordo com o contexto em que é utilizada, ainda que seja utilizado o mesmo nome-nuclear a partir de uma organização discursiva na superfície do texto.

Desta forma, pode-se entender que a retomada de um elemento anterior no texto é importante para garantir a manutenção das ideias, como ponto de ‘ancoragem textual’, encaminhando a uma compreensão do projeto global, conforme afirmam Haag & Othero (2003):

A informação semântica em um texto pode ser dividida basicamente entre o *dado* e o *novo*. A informação dada tem como função construir ‘pontos de ancoragem’ para que a informação *nova* seja introduzida no contexto discursivo. [...] Na busca pela construção de sentidos do texto, vários fatores entram em jogo [...]. Um fator coesivo que auxilia o interlocutor na compreensão do texto diz respeito à ligação,

‘mostração’ ou ‘sinalização’ entre a informação nova e a dada. Esse processo é o da anáfora. [...] A anáfora é um fenômeno textual de referenciação e correferenciação, de ativação e reativação de referentes ao longo do texto. (HAAG & OTHERO, 2003, p. 66)

O que os autores apontam é que as partes do texto se conectam às informações. Halliday & Hasan (1976) explicam que, além dos casos em que um elemento se refere a outro(s) no interior do texto, há também aqueles em que um elemento linguístico se refere a um elemento do contexto de situação. Essa referência diz respeito a um termo citado anteriormente, se restringindo, apenas, aos limites do texto, sem considerar o contexto.

Quando se falar em anáfora ou anafórico estar-se-á restrito às retomadas no contexto, isto é, àquelas que aparecem no texto e são anaforicamente reintroduzidas por meio da repetição do mesmo sintagma ou por outras estruturas sintagmáticas, como se viu, definições, elipses, pronomes ou advérbios. Inclusive, serão consideradas, neste contexto, além das anáforas, mencionadas, todas as formas de remissão a um termo, anteriormente, dito. Essa recuperação da informação dada no texto consiste no que se chama de recurso anafórico.

Neste tocante, pode-se seguir agora para outro relevante mecanismo de referenciação presente nas traduções adaptadas dos contos de Grimm: o encapsulamento. Este consiste em expressões referenciais, que indicam os pontos de vista, assinalando direções argumentativas e reorientando os objetos presentes na memória discursiva. Por essa variedade de funções que podem exercer, é que se percebe a importância de formas referenciais na progressão textual e na construção do sentido dos textos produzidos. Essa orientação argumentativa de um texto pode-se, portanto, realizar pelo uso de termos ou de expressões *metafóricas*.

Essas mudanças da apresentação de detalhes para a generalização e da descrição de fatos ou eventos, pontos cruciais no conto maravilhoso, ocorrem por meio do encapsulamento, que opera com esses pontos. Um recurso coesivo de princípio organizador, que manipula a informação para o leitor, tornando a compreensão do texto um processo complexo de inferências. Na verdade, entende-se que o encapsulamento consiste numa metáfora de cápsula que carrega dentro de si todo o conteúdo mencionado anteriormente. Não há uma relação sinonímica ou de retomada de termo dito antes, o que o encapsulamento realiza é uma função de termo síntese, amarrando as arestas, ou seja, resume por meio de um sintagma nominal o que já foi dito para “encaixar” o que ainda será falado sobre o mesmo assunto. O encapsulamento atua como um fenômeno lexical de inclusão sintagmática (KOCH, 1997).

Um sintagma nominal que funciona como uma paráfrase, resumindo uma porção anterior do texto. Paredes Silva *et alii* (2008:39) considera que esses sintagmas nominais

encapsuladores são pontos nodais no texto, que funcionam como recurso de interpretação intratextual, rotulando porções textuais precedentes, ou seja, um ponto exclusivamente nodal na hierarquia semântica de texto (cf. VAN DIJK, 1992). O sintagma nominal encapsulador pode aparecer formado por um nome núcleo e um determinante demonstrativo, este com intrínseco poder dêítico. A exemplo disso tem-se o seguinte fragmento²⁰:

Exemplo 1: “Aí o burro começou a zurrar, o cachorro a latir, o gato a miar e o galo a cantar. (...) e aquela barulheira só podia ser invasão da polícia ou de demônios.”. (*Os Músicos de Bremen*, Maria Clara Machado)

Nesse exemplo, a retomada do tópico frasal do parágrafo anterior se dá por meio do encapsulamento com a expressão *aquela barulheira* em que o autor se refere ao som dos animais, que desejam se tornar músicos, como *barulheira*. É preciso ressaltar, ainda, que o encapsulamento, além de retomar algo, acrescenta ao mesmo um juízo de valor que deixa claro o ponto de vista de quem o utiliza, isto é, a remissiva encapsuladora, e mantém a referenciação, contribuindo para a progressão, na medida em que se inserem rótulos que orientarão a abordagem no texto.

Afirma-se, assim, que o encapsulamento não é apenas uma paráfrase resumitiva, na verdade, com base em uma porção textual precedente – informação velha, ele introduz no texto um item lexical que não havia sido mencionado antes, por meio de um rótulo que direciona a abordagem temática. Assim, além de expressar uma opinião, o encapsulamento pode se transformar em um argumento para o que virá a seguir. Apesar de os contos atenderem à tipologia textual narrativa, é possível notar a presença da argumentatividade nesse gênero textual, quando se observa o processo de referenciação no texto por meio dos rótulos.

Bezerra (2010) alerta para a existência de dois tipos de rótulos: rótulos prospectivos e rótulos retrospectivos. “Esses rótulos podem funcionar tanto anaforicamente (para trás), isto é, se o rótulo preceder seu referente, chamando-se de rótulo prospectivo; quanto cataforicamente (para frente), se o rótulo vier após a lexicalização, sendo chamado de rótulo retrospectivo”. Daí, é possível entender que o rótulo e sua lexicalização operam coesivamente nas orações. Percebe-se, portanto, que, além de o encapsulamento ser um recurso coesivo por integrar

²⁰ Os exemplos apresentados são trechos retirados do *corpus* desta tese.

partes dentro do texto, o sintagma nominal encapsulador, também, direciona o fluxo da argumentação, desempenhando seu papel na organização textual.

Embasados nesta questão dos rótulos, adentrar-se-á em um mecanismo de referência mais específico a partir das contribuições dos supracitados, que consiste no fenômeno de junção dessas duas ferramentas coesivas de referência. Assim, com base nos dados apresentados, pode-se conceber que o *encapsulamento anafórico*, segundo Conte (2003), “é um recurso coesivo com base em uma estrutura sintagmática (SN), que funciona como uma paráfrase resumitiva de uma porção precedente no texto”. O encapsulamento anafórico introduz novo referente discursivo criado sob informação velha, funcionando como uma integração semântica, configurando pontos nodais do texto. Essa retomada dos dados anteriores pode ser feita de forma retrospectiva ou anaforicamente, constituindo uma atividade discursiva.

O encapsulamento anafórico é um fenômeno linguístico, que se dá no âmbito textual, quando o escritor produz uma introdução de novo referente no texto, proporcionando a ativação de uma informação ancorada sempre no antecedente ou sempre que um novo objeto de discurso é introduzido no texto. Desse modo, ocorre algum tipo de associação com elementos já presentes no cotexto ou no contexto sociocognitivo dos interlocutores. Esses casos de introdução de referentes de forma ancorada constituem anáforas indiretas, uma vez que não existe no cotexto um antecedente explícito, mas, sim, um elemento de relação, que se pode denominar de âncora (SCHWARZ, 2000), decisivo para a interpretação (KOCH, 2002).

Além de anafórico, esse novo referente também rotula a porção precedente no texto, indicando a orientação argumentativa. Esse fenômeno linguístico de rotulação assemelha-se ao que Conte (2003) chama de *encapsulamento anafórico*, que não se limita a ser, apenas, uma síntese do que foi dito. Na verdade, com base na informação anterior, ou seja, na informação velha, apresenta um novo item lexical, que revela a direção argumentativa. Assim, percebe-se que, além de funcionar como um conectivo, integrando as partes do texto, o sintagma encapsulador, geralmente, assume um papel na articulação das ideias.

Na teoria textual, a substituição do antecedente por esse novo referente deve ter um papel importante. O fenômeno, que cai sob o conceito encapsulador, leva em conta a função dos nomes gerais no discurso, sob o título de ‘referência estendida’, com alto potencial anafórico. O encapsulamento anafórico configura o estado de arte, pois é usado para fazer referência metadiscursiva, com juízo de valor, organizando o discurso, resumizando ou reformulando o precedente a que se refere, seja um termo ou toda uma sentença. Dessa

maneira, a sumarização e a categorização de segmentos textuais antecedentes podem ocorrer por meio de rotulação.

Os referentes já introduzidos no texto podem ser retomados também, mantendo as mesmas características e propriedades ou, como é muito comum, com alterações ou com o acréscimo de outras. Nesse sentido, o encapsulamento tem uma função de extrema relevância, a organização do texto, pois opera no nível da organização tópica e da progressão textual. Tedesco (2002) esclarece que, quando o produtor sumariza um determinado ponto da exposição, por exemplo, está acionando no leitor determinados *frames* (de referência) para a informação que se sucede, apontando um novo estágio da argumentação.

Assim, é possível perceber, por meio das expressões utilizadas, a intenção comunicativa do produtor no texto, visto que essa estratégia amplia o espectro de informação, *construindo novos sentidos*, pois traz à lume informações adicionais, que viabilizam o projeto do texto e contribuem para a orientação argumentativa no texto narrativo. O encapsulamento anafórico auxilia na construção de informações impressas no texto. Ele se configura como uma expressão nominal que é definida pelos elementos que a compõe, atingindo maiores proporções semânticas, conforme a seleção vocabular de seus constituintes sintagmáticos, que têm papéis importantes na realização desse fenômeno coesivo.

De acordo com Koch (2002, p. 86), as descrições definidas são formas linguísticas que, geralmente, apresentam uma configuração de determinante, seguido de um nome núcleo com o seu respectivo modificador como, por exemplo, em *esse lindo serviço* em que o nome *serviço* aparece acompanhado do determinante *esse* e do modificador *lindo*. Essa forma de referenciação além de retomar o referente no texto, acrescenta uma nova informação a ele, fazendo progredir discursivamente. Logo, a progressão referencial contribui para que novas categorias sejam atribuídas ao termo retomado no texto, ampliando o sentido inicial com o acréscimo dessas novas informações.

Além disso, a estrutura do sintagma nominal, também, se altera na medida em que o modificador alterna a sua posição no sintagma, modificando-o também, semanticamente, como no caso de *a rainha nova* (que indica o fato de a rainha ser jovem) ou de *a nova rainha* (o fato de ela ser recém-chegada ao reino). Nota-se, aqui, como os constituintes sintagmáticos têm forte influência na construção do sentido no texto. Entende-se com isso que não é apenas uma escolha lexical de nome núcleo, determinante e modificador na formação do sintagma nominal, que funcionará como forma remissiva, a posição desses termos na estrutura sintagmática também terá forte influência no sentido marcado pela referenciação.

Dessa maneira, apesar de as configurações dos encapsuladores, geralmente, obedecerem à estrutura *determinante < nome núcleo < modificador*, podem-se destacar, também, outros tipos de sintagmas em que o modificador, por possuir certa flexibilidade de posição em relação ao nome nuclear, aparece à esquerda do nome-núcleo. Como no exemplo do *corpus* desta tese *esse lindo serviço* e outros a seguir: *o velho bandido, a boa senhora, a malvada rainha, o pequeno Polegar e sua querida filhinha*. Embora, nesses sintagmas, não haja modificação semântica para o sintagma ainda que se mude a ordem do constituinte na estrutura sintagmática, é possível notar como o modificador influencia, textualmente, o encapsulamento anafórico utilizado na progressão referencial.

3.3 Os processos referenciais no discurso narrativo

3.3.1 A categorização e a recategorização

Os mecanismos de referência apresentados produzem um nível mais alto na hierarquia semântica do texto, servindo como um valioso artifício na manipulação da interpretação pelo leitor dos fatos apresentados. Percebe-se que o núcleo do sintagma nominal anafórico se configura como um nome axiológico (CONTE, 2003), uma vez que o texto oferece uma avaliação dos fatos e eventos descritos. Assim, retoma-se a contribuição de Bezerra (2010), ao lembrar a existência dos rótulos, que podem ser de dois tipos: os rótulos retrospectivos, que mais aparecem nos contos e cuja extensão do discurso se dá como um ato linguístico, um argumento, um aspecto ou uma declaração; e os rótulos prospectivos. Esses rótulos vão caracterizando o referente e trazem novas informações para o mesmo no desenvolvimento do discurso, contribuindo para a construção do objeto do discurso.

Por esse motivo, cabe ressaltar que a principal característica do rótulo é que ele exige realização lexical, em seu cotexto. Como se pode ver em Koch (2002), as referências, assim como os rótulos, funcionam tanto catafórica (em frente), quanto anaforicamente (atrás). Por isso, Bezerra (2010) retoma-se essa distinção para se concluir que os rótulos e suas lexicalizações operam coesivamente nas orações. Francis (1994) afirma que as novas predicções são atribuídas aos referentes por meio dos rótulos, ou seja, determinadas características especificam o referente a partir de um adjetivo avaliativo como modificador. Isso possibilita a compreensão da rotulação como um meio de classificar a experiência cultural de modos estereotípicos, um conjunto de realizações de uma ideia ou de uma proposta, mas que não é limitado.

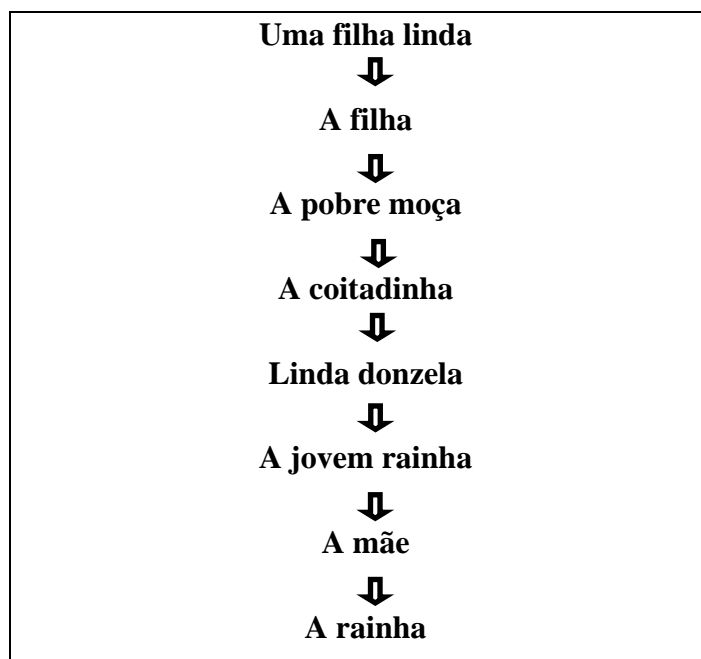
O rótulo passa a constituir um processo aleatório de nomeação, percepções partilhadas ou partilháveis, como a experiência e entidades nomeáveis. Por isso, a tendência para a seleção do rótulo está associada a colocações comuns, pois os rótulos são construídos dentro de sintagmas fixos ou de expressões idiomáticas. O rótulo retrospectivo se acha em companhia predizível, prontamente, utilizável de forma comum na comunicação falada e escrita. Dessa maneira, os contos dos Irmãos Grimm se revelam como um *corpus* interessante para análise deste fenômeno já que surgem da oralidade e se propagam por meio da escrita por mais de dois séculos como clássicos da literatura universal. Assim, possibilitando em suas traduções adaptadas a construção de objetos de discurso diferentes a partir dos contextos em que estão inseridos e contribuindo para percepção dos rótulos utilizados por cada tradutor como suas próprias marcas de argumentatividade, de juízo de valor e de opinião.

Por esse motivo, é importante destacar que esses rótulos ampliam a visão de escolhas lexicais no ato de traduzir para uma questão discursiva e pragmática. Koch (2002, p. 85) considera que “a construção de cadeias referenciais possibilita a procedência da categorização ou da recategorização discursiva dos referentes”. Entretanto, nota-se que o uso de expressões nominais permite, muitas vezes, realizar não uma sumarização e/ou recategorização do conteúdo da predicação precedente, mas, especificamente, a categorização e/ou avaliação da própria enunciação realizada. Essas são operações cognitivas que se preocupam com o enunciado citado para que seja categorizado como uma premissa ou uma estratégia argumentativa.

Nesse contexto, torna-se possível elaborar o quadro 2, a seguir, a fim de mostrar como ocorre essa categorização do referente, no conto *Rumpelstiltskin*, em relação à filha do moleiro que se vê obrigada a transformar palha. Trata-se de um referente a progredir discursivamente no desenrolar da narrativa com as retomadas por meio de rótulos que irão categorizá-la de forma expressiva para sustentar a evolução dessa personagem no texto, revelando, inclusive, o juízo de valor atribuído à personagem pelo autor Monteiro Lobato.

Exemplo 2: *Era uma vez um moleiro muito pobre, que tinha uma filha linda. (...) A pobre moça ficou lá sentada (...) casou-se com a linda donzela, tornando-se a jovem rainha. (...) A mãe então começou a chorar e a se lamentar, numa tristeza de cortar o coração, e o anãozinho acabou ficando com pena da rainha. (*Rumpelstiltskin*, Monteiro Lobato)*

Quadro 2- Categorização do referente, no conto Rumpelstiltskin



Fonte: Autora

Nota-se, nesse quadro, que dentro do projeto de texto, o conjunto de informações expressas vai sendo elaborado num processo de construção de sentidos, segundo Tedesco (2002), tornando-se os referentes objetos de discurso. Logo, é sempre preciso recorrer ao nosso conhecimento de mundo para construir o sentido de um texto, pois os mecanismos de referenciação como a anáfora ou o próprio encapsulamento anafórico permitem ao escritor atribuir uma força ilocucionária a algum enunciado. Essa categorização de *uma filha linda* e, posteriormente, *pobre moça* e *coitadinha* produz uma mudança para o nível metacomunicativo, partindo semanticamente do positivo para o negativo, gerando o clímax da narrativa que, em seguida, encaminha para um desfecho novamente positivo – típico do conto maravilhoso – com uma gradação de *pobre moça* para *jovem rainha* no enunciado como um ato de fala particular seguido por *mãe* que se posiciona bem depois da referência *linda donzela*, indicando uma função argumentativa atribuída ao segmento textual marcada claramente por fatores contextuais, históricos e sociais.

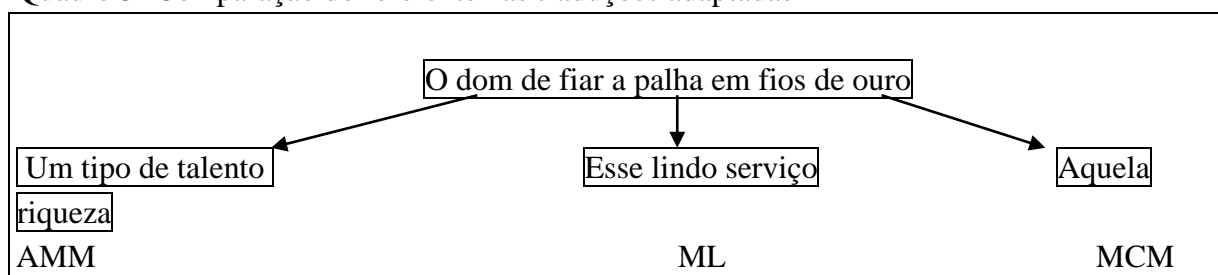
Entende-se, assim, que a categorização realizada faz uma avaliação / juízo de valor dos indivíduos apresentados nos contos (crianças, príncipes, bruxas, anões e outros). Essa operação cognitiva revela a opinião do tradutor em relação aos fatos e às personagens da narrativa. Esta intenção emotiva relevante do falante funciona como um ato de enunciação pragmático-discursivo, principalmente, quando julga esse antecedente com os rótulos pejorativos (malvados ou bandidos ou cruéis). Desse modo, é possível perceber como os

mecanismos de referenciação se preocupam com o enunciado citado para que seja categorizado como uma premissa ou uma estratégia argumentativa.

Além disso, no mesmo conto é possível notar que há a segunda ocorrência que retoma o viés da sumarização e apresenta o encapsulamento anafórico em uma cadeia não específica, resumindo a porção precedente textual, evocando, assim, um novo referente no texto. O que se julga sobre esse fenômeno fica mais claro na comparação feita entre as traduções adaptadas, no quadro 3 a seguir, em que se observa o mesmo referente encapsulado por rótulos distintos no texto de cada autor, partindo do seguinte exemplo:

Exemplo 3: *Era uma vez um moleiro (...) um dia ele teve de falar com o rei e, para causar boa impressão, disse: – Eu tenho uma filha que tem o dom de fiar a palha em fios de ouro. O rei disse ao moleiro: - esse lindo serviço que me atrai.* (Rumpelstiltskin, Monteiro Lobato).

Quadro 3- Comparação do referente nas traduções adaptadas



Fonte: Autora

Desse modo, não se pode deixar de considerar que um mesmo referente pode ser categorizado de diversas maneiras, por meio de propriedades diferentes que lhe vão sendo atribuídas, cada retomada revela uma face diferente do mesmo objeto, sumarizando e/ou recategorizando o conteúdo da predicação precedente. Por essa razão, as recategorizações de um mesmo termo retomam informação dada e trazem informação nova, constituindo um instrumento poderoso para marcar um ponto de vista no texto narrativo, como, no conto de Rapunzel, quando o marido invade a horta da Bruxa para pegar os rabanetes, atendendo ao desejo da esposa gestante.

Exemplo 4: *Ao cair da noite lá estava ele de novo, mas depois que pulou o muro o pavor tomou conta dele, pois ali estava a feiticeira bem à sua frente. “Como ousa entrar no meu jardim às escondidas e pegar meu rapunzel como um ladrão barato?”* (Rapunzel, Maria Luiza Borges).

Nesse caso, as retomadas desta ação, pelos sintagmas verbais *furtar* e *roubar*, além da referência, acrescentam um novo argumento ao texto. Esse novo referente fica evidente na comparação entre as traduções adaptadas, conforme o quadro 4, a seguir:

Quadro 4- comparação do referente entre as traduções adaptadas

Maria Luiza Borges	Monteiro Lobato	Maria Clara Machado
Pegar o <u>rapunzel</u> como um ladrão barato.	Furtar os <u>meus rabanetes</u> .	Roubaria <u>algumas alfaces</u> .

Fonte: Autora

Em muitos casos, esses mecanismos de referenciação realizam funções discursivas, ao rotularem os referentes no texto, marcando um posicionamento por meio de palavras, frases ou orações. Ao operarem uma recategorização ou refocalização do referente, ou então, em se tratando de nominalizações, ao encapsularem e rotularem as informações-suporte, elas têm, ao mesmo tempo, função predicativa, isto é, carregam uma informação nova. Por esse motivo, é possível afirmar que o rótulo tem papel organizador que se estende, quer dizer, o grupo nominal deve ser plenamente lexicalizado no que se segue, e as orações de substituição (WINTER, 1982) devem ser plenamente compatíveis semanticamente. Nesse sentido, os modificadores lexicais atuam como qualificadores adicionais dentro do grupo nominal, desempenhando assim, em conjunto, as funções preditivas e organizadoras típicas dos rótulos.

Assim, convém esclarecer que um rótulo prospectivo é usado na lexicalização única das orações que substitui. Essas podem ser preditas: sua função é dizer ao leitor o que esperar. Já o rótulo retrospectivo, por sua vez, exige uma explanação diferente do que foi lexicalizado. Rótulo retrospectivo serve para encapsular ou empacotar uma extensão do discurso. Funciona como um grupo nominal anaforicamente coesivo e não há nenhum grupo nominal particular: não é uma repetição ou um “sinônimo” precedente. Ele é apresentado como equivalente ao termo que substitui. Dessa maneira, se podem notar como essas expressões contribuem para a construção de cadeias de referenciação e, na medida em que, cuidarem de garantir a continuidade de um texto, poderão realizar a chamada progressão referencial, estabelecendo um equilíbrio entre duas exigências: repetição (retroação) e progressão. Isto é, na escrita de um texto, remete-se a referentes que foram apresentados e introduzidos na memória do interlocutor. São acrescentadas as informações novas, que passarão também a constituir o suporte para outras informações. Tedesco (2002) corrobora esta visão ao afirmar que o caráter avaliativo do rótulo não reside, apenas, no nome núcleo ou no modificador, mas também no contexto em que o rótulo se insere. Segundo Koch (2004, p. 256), a maior parte dos rótulos

encerra um valor persuasivo, ou seja, os rótulos podem orientar o interlocutor na direção de certas conclusões. Assim, fica claro que categorizar e recategorizar não se limitam, apenas, ao campo referencial, podendo atuar também na argumentação, no discurso e na tipologia textual. Logo, percebe-se que a referenciação tem muitas finalidades no texto literário e, por isso, é necessário que o objeto de mundo, tomado como referente na organização discursiva, seja capaz de assumir sua responsabilidade pela direção argumentativa, ainda que seja em um texto narrativo.

3.3.2 A Progressão referencial e a construção de sentido

As retomadas ou remissões a um mesmo item lexical contribuem para a progressão referencial. Essa é a principal finalidade textual da referenciação, neste trabalho, pois, no *corpus* recolhido, procura-se mostrar como se dá essa progressão a partir de cadeias de referenciação. Desta forma, mais do que retomar algo, evitando a repetição de palavras, também, são responsáveis por definir cada vez mais seu antecedente, configurando mais do que um par sinonímico, resumindo e direcionando a abordagem argumentativa presente no texto. Assim, na proporção em que se inserem esses rótulos que remetem a porções textuais, anaforicamente, para terem significados explicitados, também se encontram contribuições significativas para a progressão referencial. Koch e Marcuschi (2002) apontam essa progressão referencial como uma operação complexa, porque, embora esteja centrada no discurso, envolve linguagem, mundo e pensamento.

A progressão referencial pode ser compreendida como o processo de introdução e retomada dos referentes, ao longo do texto, por meio dos recursos de referenciação. Dentre esses recursos, destaca-se o encapsulamento anafórico como responsável por essa progressão. Tal articulação possibilita pensar em que sentido a seleção lexical na construção do sintagma nominal encapsulador contribui para a argumentação e possibilita a construção do sentido do objeto que está sendo retomado no texto. Desse modo, a linguística textual passa a considerar os conhecimentos acumulados e compartilhados pelos participantes da cena comunicativa no processamento dos textos, reconhecendo que a construção de significados veiculados pelo texto se dá pela conexão de várias ações conjuntas praticadas pelos indivíduos:

[...] na base da atividade linguística está a interação e o compartilhar de conhecimentos e de atenção: os eventos linguísticos não são a reunião de vários atos individuais e independentes. São, ao contrário, uma atividade que se faz *com* os outros, conjuntamente. (KOCH, 2004, p. 31)

É neste íterim que o pensamento linguístico se volta para as questões cognitivas relacionadas à referenciação e à progressão, que emergem na linguística textual, conforme já foi visto (cf. seção 2.1) nos estudos de Mondada e Dubois (2003), que discutem o processo de referenciação ao longo das interações linguísticas. Com isso em mente, a progressão referencial ocorrerá pela recorrência de vários referentes relacionados a um mesmo item no interior do texto. Para tanto, torna-se necessário lançar mão do conceito de *cadeia referencial*, que, segundo Koch (2004, p. 67) torna-se pertinente a esse estudo, pois “a reconstrução é a operação responsável pela manutenção em foco, no modelo de discurso, de objetos previamente introduzidos, dando origem às cadeias referenciais ou coesivas, responsáveis pela progressão referencial do texto”.

Tal construto teórico está relacionado à introdução e à manutenção dos referentes ao longo do texto. Além disso, por estar relacionada à manutenção de referentes, o estudo da progressão referencial, apesar de pertencer ao âmbito da coesão textual, articula-se às exigências de *repetição* e *progressão* da coerência textual (CHAROLLES, 1998 [1978]). No que concerne à repetição, a partir da recorrência de elementos e de conteúdos, essa repetição deve ser realizada com o intuito de fazer progredir o texto por meio de acréscimo semântico.

Já, no que tange aos estudos acerca da progressão referencial, é importante ressaltar que não pressupunham uma estabilidade ou univocidade referencial. Para Marcuschi & Koch (2002, p. 88), por exemplo, “todos os casos de progressão referencial são baseados em algum tipo de referenciação, não importando se são os mesmos elementos que recorrem ou não”. Fica evidente, portanto, que, construindo essa cadeia de referenciação, as expressões definidas com modificadores proporcionam a progressão referencial, que, para Marcuschi (2008) “se dá com base na relação entre linguagem, mundo, pensamento, mediados, centralmente, no discurso”. Essa progressão oferece mais informações, juízos de valor e opiniões ao leitor, pois os referentes serão retomados, ao se introduzirem SNs definidos, com base em conhecimento compartilhado entre autor-texto-leitor.

Marcuschi & Koch (2002, p. 38) afirmam que “*retomar* é uma atividade de continuidade de um núcleo referencial, seja em uma relação de identidade ou não. Ressalta-se que a continuidade não implica referentes sempre estáveis nem identidade entre referentes”. Com essas afirmações, abre-se espaço para que se possa compreender que o conceito de progressão referencial abarca os casos em que temos uma pluralidade de referentes, formando cadeias referenciais. A não identidade entre os referentes que progridem está relacionada à ampliação propiciada pelo conceito de referenciação.

Koch (2009, p. 132) explica que referenciação é “o processo que diz respeito às diversas formas de introdução, no texto, de novas entidades ou referentes” e que se tem progressão referencial quando “tais referentes são retomados mais adiante ou servem de base para a introdução de novos referentes”. Além disso, a respeito do referente, só haverá progressão referencial quando houver a retomada/remissão de um *mesmo* referente. Essa restrição imposta à progressão referencial repercute na conceituação das cadeias anafóricas ou referenciais:

Quando remetemos seguidamente a um mesmo referente ou a elementos estreitamente ligados a ele, formamos, no texto, *cadeias anafóricas ou referenciais*. Esse movimento de retroação a elementos já presentes no texto – ou passíveis de serem ativados a partir deles – constitui um princípio de construção textual, praticamente todos os textos possuem uma ou mais cadeias referenciais. (KOCH, 2009, p. 144, grifo da autora)

Nessa mesma publicação, a autora, também, tece observações a respeito das sequências *expositivas*. Essas sequências textuais corroboram para este trabalho por se tratar de um *corpus* composto por textos narrativos em que se percebe um teor argumentativo a partir da comparação entre as várias traduções adaptadas de um conto cuja exposição a seguir explica melhor essa relação.

[...] em **sequências expositivas**, a cadeia anafórica principal dirá respeito ao referente (ideia) central que está sendo desenvolvido, podendo, evidentemente, haver outras, relativas aos demais referentes que forem aparecendo no curso da exposição. (KOCH, 2009, p. 146, grifo da autora).

Essas sequências expositivas, nos textos literários, se formam pelo uso de categorizações e recategorizações que dizem respeito a uma ativação, dentro dos conhecimentos partilhados entre tradutor / leitor. Esses, por sua vez, compõem a cadeia de referenciação, auxiliando o tradutor do texto naquilo que deseja ressaltar na sua argumentação, auxiliando o leitor na construção das informações que ele deseja imprimir na superfície textual. O encapsulamento anafórico se mostra útil para construir a progressão referencial no texto, visto que ele amplia o espectro de informação, oferecendo novos dados adicionais, o que evita repetições causais que podem não acrescentar um maior sentido ao texto.

Em contos que abordam a infância, como Chapeuzinho Vermelho ou João e Maria, os pais são retomados várias vezes no início, construindo esse objeto discursivo, e, depois, são abandonados, pois o foco está nas crianças (tema/tópico principal) que serão reconstruídos durante todo o enredo. Nota-se que o texto não é monotópico, conforme afirma Koch (2010). O que permite ao tradutor adaptador utilizar, no conjunto de cadeias de referenciação, as

expressões que proporcionarão a eficácia da progressão referencial, contribuindo com o leitor ao lhe oferecer mais informações e juízos de valor.

A par dessas informações, fica evidente como a teoria da Linguística Textual pode embasar a análise dos textos a partir da performance do referente, no caso específico desta pesquisa, as traduções adaptadas dos contos maravilhosos. O próximo capítulo indicará os pontos de vistas marcados nas escolhas intencionais das formas referenciais que compõem as cadeias de referenciação em cada ciclo narrativo dos contos de Grimm, a partir das traduções adaptadas de Monteiro Lobato, Maria Luiza Borges, Fausto Wolff, Maria Clara Machado, Ana Maria Machado e Heloisa Jahn.

4 ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo da tese, entre os aspectos considerados relevantes, destacam-se as formas referenciais, os processos de referenciação e a construção do referente discursivo no *corpus* selecionado. Desse modo, para contemplar os objetivos que se estabeleceram para a presente tese, serão apresentadas a trajetória do objeto de estudo e a análise macro e microestrutural dos contos. Definiram-se, para isso, categorias analíticas sob o prisma do texto como fenômeno linguístico, discursivo, cognitivo e social.

Consoante com as teorias adotadas, a análise será proposta na perspectiva da referenciação, no que diz respeito às formas referenciais ocorrentes no *corpus* selecionado, pontuando exemplos e ressaltando suas contribuições para a construção do referente discursivo. E, no momento seguinte, a estrutura discursiva será motivo de análise, enveredando-se pela leitura de diferentes traduções adaptadas de um mesmo conto, segundo o arcabouço de tópicos discursivos comuns entre os 15 contos de Grimm selecionados e o ciclo narrativo proposto por Tedesco (2012, p. 120).

Por esse motivo, vale ressaltar que se iniciará este capítulo, fornecendo uma visão metodológica dos procedimentos empregados na pesquisa, com a apresentação da seleção do *corpus*, seguida das categorias analíticas aplicadas nas traduções adaptadas por atenderem à demanda dessa pesquisa. Por essa razão, esta análise de dados traz à discussão um campo teórico rico para o tratamento do texto, com o entrecruzamento de língua e de literatura, e abre a perspectiva para desvendar os segredos de elementos estritamente linguísticos.

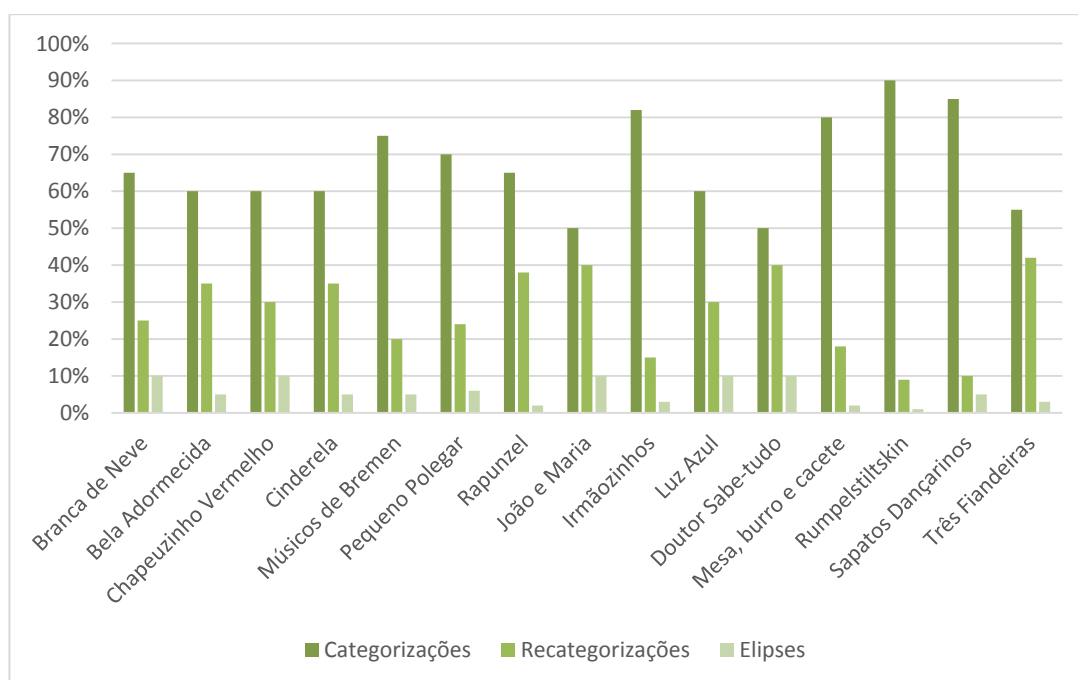
4.1 A trajetória do objeto de estudo

Em uma análise preliminar, a partir da leitura da versão *online* dos contos de Grimm traduzidos e adaptados por diferentes autores em português, organizou-se um “mapeamento discursivo” das possíveis cadeias de referenciação existentes nos textos, isto é, um levantamento dos referentes que, por força das propostas temáticas eram recorrentes nos textos. Entretanto, como já foi dito, a coleta dos dados não se mostrou um trabalho simples, porque durante a leitura do material, muitos SNs causavam dúvidas quanto ao fato de serem diferentes em relação a outras versões conhecidas de um mesmo conto.

Em contrapartida, este levantamento inicial já permitiu vislumbrar um provável mecanismo de manutenção da coesão, por meio do processo de referenciação, o que, posteriormente, possibilitou relacionar este processo com o desenvolvimento do tópico

discursivo. Assim, certa da predominância desses mecanismos de referenciação, cuidou-se de investigar as cadeias de referenciação, identificando o número de menções ao longo do texto, levando em consideração a configuração do Sintagma Nominal em cada cadeia. Nessas primeiras traduções adaptadas encontradas, pode-se perceber que havia uma quantidade significativa de categorizações do referente, conforme o gráfico abaixo.

Gráfico 1- Cadeias de Referenciação nas primeiras traduções adaptadas analisadas



Fonte: Autora

Entende-se, a partir dos dados encontrados, que essa maior quantidade de retomada por sintagmas nominais, que acrescentam novas informações aos referentes no texto, tem a finalidade de fazer com que o leitor do conto acompanhe a história na perspectiva do objeto discursivo colocado em foco. A primeira categorização do objeto de discurso é contada a partir da introdução do referente no conto e a cada retomada por pronome ou por nome neutro conta-se como uma recategorização, garantindo a manutenção do conteúdo da predicação precedente. Porém, o que mais se identificou nessas traduções adaptadas analisadas foi a retomada de um nome por outro sintagma nominal que modificava a categoria precedente, configurando como nova categorização do objeto discursivo, tornando mais específica a designação do tipo de menção ao referente, atribuindo-lhe um rótulo.

Diante desse quadro inicial, ampliou-se o espectro de possibilidades textuais, descrevendo as duas perspectivas que envolvem a análise em curso: a visão de cada elemento que compõe uma cadeia de referenciação e a visão da cadeia de referenciação como um todo.

As formas referenciais levantadas, por funcionarem como formas remissivas no *corpus* estudado, foram analisadas quanto à forma e à função. Em relação ao aspecto formal foi estudada a constituição do sintagma nominal, ou seja, o seu nome-núcleo, os determinantes e os modificadores. Já quanto ao aspecto funcional, foi abordada a capacidade intrínseca à referenciação: retomar (retrospectiva) ou apontar (prospectiva) as informações, destacando, além disso, seu papel na organização do discurso, já que, ao retomar ou apontar, atua na coesão textual.

Desse modo, levando em consideração o tipo textual, buscou-se correlacionar o emprego das formas remissivas e mostrar que a avaliação expressa pelo SN explicita opiniões do produtor do texto. E, com esses dados coletados, foi possível indagar quais motivos relevantes foram decisivos para a escolha desses mecanismos de referenciação, buscando sempre correlacionar os aspectos formais e funcionais dos rótulos aos temas propostos, representando contextos específicos ou como termos mais gerais, no intuito de estabelecer uma comparação entre as traduções adaptadas selecionadas. Comprova-se que a seleção do *corpus* focou na demanda deste estudo, ou seja, além de observar a presença de cadeias de referenciação nos contos de Grimm como contribuintes para a progressão temática, também, se pode avaliar a escolha de cada constituinte dessas formas referenciais, anafóricas ou encapsuladoras. Desta forma, mais do que, apenas, ter referenciação, para as traduções adaptadas serem selecionadas, era necessário que elas revelassem também para a análise como esse fenômeno de referenciação contribuía para a manutenção e a progressão referencial no texto literário.

Logo, essa análise visa verificar em que medida a função discursiva da referenciação no texto literário resulta de uma atividade comunicativa de interação entre o tradutor e o leitor dos contos. Especificamente, do ponto de vista da produção escrita, o tradutor do texto é orientado pelo princípio da intersubjetividade e seleciona, no ‘inventário da Língua Portuguesa’, as palavras que melhor expressam sua opinião acerca de determinado assunto. Diante desse propósito, a análise das traduções adaptadas ao português do Brasil e ao público infantojuvenil busca apresentar o objeto discursivo que tem seu sentido construído no texto a partir das cadeias de referenciação marcadas por fatores contextuais que determinam o viés argumentativo presente na narração dos contos maravilhosos. Assim, ao comparar o objeto discursivo de cada tradução adaptada, pretende-se mostrar que não existe objeto estável marcado por intenções originais de seu tradutor uma vez que não há tradução exatamente fiel ao original já que cada texto tem seu propósito comunicativo construído na interação com o

leitor, que preenche e dá sentido ao texto a partir de seus conhecimentos prévios (de mundo, compartilhado e enciclopédico).

4.1.1 A seleção do *corpus*

Como a pesquisa está voltada para a análise de textos literários altamente divulgados no Brasil há várias gerações, adotou-se a seguinte metodologia para a obtenção do *corpus*. Primeiramente, foram identificados os contos dos Irmãos Grimm mais conhecidos no país, isto é, aqueles que tiveram ampla divulgação nos desenhos animados, filmes, livros, brinquedos e propagandas do meio infantojuvenil. A partir desse reconhecimento dos contos, identificou-se em quantas traduções adaptadas e adaptações era possível encontrar o mesmo conto. Neste certame, foram selecionados dos contos mais conhecidos aqueles que apresentavam duas ou mais traduções adaptadas no português do Brasil. Em seguida, o foco recaiu sobre o público alvo dos contos: quem teria acesso a esses contos? Onde? E como? Dessa maneira, a seleção do *corpus* a ser analisado, neste estudo, se voltou para a localização desses contos no ambiente escolar, identificando os contos utilizados no contexto de ensino da língua portuguesa (aulas; livros; provas).

Desse modo, compreendendo o período de 2012 a 2016, foram selecionados 40 textos, conforme o quadro 1 (*página 47*) para compor o *corpus* em análise. Vale destacar que foram lidos todos os 210 contos e lendas publicados pelos Irmãos Grimm, na medida em que foram sendo encontradas suas respectivas traduções adaptadas em português. A leitura completa da tradução de toda a obra não foi limite para a pesquisa, buscaram-se outras traduções adaptadas em português dos mesmos contos com a finalidade de comparar várias versões de um mesmo conto lido. Esse processo avançou pela leitura de mais de 500 textos em português da obra dos Irmãos Grimm. Cada coletânea lida apresentava pelo menos uma tradução adaptada inédita. Apenas um coletânea acadêmica apresentava a tradução de todos os 210 contos no Brasil.

Diante desse quadro, os 500 textos lidos foram separados em grupos que atendiam aos critérios estabelecidos, nesta metodologia. A par dessa divisão, foi possível reconhecer que muitos contos e lendas ainda são pouco conhecidos e divulgados no Brasil. Além disso, há textos que apresentam apenas uma tradução adaptada em português e há traduções adaptadas em português de vários tipos (fiéis à história original, fiéis à língua alemã, adaptadas ao público infantojuvenil, adaptadas ao português do Brasil, traduzidas de versões em inglês, traduzidas do alemão arcaico, traduzidas por especialistas e outras). Nessa perspectiva, ficou

evidente que os 500 textos lidos deveriam passar por um filtro para atender aos critérios de gênero, de contexto e de público. Por esse motivo, desse leque de traduções adaptadas lidas, foram selecionadas 40 para análise nesta pesquisa.

Logo, o criterioso processo de seleção, que avançou por mais de 500 textos, vislumbrou dentro das possibilidades existentes aqueles textos que atendiam aos objetivos da análise. Para tanto, houve a necessidade de um “filtro” para se formar o *corpus* específico desta pesquisa, que fosse provedor da exemplificação não só da leitura da história como também da proposta de contribuir com a descrição de uma análise linguística e discursiva amparada na leitura de mais de uma versão do mesmo conto. Assim, revelando a finalidade de se extraírem cadeias de referenciação que primem pela construção de sentido do objeto discursivo, ou seja, organiza-se um *corpus* que provê exemplos para a elaboração de uma análise que comprove parcialidade do tradutor na produção de rótulos marcadores de um discurso, sincrônico ou diacrônico, acerca do conto que traduz.

O primeiro passo consistiu em definir quais contos seriam adotados. Diante da diversidade na obra dos Irmãos Grimm, foram escolhidos quinze contos maravilhosos de acordo com a proposta de Coelho (1993), que apresentavam um objeto mágico ou uma ajuda sobrenatural para a superação de problemas, conforme o quadro abaixo.

Quadro 5- Relação dos contos maravilhosos selecionados

ELEMENTO MÁGICO INTEGRADO NATURALMENTE	AJUDA SOBRENATURAL PARA SUPERAÇÃO DE PROBLEMAS
Branca de Neve; A luz azul	João e Maria
Rapunzel; Cinderela	Sapatos Dançarinos
O Chapeuzinho Vermelho	As três fiandeiras
O Pequeno Polegar	Doutor Sabe-tudo
Músicos de Bremen	Rumpelstiltskin
Irmãozinho e Irmãzinha	A mesa, o burro e o cacete

Fonte: Autora

Procurou-se, desse modo, levantar o maior número de traduções adaptadas desses contos em português, embora, vale ressaltar, tenha sido feita também a leitura dos contos no idioma original em alemão. Sem se ater ao mérito da comparação entre o texto original e sua respectiva tradução adaptada, focou-se na comparação, apenas, entre textos traduzidos em português, observando os cuidados da prática de ensino de oferecer exemplos que constituam argumentos procedentes para o que se quer evidenciar. Assim, a partir desses 15 contos, foram identificadas várias traduções adaptadas de cada conto. Em contrapartida, qual tradução adaptada atenderia a essa demanda?

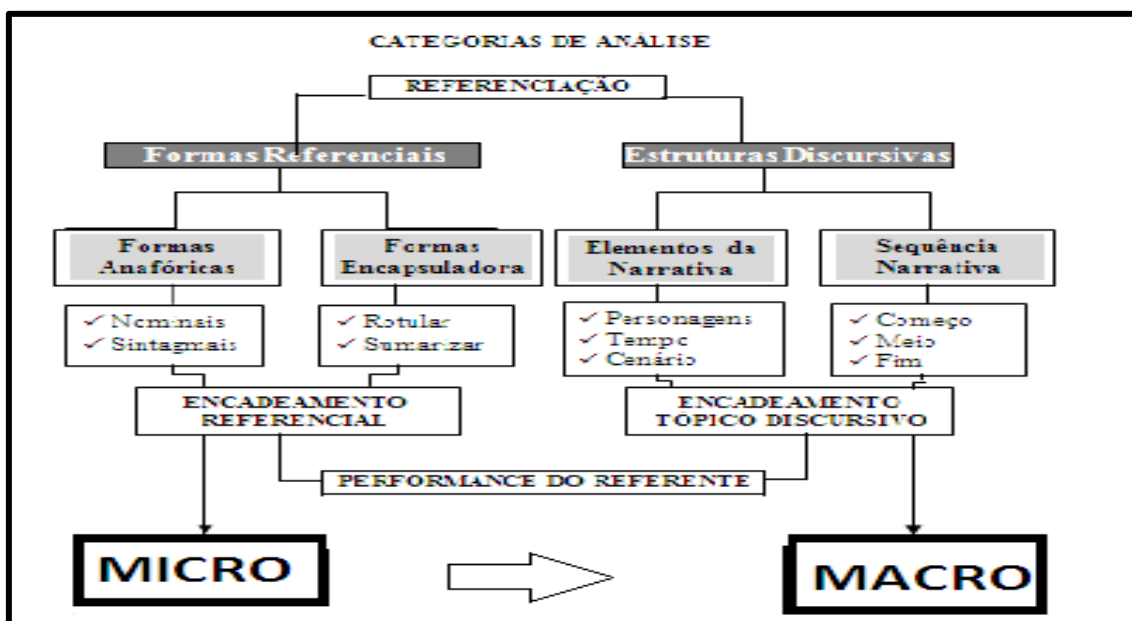
A partir da perspectiva da sala de aula, então, foram selecionadas seis coletâneas de traduções adaptadas em português dos contos de Grimm. Deve-se destacar que nenhuma das coletâneas selecionadas apresenta a tradução adaptada de todos os 15 contos maravilhosos escolhidos para esta pesquisa. Há contos específicos em cada coletânea. O ponto principal aqui é o fato de que há contos em comum entre essas coletâneas. Sendo assim, atingiu-se um *corpus* de 40 textos selecionados. Semelhantemente ao observado quanto à seleção dos contos e quanto à seleção das coletâneas, o último olhar sobre essas traduções adaptadas selecionadas tem foco na finalidade argumentativa da referenciação. Para se atender ao objetivo de comparar a mesma história entre duas ou mais traduções adaptadas das seis selecionadas para esta pesquisa, almejou-se identificar possíveis objetos discursivos diferentes a partir expressões referenciais que fazem progredir o referente no texto.

4.1.2 As categorias de análise

Neste momento, para que sejam definidas as categorias de análise, torna-se evidente, sobretudo, o reconhecimento da referenciação nas estruturas discursivas. Esse fenômeno linguístico em estudo diz respeito às cadeias de retomadas que subsidiam a construção do tópico discursivo dentro das partes constituintes do texto (início, meio e fim). Dessa maneira, a construção do objeto discursivo é, textualmente, relevante, pois é garantida pela referenciação por meio do encadeamento de ideias com a retomada e a progressão referencial nos textos narrativos literários.

As categorias propostas para esta análise buscam correlacionar os aspectos formais e funcionais dos objetos discursivos ao contexto em que estão inseridos para poder submeter os dados levantados às microcategorias, que envolvem a materialidade linguística e a expressão literária. Para facilitar o entendimento, o *corpus* dessa pesquisa será submetido às categorias de análise:

Quadro 6- Categoria de análise da referenciação nas traduções adaptadas dos Contos de Grimm.



Fonte: Autora

Diante desse esquema, verifica-se que a análise proposta está embasada nas estruturas discursivas das traduções adaptadas dos contos de Grimm com duas categorias de análise: a microcategoria que se concentra nas formas referenciais que atuam no encadeamento referencial (anafóricas e encapsuladoras) e a macrocategoria que se volta para as estruturas discursivas da narração que conduzem o encadeamento do tópico discursivo (ciclo e elementos narrativos). Nota-se que essas categorias não são separadas visto que ocorrem concomitantemente no texto e, por esse motivo, se intercalam e se interpenetram ao longo da análise.

Vale frisar que as formas referenciais ocorrem nas estruturas discursivas, retomando por meio de anáforas e de encapsulamentos ora os elementos ora as sequências textuais da narrativa. Dessa maneira, propõe-se a análise da microestrutura com quatro categorias referenciais e da macroestrutura com seis categorias discursivas. Por uma questão de clareza da exposição, optou-se por tratá-las, separadamente. Embasada na teoria já mencionada, será possível verificar a performance do referente nas traduções adaptadas dos contos de Grimm por meio desses encadeamentos supracitados, nesta etapa de análise dos dados.

4.2 Análise Microestrutural: Formas Referenciais

Com a finalidade de atender a um público-alvo específico, o tradutor revela seu ponto de vista ao narrar o conto maravilhoso por meio de formas referenciais utilizadas nas retomadas dentro do texto. Como postula Rabatel (2008, p. 70), a referenciação não é jamais neutra, mesmo quando os enunciadores avaliam, modalizam ou comentam o menos possível.

Ao "retrabalharem" com as formas sociais e culturais no discurso, os tradutores exprimem as relações entre si e afirmam posição, representando pontos de vista. Essa representação de saberes e de comportamentos languageiros põem em destaque fenômenos de heterogeneidade discursiva, na medida em que o locutor/enunciador coloca em cena uma multiplicidade de pontos de vista por meio das retomadas do objeto discursivo no texto com expressões que marcam uma visão de mundo e possibilitam que as diferentes traduções adaptadas possam dialogar entre si. A complexidade desta questão evidencia a dimensão dialógica do ponto de vista, ou seja, a relação do sujeito com as instâncias que povoam seu discurso pode ser detectada a partir dos objetos discursivos assim como as formas referenciais marcam seu posicionamento discursivo.

Por esse motivo, a construção dos objetos discursivos homologa papel importante na orientação argumentativa do texto, revelando o modo de ver o mundo de acordo com o contexto social e a época de que data cada publicação das traduções adaptadas em estudo. Com base nisso, partimos do pressuposto de que os objetos discursivos são reveladores de pontos de vista e que a construção da referência possibilita apreender a subjetividade discursiva – e não apenas uma questão estilística –, evidenciando uma pluralidade de intenções comunicativas no ato discursivo de designação na referenciação. Por esse ato, os tradutores dão sentido às suas experiências literárias, a seus conhecimentos de mundo / linguístico / enciclopédico, às suas práticas sociais e à sua identidade.

As formas nominais que participam da progressão referencial do texto (KOCH, 2002; KOCH e MARCUSCHI, 1998) testemunham a expressão do ponto de vista nesse processo de representação. No que concerne às formas nominais referenciais, pode-se afirmar que a seleção lexical testemunha a existência de um contexto específico e de uma finalidade discursiva própria reveladora de um posicionamento ainda que marcado por uma adequação ao grupo editorial, ao público-alvo e à finalidade do texto. Desta maneira, os objetos discursivos construídos estabelecem uma relação de correspondência com a realidade no que tange à escolha lexical própria da época e do estilo do tradutor, mas não apenas isso. A referência não é apenas uma questão de convencionalidade linguística, pois o léxico funciona como um conjunto de recursos para o processo de referenciação. O sentido não está na palavra, mas no contexto em que está inserida, isto é, o sentido é construído no texto. Para

Mondada e Dubois (1995), a instabilidade das formas de referência depende muito mais da multiplicidade de pontos de vista do que do contrato imposto pela materialidade do mundo:

Uma categoria lexical impõe um ponto devistaum domínio semântico de referência, que concorre com outras sugeridas, produzindo sentido pelo contraste que estabelece com as anteriores. O discurso marca explicitamente a não correspondência entre palavras e coisas, e a referência emerge dessa distância, da demonstração de inadequação de categorias lexicais disponíveis - a melhor adequação é construída no seio de sua transformação discursiva. (MONDADA; DUBOIS, 1995, p. 286)

Nas narrativas em questão, deve-se considerar também que se a forma de lidar com o léxico no processo de referenciação implica uma atividade seletiva de cada tradutor que aponta para um enunciador que focaliza conteúdo, então é possível dizer que a construção dos objetos de discurso está diretamente relacionada à construção de ponto de vista. Em contrapartida, na comparação entre as traduções adaptadas de um mesmo conto, é possível notar que os objetos discursivos revelam muito mais do que apenas opiniões e escolhas lexicais diferentes, mas também objetos discursivos antagônicos, como acontece nas traduções adaptadas do conto *Irmãozinhos*. Os respectivos tradutores Ana Maria Machado e Fausto Wolff apresentam como complicador inicial da narrativa o falecimento de um ente querido, porém, não se trata da mesma pessoa, cada tradução adaptada apresenta um parente diferente:

Exemplo 5: *O irmãozinho pegou a irmãzinha pela mão e disse:*

-Desde que a nossa mãe morreu não tivemos um único momento de alegria. Nossa madrasta nos bate todo dia e, quando chegamos perto dela, ela nos chuta e nos manda embora. Só temos migalhas de pão duro para comer. Até o cachorro, debaixo da mesa, vive melhor, porque de vez em quando ela joga alguma coisa gostosa para ele. Que Deus tenha pena de nós! Se a nossa mãe soubesse disso... Venha, vamos sair juntos pelo mundo afora... (Irmãozinhos, Ana Maria Machado)

Exemplo 6: *Era uma vez um irmãozinho que um dia pegou a mão da irmã e lhe disse:*

-Desde que nosso pai morreu, nunca mais tivemos um dia feliz nesta casa. Nossa madrasta nos afasta com o pé quando nos aproximamos, e não há um dia que não nos dê uma surra. Para comer, recebemos apenas farelos de pão que caem da mesa. Até o cachorro é mais bem tratado, pois de vez em quando recebe uma fatia de mortadela. Vamos escapar. Melhor andar sem destino pelo mundo do que apanhar todos os dias. (Irmãozinhos, Fausto Wolff)

Nessa comparação entre as traduções adaptadas, observa-se que a dimensão argumentativa da relação sujeito e objeto, ou melhor, a orientação argumentativa dos referentes no discurso traz à lume um conjunto de inferências possíveis. Desse modo, ao tomar **o pai** como o objeto discursivo dessa comparação, entende-se que os irmãos são na verdade órfãos sem mãe que perderam o pai e estão sendo criados pela madrasta, sem ninguém para protegê-los se lançam no mundo. Na tradução adaptada de Ana Maria Machado, a lamentação se dá acerca da morte da mãe, o pai se casou novamente, mas não há paradeiro dele na história, apenas a presença da madrasta, mas, mesmo sem a evidência da orfandade, as crianças resolvem sair de casa para se livrarem dos maus tratos já que não há quem possa interceder por eles.

Sob este prisma, essa diferença entre ‘pai’ e ‘mãe’ mortos no conto possibilita afirmar que a construção do objeto discursivo passa não só por um querer dizer que influencia a construção do sentido, mas também por um jogo enunciativo de afirmação de identidades e posições. Obviamente, as coisas não são simples assim, apenas considerando uma palavra diferente de uma tradução adaptada para outra como ‘alegria e feliz’ ou ‘coisa gostosa e mortadela’, a seleção lexical tem um papel muito importante. Nesta medida, o ponto de vista do tradutor assume um conteúdo de percepção sobre o qual reside a dimensão argumentativa que se deseja criar na história. Nota-se que a morte de um dos pais é um fato marcante no conto, a escolha na tradução adaptada entre o pai e a mãe é marcada por diferentes fatores que irão construir o sentido do objeto discursivo a partir das referências a esse fato ao longo do enredo.

Não obstante, além de diferenças entre palavras, é possível notar também nas formas referenciais marcas linguísticas de tempo e lugares diferentes. Por se tratar de traduções adaptadas publicadas no Brasil em séculos diferentes, essas marcas sociais e históricas presentes na linguagem se fazem reveladoras de um ponto de vista específico do tradutor, tornando o objeto discursivo diferente ou oposto de um conto para o outro. No conto *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, tem-se o seguinte trecho:

Exemplo 7: *Um dia, a mãe da menina lhe disse: ‘Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho. Leve-os para sua avó’.* (*Chapeuzinho Vermelho*, Maria Luiza Borges) .

Nesse fragmento, é possível reconhecer na comparação com outras traduções adaptadas que o objeto discursivo construído como o motivo para visitar a vovozinha é

diferente. Ana Maria Machado, Maria Luiza Borges e Maria Clara Machado publicaram o mesmo conto, mas em cada tradução adaptada é evidente o ponto de vista das autoras pelas formas referenciais utilizadas. Maria Clara Machado é claramente uma tradução adaptada para o público infantojuvenil o que influencia na substituição da ‘**garrafa de vinho**’ por ‘**um potinho de mel**’. Daí, pode-se afirmar também que as formas referenciais são ativadas na construção do ponto de vista na narrativa para possibilitar que os objetos discursivos adquiram sentido no texto e não isolados do contexto. O que evidencia, portanto, a identificação de “**Um pedaço de bolo**” para Ana Maria Machado, “**alguns bolinhos**” para Maria Luiza Borges e “**este bolo**” para Maria Clara Machado. Cada forma com sua finalidade e função dentro do contexto discursivo do conto.

Entende-se, aqui, que não se trata apenas da escolha de palavras diferentes no ato de traduzir. Essas formas referenciais apresentadas, que se diferem de uma tradução adaptada para a outra, têm um evidente efeito no texto. Na tradução adaptada de Maria Clara machado, há uma orientação argumentativa claramente marcada pelo uso da expressão ‘**potinho de mel**’, que não altera o enredo original, mas que dá um novo rumo para a história marcada pela intenção comunicativa da tradutora. Nota-se, por exemplo, que substituir ‘**garrafa de vinho**’ por ‘**potinho de mel**’ não é apenas uma questão editorial de tradução adaptada para um público infantojuvenil. O sintagma nominal, como objeto discursivo que tem o seu sentido construído no conto, se difere de uma tradução adaptada para outra, ou seja, ‘**potinho de mel**’ reforça a imagem da vovó boazinha e recatada que não consome bebida alcoólica, porém nega os fatores contextuais que influenciaram na escolha do referente ‘**garrafa de vinho**’, que pode estar associado ao frio alemão que pede uma bebida mais quente, às tradições natalinas que consomem o *Glühwein* (vinho quente) durante o advento, à predileção da vovó por um vinho específico ou a outros contextos discursivos. É importante perceber o efeito disso no texto ainda que o enredo continue sendo o mesmo nessas traduções adaptadas.

Dessa maneira, deve-se destacar também que nem todos os tradutores selecionados variaram tanto nas formas referenciais. Ana Maria Machado, por exemplo, cuja obra tem uma finalidade mais didática e educativa, com belas ilustrações e uma linguagem mais voltada para o público infantil é uma tradutora que realiza as retomadas por meio da repetição do próprio referente. Já Fausto Wolff, tradutor de alemão para um público em geral, apresenta um repertório mais diversificado das formas referenciais. No conto *Sapatos Dançarinos*, nota-se que Ana Maria Machado refere-se ao rei do conto em toda a narrativa com o Sintagma Nominal “o rei”, enquanto Fausto Wolff, no mesmo conto, por sua vez, amplia o vocabulário

utilizado na construção da cadeia de referenciação com expressões como “monarca” e “majestade” para se referir ao rei.

Exemplo 8: “Então ele contou ao rei tudo o que tinha acontecido e mostrou as provas. O rei mandou chamar as filhas (...). Quando o rei perguntou ao soldado que princesa ele ia querer para esposa, ele respondeu: – Eu não sou mais muito jovem. Pode me dar a mais velha.” (Sapatos Dançarinos, Ana Maria Machado)

Exemplo 9: “Depois disso passou a relatar com detalhes tudo o que havia ocorrido e como prova de que o que dizia era verdade apresentou ao monarca os ramos e o copo. O rei então convocou suas doze filhas (...) – Majestade, já não sou mais um menino – respondeu ele – e por isso escolho a mais velha.” (Sapatos Dançarinos, Fausto Wolff)

Enquanto, Ana Maria Machado limita-se a usar o mesmo referente no texto, Fausto Wolff explora mais o vocabulário, ampliando a relação sinonímica entre **rei**, **monarca** e **majestade**. Nota-se que essas palavras não estão apenas no discurso do narrador, mas também do personagem, revelando que o soldado não era tão ignorante como as princesas imaginavam. Na tradução adaptada de Fausto Wolff, as formas referenciais recategorizadas marcam o repertório lexical do soldado, contribuindo para a construção de um perfil do personagem diferente do perfil que fora construído por Ana Maria Machado. Portanto, se está diante de objetos discursivos diferentes entre as traduções adaptadas, identificados pelas formas referenciais dentro do texto.

4.2.1 Formas Anafóricas

A contribuição da proposta da referenciação para o entendimento dos mecanismos de compreensão dos sentidos nos textos é muito importante para a mudança de abordagem no entendimento das anáforas como mecanismo promovedor da ligação entre expressões referenciais e o fluxo de informação. O fenômeno anafórico passou a ser entendido como o cerne de um processo, operado no texto, de construção e de modificação dos objetos de discurso.

Tais objetos, ao mesmo tempo em que revelam as perspectivas do enunciador sobre o texto produzido, são essenciais para as interações que ocorrem na construção de sentido do

objeto discursivo no texto. As lacunas deixadas no fluxo da narrativa possibilitam que o leitor seja capaz de fazer suas inferências para construir a relação entre as palavras e entre os fatos.

A fim de mostrar como ocorre a referenciação nos contos de Grimm, torna-se possível elaborar o quadro a seguir a partir do conto *Rumpelstiltskin*, na tradução adaptada de Monteiro Lobato, em relação à filha do moleiro que será um referente a progredir discursivamente por meio de anáforas no desenrolar da narrativa. Por meio das retomadas, revela-se o juízo de valor atribuído à personagem pelo tradutor Monteiro Lobato neste conto.

Nota-se que os modificadores indicam afetividade e marcas temporais do contexto socio-histórico do conto. Desse modo, o texto cumpre sua função sociocomunicativa, apresentando uma direção argumentativa marcada pela intencionalidade de seu autor com os recursos linguísticos utilizados em seu discurso. Observa-se, também que as referências à moça vão fazendo-a progredir discursivamente na medida em que delimitam as sequências da narrativa, conforme se observa no quadro a seguir.

Quadro 7- Progressão Referencial da Filha do Moleiro

REFERENTE	ENREDO
Uma filha linda	Apresentação do personagem.
↓	
A filha	Determinada, pois é a protagonista do conto.
↓	
A pobre moça	O 1º desafio: obrigada a fiar palha em ouro.
↓	
A coitadinha	Conflito: Ela não sabe fazer. Desespero.
↓	
Linda donzela	Tentativa de solução: Ela recebe uma ajuda mágica, impressiona ao rei.
↓	
A jovem rainha	Contexto social: Ela se casa com o rei. Deixa de ser donzela e passa a ser rainha.
↓	
A mãe	Clímax: Ela tem o primeiro filho e não quer entregá-lo ao anão.
↓	
A rainha	Desfecho: Ela consegue solucionar e retoma a paz inicial e equilíbrio. “ <i>Vivendo felizes para sempre</i> ”

Fonte: Autora

Com base nesse quadro, é notório que a referenciação, como atividade intersubjetiva, de negociação, é “um processo de ajustamento das palavras que não se dá diretamente em relação ao referente dentro do mundo, mas no quadro contextual, a fim de construir o objeto de discurso ao curso do próprio processo de referenciação” (MONDADA; DUBOIS, 1995, p. 33). Observa-se que o objeto discursivo construído nessa narrativa engendra a protagonista do conto, revelando a princípio, uma jovem inocente que vai ganhando força ao longo da narrativa. A menina submissa ao pai e depois ao rei se torna uma rainha ativa capaz de vencer

seres mágicos como o anãozinho Rumpelstiltskin. A progressão referencial torna essa mudança de atitude compreensível no texto.

Logo, torna-se evidente que a referenciação retoma a personagem, marcando um momento da narrativa. Essas retomadas podem ser constituídas por nomes, pronomes, elipses e sintagmas nominais (determinante, nome núcleo e modificador) cuja função é garantir a manutenção do referente no texto. Essas formas anafóricas, portanto, constituem a materialidade linguística, elemento decisivo na estruturação da matéria literária. Segundo Nelly Novaes Coelho (1993), a narrativa resulta, pois, de uma voz (a linguagem narrativa) que narra uma história, a partir de um ângulo de visão (ou foco narrativo) e vai encadeando sequências de uma efabulação como se observa no conto *Rumpelstiltskin* por meio de retomadas das ações vividas pela personagem. Diante disso, entende-se que essas formas referenciais anafóricas, sejam elas constituídas, apenas, por nomes ou sintagmas nominais, garantirão a manutenção do referente no texto e revelarão o ponto de vista de cada tradutor em contexto narrativo intrinsecamente ligado ao modo de apresentação dos fatos narrados marcados por uma sequência encadeada por essas anáforas.

Nesse caso, observa-se, no quadro 7, que as formas anafóricas constroem uma cadeia de referenciação referente à protagonista no desenrolar da narrativa. Por exemplo, as formas sintagmáticas “Uma filha linda, a pobre moça, linda donzela e a jovem rainha” indicam, claramente, o encadeamento de sequências da efabulação. Uma filha linda marca o início da narrativa, descrevendo a personagem como linda e indicando seu papel social – a filha do moleiro. A pobre moça revela que a protagonista está em apuros, o modificador evidencia a piedade que o leitor deve ter da personagem por causa da situação de desequilíbrio em que ela se encontra. Linda donzela indica uma tentativa de reequilibrar o enredo, pois a personagem é pedida em casamento pelo rei – o termo donzela ainda reforça um juízo de valor enraizado na cultura popular brasileira no momento histórico desta publicação (se a moça não se casou ainda é donzela como sinônimo de virgem). Por fim, a jovem rainha revela o final feliz da nossa história, a moça pobre que virou majestade; a obediente filha do moleiro se torna a atuante rainha, que manda e desmanda. E, por isso, tem condições de viver “Feliz para sempre”. Essa progressão no enredo é marcada discursivamente pelas formas anafóricas nominais a filha, no início do texto, e a rainha, no final do texto.

4.2.1.1 Formas Anafóricas Nominais

As formas nominais que designam objetos discursivos constantemente referidos no texto aparecem na cadeia referencial com um sentido diferente de um enunciador para o outro. As formas nominais utilizadas no contexto anaforicamente indicam estranhamento cultural se não forem considerados os momentos da narrativa em que o referente é retomado. Por exemplo:

Quadro 8- Comparação em Chapeuzinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho		
Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
Menina		
Era uma vez uma menina linda	Era uma vez uma menina encantadora	Era uma vez uma menina tão linda
Era chamada de Chapeuzinho Vermelho	Era uma linda menina	Era chamada de Chapeuzinho Vermelho
O lobo pensou “ novinha e macia ”	O lobo pensou “ coisinha nova e tenra ”	O lobo pensou “ almoço gostoso ”
Ela vai ser mais saborosa que a velha	Ela vai dar um petisco e tanto	Ela vai ser a sobremesa

Fonte: Autora

Nesse conto, pode soar estranho que a forma anafórica referente à menina seja um petisco. Esse sentido está preso ao contexto. Entender que um petisco faz referência à menina é mais do que uma questão linguístico-semântica, pois, em se tratando de um texto literário, pode-se perceber que, de fato, a menina será devorada como se faz literalmente com os petiscos. Logo, essa expressão literária torna-se compreensível, principalmente, quando enunciada nesse contexto pelo Lobo Mau.

Na comparação com outros tradutores, observa-se que tal como Maria Luiza Borges também Ana Maria Machado e Maria Clara Machado utilizaram no processo anafórico expressões relativas à comida para a menina na voz do Lobo, respectivamente, saborosa e sobremesa. Interessante, nessa comparação, também que Borges não utiliza a expressão Chapeuzinho Vermelho para fazer referência à menina em toda a tradução adaptada ao contrário das outras tradutoras. O modo de apresentação das formas nominais é necessariamente tributário de uma matriz enunciativa que engendra posicionamentos ora assumidos por tradutores/narradores-observadores, ora imputados a outros enunciadores. Disto resulta não apenas a seleção lexical para a composição das formas nominais e criação de certos efeitos de sentidos no conto analisado, mas também a inescapável conexão dessas formas e enunciadores e pontos de vista.

O entendimento da referenciação como um processo mais amplo, passível de acontecer em qualquer estratégia anafórica viabiliza também a retomada com a mesma forma nominal, isto é, a repetição também é um recurso que garante a manutenção do referente no texto. O uso repetitivo da mesma forma referencial não compromete a coesão do texto e acaba contribuindo para a conexão entre as sequências narrativas como ocorre no exemplo 10.

Exemplo 10: **Irmãozinho** quis beber, mas **Irmãzinha** ouviu a água da nascente falar, (...) E **Irmãzinha** gritou: -- Eu lhe imploro, **Irmãozinho**, não beba. (...) **Irmãozinho** não bebeu, (...), e **Irmãzinha** a ouviu. E **Irmãzinha** gritou: - **Irmãozinho**, eu lhe imploro, não beba. (...) **Irmãozinho** não bebeu (...) Quando chegaram à terceira fonte, **Irmãzinha** ouviu (...) **Irmãzinha** disse: - **Irmãozinho**, eu lhe imploro, não beba. Se você beber, vai virar cervo e fugir de mim. Mas **Irmãozinho** já estava ajoelhado e inclinado sobre a água tomando um gole. Assim que as primeiras gotas tocaram seus lábios, se transformou num cervo. **Irmãzinha** chorou. (*Irmãozinhos*, Ana Maria Machado).

Ao comparar esse mesmo referente com outras traduções adaptadas em português, verifica-se que a versão de Fausto Wolff se aproxima mais da versão original em termos linguísticos, pois não utiliza o diminutivo com o sufixo *-inho* (aspecto gramatical inexistente nas línguas germânicas). Logo, a repetição se dará com o nome **irmão** em vez de **irmãozinho**. Há diferença também entre as traduções adaptadas quanto ao feitiço que o menino sofre, virando **cabritinho** em uma versão em oposição ao **cervo** ou **veado** nas outras, conforme o quadro a seguir.

Quadro 9- Comparação em Irmãozinhos

Os Irmãozinhos		
Monteiro Lobato	Ana M ^a Machado	Wolff
O irmão		
Um menino	Irmãozinho	Um irmão
O menino	O irmãozinho	O irmão
O menino	O irmãozinho (Ele)	O irmão
O irmãozinho	Um cervo	Meu pequeno irmão
Um cabritinho	Seu pobre irmãozinho	Um veado
Este	Meu cervo querido	Seu irmão
O cabritinho	O cervo	O veadinho
O irmãozinho encantado	Aquele animal tão bonito	O irmão enfeitado
O danadinho	O cervo da coleira de ouro	O jovem veado

O estranho animalzinho	Seu cervo ferido	O belo veado
O cabritinho	Querido cervo	Veadinho querido
Meu cabritinho	O animal	O animal

Fonte: Autora

Os termos **cabritinho**, **cervo** e **veadinho** são coerentes com a trama enunciativa das traduções adaptadas de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Fausto Wolff, respectivamente, porque são nomes de animais que se equivalem, ou seja, um ser quadrúpede e dócil no qual o irmãozinho foi transformado por um feitiço da madrasta. Para se atribuir sentido a essas formas nominais é necessário estar a par dos acontecimentos narrados no conto, quer dizer, interpretar o encantamento das águas pela madrasta e a consequente transformação do menino em um animal. No início do enredo, o personagem é sempre retomado a partir do mesmo nome nas três traduções adaptadas supracitadas – menino, irmãozinho e irmão. Esses referentes anafóricos, já introduzidos no texto, passam a ser retomados com alterações ou com o acréscimo de outras informações, garantindo a progressão referencial a sequenciação dos fatos na narrativa.

Apesar de utilizarem formas nominais distintas para se referirem ao objeto discursivo irmãozinho, os tradutores parecem seguir um padrão na referenciação, isto é, no início repetem a mesma forma nominal e a partir do encantamento vão variando as formas que utilizam para fazer referência ao irmãozinho. É evidente que, apesar do padrão mencionado, não há semelhança entre os termos selecionados para fazer referência. Monteiro Lobato é a publicação mais antiga em relação a Fausto Wolff e à Ana Maria Machado, publicados em pleno século XXI. Além disso, Lobato apresenta uma tradução adaptada para o público infantil com o intuito de se aproximar mais da realidade brasileira e por isso utiliza a forma nominal cabritinho, um animal típico, principalmente, no interior e na zona rural do país. Os outros tradutores traduzem para o tipo de animal muito parecido na tentativa de ser fiel ao texto original em alemão. Logo, percebe-se que as traduções adaptadas, claramente, constroem objetos discursivos distintos ao longo da narrativa.

Embora seja evidente a escolha de palavras diferentes, é possível afirmar que nem sempre essa diferença na forma nominal implicará oposição ou mudança na construção de sentido do objeto discursivo. A relação sinonímica entre palavras da língua portuguesa contribui para a aparição de termos diferentes entre uma tradução adaptada e outra, no entanto, esses referentes apresentam sentidos equivalentes no texto. Por exemplo, no conto *Músicos de Bremen*, as escolhas lexicais nas traduções adaptadas são diferentes, mas os

objetos discursivos ocupam o mesmo campo semântico na especificação de cada tipo de animal, apenas a forma de se referir a eles que é diferente, porque, coloquialmente, pode-se chamar de burro ou de asno o mesmo animal, conforme quadro abaixo.

Quadro 10- Comparação em Músicos de Bremen

Músicos de Bremen	
Heloisa Jahn	M ^a Clara Machado
Burro	
Um asno	O burro
Galo	
Crista vermelha	Amigo Galo
Gato	
Um gato	Um gato velho
Velho Micifufe	Meu velho amigo
O bichano	O gato
Especialista em música noturna	O gato
Cão	
Um cachorro de caça	Um cão de caça
Cachorrão	Meu velho amigo
O cachorro	Amigo cachorro

Fonte: Autora


Os personagens que formam o grupo musical são os mesmos animais nas duas traduções adaptadas: o cão, o galo, o gato e o burro. Heloisa Jahn, que apresenta uma tradução adaptada de boa qualidade no que tange a uma versão mais parecida com a versão em alemão, utiliza expressões menos formais para se referir aos bichos, tais como, **bichano, cachorrão e crista vermelha**. Ela também faz uma distinção não muito comum entre asno e burro, optando pela primeira forma em seu texto. Apesar de, na maioria dos casos, se tratar apenas de uma questão estilística na escolha da palavra, diferenciando uma tradução adaptada da outra, é possível perceber, no quadro 10, que discursivamente, na cadeia de referência relativa ao gato, teremos um objeto discursivo distinto.

Enquanto Maria Clara Machado trata o gato por *amigo*, Heloisa Jahn utiliza a forma referencial *Especialista em música noturna*. Essa informação aciona frames como “há gatos que fogem de casa à noite” ou “há gatos que miam bem alto e afinados”. Esses frames dão à

forma referencial uma veracidade que impulsiona o leitor a acreditar no profissionalismo dos animais cantores. O tom de compromisso profissional e conhecimento musical caracterizam a recepção desse gênero textual, ou seja, a materialidade linguística e a expressão literária convencem o leitor do que está posto na ficção. Logo, a construção de sentido desse objeto discursivo acaba por provocar denominações distintas entre as traduções adaptadas, como formas nominais anafóricas, dentre as quais “O bichano” e “O gato”.

Já, em *Branca de Neve*, verifica-se a mudança de designação da protagonista de acordo com a descrição feita pelo tradutor. Em consequência, vão sendo incorporadas novas qualificações ao referente destacado, de acordo com o prosseguimento do texto. O sentido do objeto discursivo referenciado vai sendo construído anaforicamente por essas descrições que resultam em nomes referenciais diferentes, como formas anafóricas, dentre as quais “A jovem rainha” e “A linda princesa”. De fato, princesa e rainha não são o mesmo objeto. Enquanto uma já foi coroada, a outra ainda aguarda seu direito ao trono. Assim, essas espécies de transformações diferentes entre os mesmos personagens do mesmo conto em traduções adaptadas distintas só são possíveis porque as categorias formam-se durante a enunciação, conforme se observa no quadro a seguir.

Quadro 11- Comparação em Branca de Neve

Branca de Neve				
Ana Maria Machado	Heloisa Jahn	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado	Wolff
Branca de Neve				
Um neném	Um filhinho	Um filhinho	Um bebê	Uma filha
Uma filha	Uma filhinha	Uma menininha	A criança	Um bebezinho
Mil vezes mais linda	A mais bonita	Mil vezes mais linda	A princesinha	A mais bela
Essa menina	A menina	A criança	Branca de Neve	A menina
Pobre coitada	Minha querida	Pobre criança	Princesinha	Pobre menina
Sua bem-amada	Aquela menina querida	A querida menina	Nossa amiguinha	Querida menina
O nome dela	O nome da amiguinha	Seu nome		da bela garota
A jovem rainha	A nova rainha	A jovem rainha	A linda princesa	A princesa nova do filho de um rei

Fonte: Autora

Em outros contos como *Doutor Sabe-Tudo*, a diferença entre as formas nominais não está apenas na designação do objeto discursivo, mas também na mudança de identidades dos protagonistas.

Exemplo 11: *Era uma vez um pobre camponês, chamado Leitão, e(...)O camponês fez tudo (...) Ora, quando ele (...) E perguntou a Leitão se ele era o Doutor Sabe-Tudo. (Doutor Sabe-Tudo, Ana Maria Machado)*

Exemplo 12: *Era uma vez um pobre homem, chamado Crabb, (...)O camponês fez tudo (...)Ele já estava exercendo a profissão (...) e perguntou a Crabb se ele era o Doutor Sabe-Tudo. (Doutor Sabe-Tudo, Maria Clara Machado)*

Ana Maria Machado e Maria Clara Machado dão nomes diferentes ao personagem principal do conto *Doutor Sabe-Tudo*. É fato que Ana Maria Machado apresenta a tradução adaptada mais recente dos contos, entre as selecionadas para este *corpus*, publicada em 2011. Nesse conto, a diferença entre os nomes ocorre porque ela optou em trocar o nome do protagonista, Crabb por Leitão. Essa substituição não muda a lógica e o humor do texto original, conforme o seguinte fragmento:

Exemplo 13: *Era um prato de carne de porco frita. O camponês olhou, olhou, mas não tinha a menor ideia do que podia haver ali debaixo.- Leitão, estás frito! – suspirou ele.(Doutor Sabe-Tudo, Ana Maria Machado)*

Maria Luiza Borges e Maria Clara Machado também nomeiam a protagonista de forma diferente em *Bela Adormecida*. Borges aproxima-se mais da tradução adaptada do título em alemão *Dornröschen*, nomeando a princesa como Bela Rosa da Urze. Já Machado se apropria do nome Aurora advindo da versão de Charles Perrault. O interessante nessa comparação é observar como os referentes são retomados por formas nominais específicas que revelam posições distintas dos tradutores em relação ao texto dos Irmãos Grimm.

As formas anafóricas nominais são mais diversificadas em recursos, pois encontramos elipses, pronomes e nomes – que, muitas vezes, são repetidos no texto. Esses recursos garantem mais uma manutenção referencial do que uma progressão referencial, pode-se dizer que a referenciação pronominal é uma forma remissiva gramatical de retomada, que ocorre por meio do uso de elementos conectores que se referem a coisas passadas no texto, conforme o exemplo a seguir.

Exemplo 14: “*levamos as crianças para a parte mais fechada da floresta, fazemos uma fogueira para elas e damos a cada uma um pedaço de pão*”. (João e Maria, Ana Maria Machado)

Em outros contos, como em *Sapatos Dançarinos* e em *Cinderela*, as retomadas variam bastante quanto à forma (nomes, elipses, pronomes). Essa ocorrência existe, porque o texto contém expressões que permitem ativações cognitivas garantidoras de relações léxico-semânticas, que criam uma rede de expectativas sobre o que pode aparecer no texto como elemento já “conhecido” (porque já seria esperado). Nos quadros 12 e 13, a seguir, são elencados os referentes utilizados nas duas traduções adaptadas analisadas desses contos, será possível entender como o objeto discursivo filha (s) vai sendo retomado, tendo em vista a relevância desse elemento para o texto. Logo, sua manutenção se faz necessária, já que compõe o elemento principal do conto apresentado.

Quadro 12- Comparação em Sapatos Dançarinos

Sapatos Dançarinos	
Fausto Wolff	Ana M ^a Machado
Doze filhas	
Cada uma mais bonita que a outra	Cada qual mais bonita que a outra
Assim que se metiam na cama	Depois que elas deitavam
As mocinhas	☺
As princesas	Elas
Uma delas como esposa	Uma delas para esposa
As garotas	Elas
Elas	As princesas
As princesas	Todas as doze princesas
A princesa mais velha	A princesa mais velha
A mais moça	A mais moça
A princesa mais jovem	A mais moça
As doze filhas	As doze princesas
Suas doze filhas	As filhas

Fonte: Autora

Quadro 13- Comparação em Cinderela

Cinderela	
Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
Cinderela	
Única filha	Uma mocinha triste
A filha	Cinderela
A menina	A pobre órfã

Aquela marreca idiota	Cinderela
A pobrezinha	Ela
Cinderela	Cinderela
Minha filha	Filhinha
A pobre menina	A mocinha
Cinderela	Menina boba
Uma princesa estrangeira	Aquela moça
A estranha moça	A princesa
A filha da minha falecida esposa	A filha do meu 1º casamento
A minha verdadeira noiva	Cinderela

Fonte: Autora

Em 12 e 13, identifica-se que as formas anafóricas designam objetos discursivos referidos nos contos. O uso do pronome pessoal do caso reto ‘**elas**’ garante a retomada de ‘**Princesas**’ em *Sapatos Dançarinos* de Ana Maria Machado. Em *Cinderela*, o uso de **ela** aparece na tradução adaptada de Maria Clara Machado. Nota-se que o tradutor Fausto Wolff, nos dois contos, praticamente não utiliza a forma nominal, especificamente pronominal, para fazer referências em suas traduções adaptadas do conto. O tradutor se destaca mais pela variedade de nomes na cadeia de referenciação do que pela variedade de formas de referenciação, isto é, na comparação acima com as duas tradutoras em contos distintos, percebe-se que as formas referenciais variam em pronomes, diminutivos, orações adjetivas e elipses que contribuem para uma leitura mais fluente do texto.

Exemplo 15: *O rei mandou anunciar a decisão do príncipe e as duas filhas malvadas(...)a filha mais velha* *apossou-se da sapatilha (...)***falsa noiva**. *Diante da evidência, deu a volta com o cavalo em direção à casa da embusteira. (...), mas a outra irmã insistiu em provar o calçado (...)***falsa Cinderela**, *cuja meia também estava ensopada.(...) dirigiu-se à casa da impostora.* (*Cinderela*, Fausto Wolff)

Vale destacar que, no *corpus* selecionado, Wolff se aproxima mais daquilo que se define como tradução adaptada dos contos de Grimm em contraposição à adaptação da obra dos Irmãos Grimm em português do Brasil. Nem sempre o tradutor optou, nesses contos, pela expressão mais agradável em nossa língua “**embusteira**” e, sim, pela expressão mais próxima ou mais literal frente ao alemão. Logo, resulta em um texto mais marcado por nomes do que por pronomes nas retomadas, reforçando uma prática comum de textos contados oralmente para não causar a ambiguidade em relação ao referente que está sendo retomado no momento da narrativa, destacando assim uma característica predominante da obra dos Irmãos Grimm.

Assim, as formas nominais apresentadas revelam seu papel discursivo na construção dos referentes no texto pela peculiaridade nesse tipo de ocorrência. Portanto, fica evidente que o fenômeno da referenciação, apresentado nos exemplos citados e nos quadros utilizados para comparar as traduções adaptadas, não está explícito pelo que se manifesta na superfície textual, numa relação entre elementos lexicais por processos de sinonímia, paráfrase, hiperonímia, metáforas ou metonímias. Numa interface linguística e cognitiva, há o compromisso com a elucidação no contexto literário das operações inferenciais que sustentam as relações entre os elementos linguísticos expressos em cada tradução adaptada apresentada dos contos de Grimm.

4.2.1.2 Formas Anafóricas Sintagmais

A construção do objeto discursivo por formas anafóricas de referenciação também pode ocorrer por meio de sintagmas nominais que atuam assim como as formas nominais no texto, fazendo referência a um termo que terá seu sentido construído no texto no desencadear dos fatos na narrativa. O que diferencia as formas sintagmais das formas nominais é exatamente sua constituição propriamente dita. Enquanto essas são formadas apenas por um nome, acompanhado ou não de um determinante, aquelas apresentam uma estrutura sintagmática completa, formadas por nome nuclear, determinante e modificador. Ocorre que, além de trazer para o texto os referentes, as expressões sintagmáticas utilizadas acrescentam um juízo de valor ou uma especificidade ao referente, promovendo transformação dos referentes no momento mesmo em que são nomeados. Temos, mais uma vez, casos de referenciação.

Os sintagmas nominais usados para fazer referência organizam o discurso, retomando o referente, construindo o sentido dele no texto. Em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, Ana Maria Machado e Maria Luiza Borges retomam o referente vovó no texto, repetindo a palavra vovó ou deixando-a elidida, em alguns casos, usam também pronomes para a manutenção do referente na superfície textual. Maria Clara Machado, por sua vez, constrói discursivamente esse personagem, a avó da Chapeuzinho Vermelho, oferecendo detalhes sobre a vovozinha, aproximando o leitor da personagem como se a conhecesse ou como se tivesse algum afeto por ela, como a netinha que vai visitá-la, conforme exemplos de rótulos, no quadro a seguir.

Quadro 14- Comparação entre a avó de Chapeuzinho

Chapeuzinho Vermelho		
Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
Avó		
A vovó	Sua avó	Vovó
Ela	Ela	A boa vovó
A avó	Sua avó	A velhinha
Minha avó	Vovó	Boa senhora
Sua avó	Sua vovó	Uma velhinha tão simpática
A velha	A velha	A vovó
A avó	A avó de Chapeuzinho	A velhinha
A velha	Essa velha	A boa velhinha
A velha	A idosa vovó	Avó

Fonte: Autora

A partir de experiências socioculturalmente vividas, são construídas referências que mapeiam elementos motivados pelo propósito comunicativo do tradutor em deixar bem clara a oposição entre o bem e o mal, o vilão e a mocinha, o lobo e a vovó. Como o foco é mostrar diferentes formas de referência na construção do objeto discursivo, o quadro acima reforça a diferença entre as traduções adaptadas em termos de como a linguagem marca o discurso e objetos distintos.

Na tradução adaptada de Ana Maria Machado, as referências não contribuem para a construção de sentido do referente no texto, isto é, ocorre a manutenção, mas não há progressão referencial, ainda que a palavra velha agregue uma questão de faixa etária para a avó, ambos os termos podem ser utilizados em outro contexto, em qualquer conto. Em contrapartida, Maria Luiza Borges já mostra uma referência sintagmática que especifica o objeto discursivo desta história, a avó de Chapeuzinho. Já, a tradução adaptada de Maria Clara Machado, características como boa, simpática e velhinha aparecem como modificadores das formas sintagmáticas, somando à apresentação do objeto discursivo, de forma estigmatizada, informações que se quer prestar ao público leitor.

Este recurso fica evidente também no conto *Rumpelstiltskin* em que a tradutora Maria Clara Machado utiliza algumas formas sintagmáticas para fazer referência ao rei da história, enquanto os outros tradutores, Ana Maria Machado e Monteiro Lobato, fazem a manutenção repetindo o nome ou, no máximo, substituindo-o pelo pronome ele. Verifica-se, assim, a presença das anáforas nominais como manutenção do referente no texto. Entretanto, destaca-se que são as anáforas sintagmais que verdadeiramente contribuem para a progressão

referencial do objeto discursivo no texto na medida em que agregam novos conteúdos por meio do novo nome núcleo ou do modificador.

Quadro 15- Comparação entre o rei de Rumpelstiltskin

Rumpelstiltskin		
Ana Maria Machado*	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
Rei		
O rei	O rei	O jovem rei Gustavo
Ele	Esse rei	O rei
O rei	O rei	Jovem rei
O rei	Ele	Simpático rei
O rei	O rei	Bondoso rei

Fonte: Autora

Vê-se, aqui, que a estratégia de referenciação não se esgota na relação entre a forma referencial sintagmática e o referente. Tal construção discursiva pode ser enriquecida a partir do princípio de que há um percurso necessário à interpretação como operação cognitiva complexa, fundamental para a progressão textual que se pretende estabelecer com os acréscimos percebidos sobre o referente. Nesse tocante, o moleiro inventa a história sobre o dom da filha transformar palha em ouro para impressionar o jovem rei Gustavo, porque, embora seja rei, tem ambição e a oferta do ouro iria lhe agradar. Além disso, o rei também tem interesse pela jovem donzela e o fato do rei ser jovem torna a ideia do casamento possível. Outras características devem atrair a moça, por isso simpático e bondoso reforçam a afetividade entre os personagens.

Entende-se que a interpretação enveredada acerca do objeto discursivo retomado por esses sintagmas só é possível conhecendo o conto, isto é, o sentido do objeto discursivo está no contexto/ cotexto. No conto, o narrador apresenta um referente. Cabe ao interlocutor, que entra em contato com esse texto, estabelecer um trabalho de leitura que busque construir o sentido do objeto discursivo que lhe foi imputado pelo narrador. A leitura, então, fornecerá as pistas.

É importante salientar que, além das expressões referenciais, informações de outra natureza também colaboram para a construção de sentido do objeto discursivo. A fim de ilustrar o exposto até aqui no que tange à análise proposta, apresenta-se o conto *João e Maria* da tradução adaptada de Maria Luiza Borges, na íntegra. Essa apresentação do conto tem a finalidade de que sejam verificadas as cadeias de referenciação destacadas com marcas

específicas no texto, conforme legenda a seguir, pois a análise que segue se apoia nesses referentes em destaque.

Legenda:	Pai – negrito	/	madrasta – <i>itálico</i>	/	dois filhos – sobrado	/	Maria - <u>1 sublinhado</u>	/
	João – <u>2 sublinhados</u>	/	bruxa - negrito e sublinhado	/	encapsulamento – colchetes []			

JOÃO E MARIA

Perto de uma grande floresta, vivia **um pobre lenhador** com sua mulher e **dois filhos**. O menininho chamava-se João e a menina chamava-se Maria. Nunca havia muito o que comer na casa deles, e, durante um período de fome, **o lenhador** não conseguiu mais levar pão para casa. À noite ficava na cama aflito, remexendo-se e revirando-se em seu desespero. Com um suspiro, disse para *sua mulher*: "O que vai ser de **nós**? Como podemos cuidar de **nossos pobres filhinhos** quando não há comida bastante nem para *nós dois*?" "Ouça", *sua mulher* respondeu. "[Amanhã, ao romper da aurora, vamos levar **as crianças** até a parte mais profunda da floresta. Faremos uma fogueira para **elas** e daremos uma crosta de pão para cada - Depois vamos tratar dos nossos afazeres, deixando-**as** ali sozinhas. Nunca encontrarão o caminho de volta para casa e ficaremos livres]". "Oh, não!" disse o marido. "Não posso fazer [isso]. Quem teria coragem de deixar **essas crianças sozinhas** na mata? Animais selvagens vão com certeza encontrá-**las** e estraçalhá-**las**." "**Seu bobo**", *ela* respondeu. "Nesse caso vamos todos morrer de fome. É melhor **você** começar a lixar as tábuas para os caixões."

Depois que os *dois adultos* tinham adormecido, João se levantou, vestiu seu paletozinho, abriu a porta e escapuliu. A lua resplandecia e os seixos brancos em frente à casa cintilavam como moedas de prata. João se abaixou e pôs tantos quanto pôde no bolso do paletó. Foi então até Maria e disse: "Não se aflija, irmãzinha. Vá Prata. João se abaixou e pôs tantos quanto pôde no bolso do paletó. Foi então até Maria e disse: "Não se aflija, irmãzinha. Vá dormir. Deus não haverá de **nos** abandonar." E voltou para a cama.

Ao raiar do dia, pouco antes do nascer do sol, a *madrasta* se aproximou e acordou **as duas crianças**. "Levantem, **seus preguiçosos**, vamos à floresta apanhar um pouco de lenha" *A madrasta* deu a **cada criança** um pedaço de pão dormido e disse: "Aqui está alguma coisa para o almoço. Mas não comam antes da hora, porque não terão mais nada. *A mulher* não deu **ao marido** um minuto de sossego até que **ele** consentiu no plano *dela*. "Mesmo assim, sinto pena das **pobres crianças**", **ele** disse. **As crianças** também não tinham conseguido dormir, porque estavam famintas e ouviram tudo que *a madrasta* dizia **ao pai**.

Maria chorou inconsolavelmente e disse: "Bem, agora estamos mortos." "Fique sossegada, Maria", disse João. "Pare de se preocupar. Vou descobrir uma saída." Maria pôs o pão no avental, porque João tinha o bolso do paletó cheio de seixos. Partiram **todos** juntos pela trilha que penetrava na floresta. Depois que tinham caminhado um pouco, João [parou e olhou para trás na direção da casa,] e vez por outra fazia [isso] de novo. **Seu pai** disse: "João, porque a toda hora **você** para e olha? Preste atenção e não se esqueça de que tem pernas para andar." "Ah, **pai**", João respondeu. "Estou olhando para trás para ver meu gatinho branco, que está sentado no telhado tentando me dizer adeus." *A mulher* disse: "Seu bobo, aquilo não é o seu gatinho. São os raios do sol refletindo na chaminé." Mas João não tinha olhado para nenhum gatinho. Tinha pegado os seixos cintilantes de seu bolso e deixando-os cair no chão. Ao chegarem no meio da floresta, **o pai** falou: "Vão catar um pouco de lenha, **crianças**. Vou fazer uma fogueira para **vocês** não sentirem frio."

João e Maria juntaram uma pequena pilha de gravetos e fizeram fogo. Quando as chamas estavam altas o bastante, *a mulher* disse: "Deitem-se junto do fogo, **crianças**, e procurem descansar um pouco. Vamos voltar à floresta para cortar alguma lenha. Assim que acabarmos, viremos buscá-**los**." João e Maria sentaram-se perto do fogo. Ao meio-dia comeram suas crostas de pão. Como podiam ouvir os golpes de um machado, estavam

certos de que **o pai** andava por perto. Mas não era um machado que estavam ouvindo, era um galho que **o pai** prendera numa árvore morta e que o vento fazia bater para cá e para lá. Ficaram sentados ali por tanto tempo que seus olhos se fecharam de exaustão, e adormeceram profundamente. Quando acordaram, estava escuro como breu. Maria começou a chorar, dizendo: "Nunca vamos conseguir sair desta floresta!" João a consolou: "Espere um pouquinho, a lua vai nos ajudar. Então vamos encontrar o caminho de volta."

Sob a luz do luar, João pegou a irmã pela mão e foi seguindo os seixos, que tremeluziam como moedas novas e apontavam o caminho de casa para eles. Caminharam a noite inteira e chegaram à casa **do pai** exatamente ao romper da aurora. Bateram à porta, e quando *a mulher* abriu e viu que eram João e Maria, disse: "**Suas crianças malvadas!** Por que ficaram dormindo esse tempo todo na mata? Pensamos que nunca voltariam."

O pai ficou radiante, porque não gostara nada de ter abandonado **os filhos** na floresta. Pouco tempo depois, cada cantinho do país foi castigado pela fome, e uma noite **as crianças** ouviram o que *a mãe* dizia **a seu pai** quando já estavam na cama. "Já comemos tudo que tínhamos de novo. Só sobrou a metade de um pão, e quando isso acabar estamos liquidados. **[As crianças têm que ir embora. Desta vez, vamos levá-las para o coração da floresta, de modo que não consigam encontrar uma saída. Caso contrário, não há esperança para nós].**"

[Tudo] aquilo deixou o coração **do marido apertado**, e pensou: "Seria melhor que você compartilhasse a última cõdea de pão com *as crianças*." Mas *a mulher* não dava ouvidos a nada que **ele** dizia. Não fazia outra coisa senão ralar e censurar. Cesteiro que faz um cesto, faz um cento, e como **ele** cedera na primeira vez, teve de ceder também numa segunda vez.

As crianças ainda estavam acordadas e ouviram a conversa toda. Depois que *os pais* adormeceram, João se levantou e quis ir catar uns seixos como fizera antes, mas *a mulher* tinha trancado a porta e ele não pôde sair. João consolou a irmã, dizendo: "Não chore, Maria. Trate só de dormir um pouco. O bom Deus vai nos proteger."

Bem cedo na manhã seguinte *a mulher* veio e acordou **as crianças**. Cada uma ganhou um pedaço de pão, desta vez menor ainda que da outra. No caminho para a mata, João amassou o pão em seu bolso e, volta e meia, parava para espalhar migalhas no chão. "João, por que está parando tanto?" perguntou **o pai**. "Não pare de caminhar. "Estava olhando para o meu pombinho, aquele que está pousado no telhado e tentando me dizer adeus", João respondeu.

"Seu bobo", disse *a mulher*. "Aquilo não é o seu pombinho. São os raios do sol da manhã refletindo na chaminé." Aos pouquinhos, João havia espalhado todas as migalhas pelo caminho. *A mulher* levou **as crianças** ainda mais para o fundo da floresta, para um lugar onde nunca tinham estado antes. Mais uma vez fez-se uma grande fogueira, e *a madrastra* disse: "Não se afastem daqui, **meninos**. Se ficarem cansados, podem dormir um pouco. Vamos entrar na floresta para cortar um pouco de lenha. À tarde, quando tivermos acabado, viremos pegá-**los**."

Era meio-dia e Maria dividiu seu pão com João, que havia espalhado as migalhas do dele pelo caminho. Depois adormeceram. A tarde passou, mas ninguém foi buscar **as pobres crianças**. Acordaram quando estava escuro como breu, e João consolou a irmã dizendo: "Espere um pouquinho, Maria, a lua vai nos ajudar. Então vamos poder ver as migalhas de pão que espalhei pelo caminho. Elas vão apontar o caminho de casa para **nós**."

Sob a luz do luar, **os dois** partiram, mas não conseguiram encontrar as migalhas porque os milhares de pássaros que voam por toda parte na floresta e pelos campos as tinham comido. João disse a Maria: "Vamos encontrar o caminho de casa." Mas não conseguiram encontrá-lo. Caminharam a noite inteira e depois o dia seguinte inteiro, desde a manhãzinha até tarde da noite. Tudo em vão: não acharam um caminho para sair da floresta e foram ficando cada vez com mais fome.

Não encontraram nada para comer além de umas amoras espalhadas pelo chão. Como suas pernas estavam bambas de tanto cansaço, deitaram-se embaixo de uma árvore e

adormeceram. Fazia três dias que tinham deixado a casa do **pai**. Começaram a andar de novo, mas só faziam se embrenhar cada vez mais na mata. Se não conseguissem uma ajuda logo, com certeza morreriam. Ao meio-dia, viram um lindo pássaro, branco como a neve, empoleirado num galho. Cantava tão docemente que pararam para ouvi-lo. Terminado seu canto, o pássaro bateu asas e foi voando à frente de João e Maria. **Eles** o seguiram até que chegaram a uma casinha, e o pássaro foi pousar lá no alto do telhado. Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante. "Vamos ver que gosto tem", disse João. "Que o senhor abençoe nossa refeição. Vou provar um pedacinho do telhado, Maria, e você pode experimentar a janela. Só pode ser doce."

João ergueu o braço e quebrou um pedacinho do telhado para ver que gosto tinha. **Maria** debruçou-se sobre a janela e deu uma mordidinha. De repente, **uma voz suave** chamou lá de dentro: "Ouço um barulhinho engraçado. Quem está roendo o meu telhado?" **As crianças** responderam: "É o vento, leve e ligeiro, que sopra no seu terreiro." Continuaram comendo, sem a menor cerimônia. João que gostou do sabor do telhado, arrancou um grande pedaço dele, e Maria derrubou uma vidraça inteira e sentou-se no chão para saboreá-la.

De repente a porta se abriu e **uma mulher velha como Matusalém**, apoiada numa muleta, saiu coxeando da casa. João e Maria ficaram tão apavorados que deixaram cair tudo o que tinham nas mãos. **A velha** sacudiu a cabeça e disse "Olá, **queridas crianças**. Digam-me, como conseguiram chegar até aqui? Mas, entrem, entrem, poderão ficar **comigo**. Nada de mal vai acontecer na minha casa."

Pegou-**os** pela mão e levou-**os** para dentro de sua casinha. Uma bela refeição de leite e panquecas, com açúcar maçãs²¹ e castanhas, foi posta diante **deles**. Um pouco mais tarde, duas bonitas caminhas, com lençóis brancos, foram arrumadas para **eles**. João e Maria se deitaram e tiveram a impressão de estar no céu.

A velha estava só fingindo ser bondosa. Na verdade, era **uma bruxa malvada**, que atacava **criancinhas** e tinha construído a casa de pão só para atraí-las. [Assim que uma criança caía nas suas mãos, ela a matava, cozinhava e comia]. Para **ela**, [isso] era [um verdadeiro banquete]. As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto. Quando sentiu João e Maria se aproximando, **a velha** riu cruelmente e ciciou: "Estão no papo! Desta vez não vão escapar!"

De manhã bem cedo, antes de **as crianças** se levantarem saiu da cama e contemplou **os dois** a dormir tranquilamente com suas macias bochechas vermelhas. Murmurou baixinho consigo: "Vão dar **um petisco muito gostoso**. "Agarrou João com seu braço magricela, levou-o para um pequeno galpão e **o** trancou atrás da porta gradeada. João poderia gritar o quanto quisesse que não adiantaria nada. Depois foi até Maria, sacudiu-a até que acordasse, e gritou: "De pé, **sua preguiçosa**. [Vá buscar água e cozinhar alguma coisa gostosa para **seu irmão**]. **Ele** ficará lá fora no telheiro até ganhar um pouco de peso. Quando estiver **gordo e bonito**, vou comê-lo."

Maria começou a chorar o mais alto que pôde, mas não adiantou nada. Teve de fazer [tudo] que **a bruxa** lhe mandava. A comida mais deliciosa foi preparada para **o pobre João**; para Maria, só sobraram as cascas dos caranguejos. Toda manhã **a velha** ia furtivamente até o pequeno galpão e gritava: "Mostre o dedo, João, para **eu** ver se **você** já está **gorducho!**"

João então enfiava um ossinho por entre as grades, e **a velha**, que tinha a vista fraca, acreditava que era o dedo **do menino** e não conseguia entender por que **ele** não estava engordando. Depois de quatro semanas e João continuando **magrelo** como sempre, **ela** perdeu a paciência e resolveu que não podia esperar mais. "Maria!" gritou para **a menina**. "Vá apanhar água, e depressa. Pouco se me dá se João está magro ou gordo. Amanhã vou acabar com **ele** e depois vou cozinhá-lo."

A pobre irmãzinha soluçou de aflição, as lágrimas correndo pelas faces. "Ó meu

²¹ Comida típica da Alemanha

Deus, ajude-nos!" exclamou. "Se pelo menos os animais selvagens da floresta nos tivessem comido, teríamos morrido juntos." "Poupe-me da sua choradeira!" disse a velha. "Nada pode ajudá-la agora."

De manhã cedo, Maria teve de ir encher o caldeirão e acender o fogo. "Primeiro tenho que assar pão", a velha disse. "Já aqueci o forno e sovei a massa." Então empurrou Maria na direção do forno, que cuspiam labaredas. "Engatinhe até lá dentro", disse a bruxa, "e veja se está quente o bastante para eu enfiar o pão."

O que a bruxa estava planejando era fechar a porta assim que Maria se metesse dentro do forno. Depois iria assá-la e comê-la também. Maria percebeu o que ela estava tramando e disse: "Não sei como fazer para entrar ali. Como vou conseguir?" "Sua pateta", disse a velha. "Há espaço de sobra. Veja, até eu consigo entrar", e ela trepou no forno e enfiou a cabeça dentro dele. Maria lhe deu um grande empurrão que a fez cair estatelada. Então fechou e aferrolhou a porta de ferro. Ufa! A bruxa começou a soltar guinchos medonhos. Mas Maria fugiu e a bruxa perversa morreu queimada de uma maneira horrível. Maria correu para junto de João, abriu a porta do pequeno galpão e gritou: "João, estamos salvos! A bruxa velha morreu."

Como um passarinho fugindo da gaiola, João voou porta afora, assim que ela se abriu. Que emoção os dois sentiram: abraçaram-se e beijaram-se e pularam de alegria! Como não havia mais nada a temer, foram direto para a casa da bruxa. Em todos os cantos havia baús cheios de pérolas e joias. "Estas aqui são melhores ainda que seixos", disse João e meteu nos bolsos o que podia. Maria juntou-se a ele: "Vou levar alguma coisa para casa também." E encheu seu aventalzinho. "Vamos embora agora mesmo", disse João. "Temos que sair desta floresta de bruxa."

Após andar por várias horas, deram com um rio muito largo. "Não vamos conseguir atravessar", disse João. "Não estou vendo nenhuma ponte." "Também não há nenhum barco por aqui", notou Maria, "mas ali vem uma pata branca. Ela vai nos ajudar a travessar, se eu pedir." Gritou: "Ajude-nos, ajude-nos, patinha, Que a sorte nos abandonou. Não vemos ponte nem canoinha, Só o seu socorro nos sobrou." Lá veio a pata, patinhando. [João subiu nas suas costas chamou a irmã para se sentar na garupa]. "Não" disse Maria. "seria [uma carga pesada demais] para a patinha. [Ela pode nos levar um de cada vez.]"

Foi exatamente [o que] a boa criaturinha fez. Depois que chegaram sãos e salvos do outro lado e caminharam por algum tempo, a mata começou a lhes parecer cada vez mais familiar. Finalmente avistaram a casa do pai lá longe. Começaram a correr e entraram em casa numa disparada, abraçando o pai. O homem tinha passado maus momentos desde que abandonara os filhos na floresta. Sua mulher tinha morrido. Maria esvaziou seu avental, e pérolas e joias rolaram por todo o piso. João enfiou as mãos nos bolsos e tirou um punhado de joias depois do outro. Suas aflições tinham terminado e eles viveram juntos em perfeita felicidade.

Minha história terminou. Entrou por uma porta, saiu pela outra, quem quiser que conte outra.

Nota-se, nesta tradução adaptada de Maria Luiza Borges, que são retomados no texto cinco principais objetos discursivos: Pai – **negrito**; madrasta – *itálico*; Maria - 1 sublinhado; João – 2 sublinhados; e a Bruxa - **negrito e sublinhado**. Destacam-se com colchetes as formas referenciais encapsuladoras de porções textuais no texto, que serão detalhadas na próxima seção. É possível verificar no conto, a partir dessas marcações, a progressão referencial de cada objeto discursivo no desenrolar da narrativa.

Ao acompanhar a sequência das marcações, observa-se como o referente é retomado no texto e progride discursivamente, a mudança entre uma forma de referir e outra também contribui para que se construa o sentido do objeto discursivo a partir de informações acerca dele que são fornecidas nas diferentes formas de retomada dentro de cada cadeia de referenciação. Assim, verifica-se também que várias cadeias são formadas dentro de um texto e que elas auxiliam na compreensão do sentido do texto. O sintagma nominal João e Maria é retomado, na maioria das vezes, por um único sintagma que faz referência aos dois, conforme o quadro a seguir:

Quadro 16- Comparação em João e Maria

João e Maria		
Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
Filhos		
Dois filhos	Pobres filhinhos	Crianças saudáveis e espertas
As crianças	As crianças	As crianças
Meus filhos sozinhos	Essas crianças sozinhas	João e Maria
Crianças levadas	Suas crianças malvadas	-
As duas crianças	As crianças	Meninos
Os dois	Eles	Os dois irmãozinhos
Crianças tão engraçadinhas	Queridas crianças	Meus netinhos
João e Maria	Os dois	As duas crianças perdidas
Bem bonitos e gordos	Petisco gostoso	Crianças gordinhas
Os filhos	Os filhos	Os filhos

Fonte: Autora

Foi possível constatar que esse conto é o preferido do público infantojuvenil, tanto no Brasil quanto na Alemanha, ao conversar informalmente com estudantes do Ensino Fundamental I no Colégio de Aplicação da UERJ e com um grupo de crianças brasileiras na cidade de Colônia. *João e Maria* é o conto que atrai mais esse público e isso se deve ao medo de ser abandonado pelos pais, o medo de perder o amor deles e o medo de se tornar órfãos. E, claro, a floresta que, mesmo configurando o cenário na história, tem um papel tão forte que, por vezes, parece protagonizar no conto. Apresentar esse conto inteiro nesta parte é relevante tendo em vista a quantidade de retomadas de objetos discursivos nessa tradução adaptada de Maria Luiza Borges, mas, além disso, por se tratar também de um conto que supera a relação de referência apenas entre uma palavra e outra, ou seja, há aqui sintagmas que retomam as

tarefas e os desafios enfrentados pelos protagonistas, encapsulando em alguns casos períodos inteiros.

Cabe agora observar as formas sintagmáticas que retomam João e Maria e que ora fazem referência ora a João ora à Maria. No quadro 16, João e Maria são retomados como os irmãos, as crianças e os filhos por formas sintagmáticas como os dois irmãozinhos, crianças levadas e pobres filhinhos. Na comparação entre as traduções adaptadas, percebemos que Ana Maria Machado, Maria Luiza Borges e Maria Clara Machado usam bastantes formas sintagmáticas que vão construindo o objeto discursivo marcando os momentos da narrativa. Por esse motivo, é possível encontrar a forma referencial filhos no início em que há a presença dos pais; o uso do numeral dois em SNs como Os dois ou Os dois irmãozinhos para indicar que no meio da história eles ficam sozinhos na floresta e não resta mais ninguém ali, apenas as duas crianças perdidas. E, no fim, um pouco antes de escaparem da bruxa, é possível reconhecer como referência às crianças o sintagma *Petisco gostoso*, que tem seu sentido construído na narrativa, marcando como a bruxa enxerga *aquelas crianças gordinhas*.

Logo, quando o referente *João* passa a ser retomado por *Petisco*, no 18º parágrafo da narrativa, permite afirmar que esse objeto discursivo está tendo seu sentido construído dentro do texto, ele já não é apenas o filho do pobre lenhador, agora, ele é o alimento da Bruxa. Essa construção do sentido do objeto discursivo nos contos é tão marcante pelas formas sintagmáticas que, além de retomarem o referente, contribuem também para marcar diferentes pontos de vista: do personagem sobre o objeto discursivo nas falas; do narrador em cada parte do enredo; e do tradutor ao se compararem as formas referenciais levantadas. De fato, apenas Maria Luiza Borges utiliza em sua tradução adaptada a forma referencial *Petisco Gostoso* e, na comparação com as outras traduções adaptadas do mesmo conto, essa referência se revela uma forma particular, parcial e específica da própria tradutora.

4.2.2 Formas Encapsuladoras

Os sintagmas encapsuladores atuam como recursos coesivos com princípio de organização no discurso na medida em que o encapsulamento ocorre no ponto inicial de um parágrafo ou tópico, funcionando como um princípio organizador na estrutura discursiva. Pode-se dizer, então, que o encapsulamento é a sumarização imaginável mais curta de uma porção discursiva precedente.

Além disso, a forma nominal também marca metalinguisticamente o próprio ato enunciativo como no conto *Rumpelstiltskin* traduzido por Ana Maria Machado em “*O rei ficou maravilhado com essa visão*”. Nesse exemplo, o nome núcleo ou nome neutro aparece acompanhado de determinantes, sem a presença de modificadores, encapsulando toda a descrição do quarto em que a palha virara uma imensa quantidade de ouro.

Pode-se afirmar que as formas encapsuladoras resumizam todo um trecho anterior do texto, por meio das menções ao referente. Essas expressões nominais apresentam os rótulos mais indicados para revelar o projeto de sentido do texto, contribuindo para a progressão temática e referencial no conto literário. Desta forma, os personagens, os cenários e os fatos do texto narrativo são encapsulados sob a forma de expressão nominal, cujos nomes núcleos dessas expressões são, em grande número dos casos, responsáveis pela categorização cujo sentido necessita ser determinado pelo contexto

No conto *Rapunzel*, a ação do pai de pegar algo na horta da vizinha sem pedir autorização é considerado uma infração, um roubo. Nas traduções adaptadas de Maria Luiza Borges, Monteiro Lobato e Maria Clara Machado as descrições desse ato serão encapsuladas de maneiras diferentes, ou seja, enquanto as referidas tradutoras, apenas retomam um fato narrado, resumindo-o com formas encapsuladoras, Lobato, ao encapsular, atribui um juízo de valor, rotulando tal atitude.

Quadro 17- Comparação em Rapunzel

Rapunzel		
M ^a Luiza Borges	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
A ação de roubar		
Pegar o Rapunzel como um ladrão	Furtar meus rabanetes	Roubaria algumas alfaces
Isso	Essa ação feia	Fiz o que fiz

Fonte: Autora

É possível que ambas as funções do encapsulamento anafórico (sumarizar e rotular) ocorram ao mesmo tempo, porém, conforme o quadro 17, as formas encapsuladoras ora rotulam ora, apenas, resumizam por meio de um nome ou de um pronome toda a porção textual precedente. Verifica-se, aqui, a diferença entre a categorização e a recategorização como se a anáfora garantisse a retomada do termo, enquanto o encapsulamento acrescentasse um dado novo ao texto.

No conto *Rumpelstiltskin*, as formas encapsuladoras também aparecem nessas duas funções. Observa-se a seguir que a ação de tecer as palhas vai se transformando ao longo do

texto e o sentido desse trabalho vai sendo construído até virar uma riqueza. Nas três traduções adaptadas mencionadas, as formas encapsuladoras ora resumizam ora rotulam o objeto discursivo que está sendo referenciado no texto.

Quadro 18- Comparação em Rumpelstiltskin

Rumpelstiltskin		
Ana Maria Machado*	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
Trabalho com a Palha		
Fiar a palha	Palha em fios de ouro	Transformar palha em ouro
Essa visão	Tal história	Isso
Tudo	Esse lindo serviço	Aquilo
O ouro	A ourama	Aquela riqueza

Fonte: Autora

É notório que Ana Maria Machado realiza mais encapsulamentos que resumizam a suposta ação da filha do moleiro, rotulando apenas no final por meio de um nome núcleo ouro que exerce esse papel de rótulo. Já Lobato usa em abundância os rótulos para encapsular “essa ação – Tal história > Esse lindo serviço >A ourama”. Maria Clara Machado, por sua vez, irá retomar resumizando de forma neutra por meio de pronomes demonstrativos isso/aquilo, deixando para o final o rótulo aquela riqueza como se quisesse manter no conto uma progressão referencial desse objeto discursivo.

Dessa maneira, convém a seguir especificar cada uma dessas formas encapsuladoras, aquelas que irão apenas resumizar o conteúdo precedente, chamadas de Formas Encapsuladoras Resumitivas e as que vão atribuir um juízo de valor ao texto que encapsula, chamadas de Formas Encapsuladoras Rotuladoras.

4.2.2.1 Formas Encapsuladoras Resumitivas

A referência de demonstrativos neutros ocorre como forma de um denominador comum de sintagmas nominais, utilizada para manter a coesão referencial do texto, como um nome geral que tem alto poder anafórico. Tal elemento ocorre de modo significativo nos contos, isto é, grandes porções textuais precedentes são retomadas por meio de uma única palavra que carrega em si todo o sentido apresentado anteriormente, como em *Rumpelstiltskin* de Monteiro Lobato em “*Eu só disse que a minha filha sabe transformar palha em fios de ouro. É isso. [...] - Posso dar um jeito nisso [...] - Como fez isso?[...]*”. Há uma relação

semântica entre o pronome substantivo *isso* e todo o fragmento anterior, o que possibilita tal substituição. Além disso, o demonstrativo exerce função localizadora (KOCH, 2009), ou seja, pode dar ao leitor/ouvinte instruções sobre a localização do respectivo referente no texto. Esta forma remissiva atua anaforicamente, condensando a sentença previamente mencionada, conforme se nota também na tradução adaptada de Heloisa Jahn ao retomar o trabalho do pai (alfaiate) no conto *Mesa, Burro e Cacete* em “*Não precisar ganhar a vida com a agulha [...] isso*”.

Vale destacar também que a forma encapsuladora também pode ocorrer por repetição sintagmática, isto é, a referenciação ocorre com a repetição do mesmo sintagma já mencionado sem a necessidade de se acrescentar um novo nome núcleo para o referenciador, como em *A Bela e a Fera* de Maria Luiza Borges em “*Suas filhas eram muito bonitas, mas a caçula despertava grande admiração.[...] Essa caçula, além de mais bela que as irmãs, era também melhor que elas.*”. Essa correferência é uma anáfora que depende de fatores contextuais ou pragmáticos, pois a inferência de uma interpretação sintática é controlada por seu antecedente, o qual consiste em uma anáfora fiel.

Na comparação entre as traduções adaptadas, observa-se também que os tradutores usam a mesma forma encapsuladora para retomar o mesmo acontecimento na narrativa, embora cada um descreva o acontecimento de forma bem específica. Isso ocorre, por exemplo, nos contos *Sapatos Dançarinos* e em *Mesa, Burro e Cacete* como nos quadros abaixo:

Quadro 19- Comparação em Sapatos Dançarinos

Sapatos Dançarinos	
Fausto Wolff	Ana Maria Machado
Ação de dormir	
Os olhos do príncipe começaram a pesar e ele adormeceu	As pálpebras do príncipe foram ficando pesadas como chumbo e ele acabou dormindo
a mesma coisa	a mesma coisa

Fonte: Autora

Em ambas as traduções adaptadas do conto *Sapatos Dançarinos*, percebe-se que tanto Fausto Wolff quanto Ana Maria Machado usa a forma encapsuladora ‘*a mesma coisa*’ para se referir à sequência narrativa que descreve a cena de cansaço do soldado até o ato de dormir completamente. Verifica-se, aqui, uma forma neutra que sumariza a porção textual precedente por meio do sintagma nominal mais genérico que foi utilizado pelos dois tradutores em publicações de épocas diferentes.

Quadro 20- Comparação ‘Convidados’ em Mesa, Burro e Cacete

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Convidados	
Parentes e amigos	Filhos, parentes e amigos
Convidados	o grupo todo
Todos	Todos

Fonte: Autora

Monteiro Lobato e Heloisa Jahn também fazem uso da mesma forma encapsuladora em suas respectivas traduções adaptadas do conto *Mesa, Burro e Cacete*. Ambos utilizam ‘*Todos*’ na terceira retomada do objeto discursivo ‘*convidados*’ na narrativa. Heloisa Jahn faz uma distinção entre ‘*filhos e parentes*’ ao contrário de Monteiro Lobato que os trata, apenas, como ‘*parentes*’, para destacar os protagonistas do conto. Não obstante, essa diferença ocorre somente na forma referencial utilizada no interior da cadeia de referenciação, pois em nada altera o objeto discursivo dos dois contos o que possibilita a retomada pelo mesmo encapsulador ‘*Todos*’.

Nesse processo de encapsular a porção textual, é notório que o uso de pronomes ou nomes nucleares mais genéricos sejam utilizados para sumarizar o que foi dito como se vê nos exemplos a seguir:

Exemplo 16: *Os ladrões estavam combinando um plano para **assaltar a casa do vigário**. E o pequeno Polegar disse que poderia ajudá-los com **isso**.* (Pequeno Polegar, Maria Clara Machado)

Exemplo 17: *Os bandidos **queriam roubar muito ouro e prata**. O pequeno Polegar se ofereceu **para fazer a coisa** imediatamente.* (Pequeno Polegar, Heloisa Jahn)

Em *Mesa, Burro e Cacete*, Lobato e Heloisa Jahn também resumem fatos da narrativa com uma palavra. Nesse caso, os três filhos ganharam objetos mágicos. Cada objeto tem sua finalidade bem detalhada e o modo como devem ser usados descritos no texto. Para encapsulá-los, os autores usavam os rótulos do quadro abaixo:

Quadro 21- Comparação “Presentes” em Mesa, Burro e Cacete

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Presentes	

Verdadeiras maravilhas	Maravilhas.
mesas e burros	‘uma tal mesinha-ponha-se’ e ‘um asno de ouro’
tudo isso	essas coisas

Fonte: Autora

O que se verifica, nos exemplos citados, é que a forma encapsuladora cuja finalidade é sumarizar é responsável pelo encadeamento sequencial da narrativa. Essa forma garante a manutenção da informação no texto, recapitulando-a de forma resumida para conectar com o fato seguinte. Nessa construção da narrativa, percebe-se que o enredo pode ser também um objeto discursivo que vai ganhando sentido na medida que a história vai se desenvolvendo. Outro aspecto relevante do enredo no mérito discursivo-cognitivo é a construção da história a partir de uma ótica bem específica do tradutor marcada pelo contexto histórico que data a publicação das obras no Brasil.

Vale destacar, também, que as formas encapsuladoras na medida em que sumarizam por pronomes ou nomes neutros também marcam discursivamente o momento da narrativa e tornam o fato sumarizado pré-requisito para se compreender o que vem a seguir na história, não, apenas, resumindo fatos, mas também fazendo descrições feitas pelos tradutores que nos levam para dentro do conto. Essas longas descrições é o que tornam o enredo mais sonoro e mais poético. Segundo Volobuef (2003),

Wilhelm Grimm é o responsável por essa riqueza de detalhes nos contos. Nos manuscritos do conto *Bela Adormecida*, a moça espeta o dedo, desmaia e todos no castelo adormecem. Esse simples fato narrado em poucas palavras vira páginas do livro na primeira publicação em 1812 graças às descrições detalhadas, que tornam o conto mais encantador. (VOLOBUEF, 2003)

Nas traduções adaptadas em português, também, se observa esse detalhamento do fato narrado com forte contribuição das formas referenciais, conforme o exemplo 18.

Exemplo 18: ***O feitiço** começou a fazer efeito imediatamente, pois espetara o dedo no fuso. Assim que tocou a ponta do fuso, **a menina caiu prostrada** numa cama que havia ali perto e caiu num sono profundo. Seu torpor espalhou-se por todo o castelo. **O rei e a rainha**, que acabavam de voltar para casa e estavam entrando no grande salão, **adormeceram**, e com eles toda **a corte**. **Os cavalos adormeceram** nos estábulos, **os cães** no quintal, **os pombos** no telhado e **as moscas** na parede. Até **o fogo** que crepitava na lareira morreu e **adormeceu**. **O assado parou de chiar**, e **o cozinheiro**, que estava a ponto de puxar o cabelo do auxiliar de cozinha porque ele fizera uma tolice, deixou-o escapar e **adormeceu**. **O vento** também*

*amainou, e nem mais **uma folha** balançou nas árvores fora do castelo.*(Bela Adormecida, Maria Luiza Borges)

Essa rica descrição faz com que um trecho que tinha no máximo duas linhas ocupe algumas páginas da história, possibilitando que o leitor ande pelo Castelo, veja a realeza, os criados, os objetos e os animais, e torna o efeito do feitiço muito mais encantador e envolvente. Todo esse trecho é encapsulado, por exemplo, quando o príncipe chega ao castelo, após a descrição de todos que permanecem adormecidos com o passar de cem anos, a tradutora usa a forma encapsuladora no seguinte trecho: “*Seguiu em frente, e **tudo** estava tão silencioso que podia ouvir sua própria respiração*”. No uso da forma encapsuladora ‘*tudo*’ está inclusa toda a descrição. Logo, essa forma encapsuladora atua sobre um referente, um fato, uma descrição, um cenário, enfim, encapsula o objeto discursivo que não pode ser esquecido para o desenvolver da narrativa e vai construindo-o dentro do texto.

4.2.2.2 Formas Encapsuladoras Rotuladoras

As palavras tomam formas na medida em que o efeito de sentido seleciona, no inventário da língua, a palavra para seu discurso – apropriação das palavras para dizer o que quer. Conforme Marcuschi (2007:63), a língua é constitutiva de nosso conhecimento, não pode ser definida nem compreendida à margem de tais atividades, por isso no projeto de dizer muitos rótulos são construídos dentro de sintagmas fixos ou de “expressões idiomáticas”, reintroduzindo o referente, por meio de retomada temática com os demais tipos de formas (nominais, pronominais, sintagmais ou elididas), já que servem para se referir e nomear uma extensão do discurso.

Desta forma, pode-se compreender que este estudo é importante no mínimo porque, como foi possível notar nesta análise das traduções adaptadas, a presença de formas referenciais que se diferenciam de uma tradução adaptada para outra. Dentre essas formas, destaca-se a encapsuladora capaz de rotular, isto é, apontar um meio de classificar a experiência cultural de modos estereotípicos, substituindo termos ou orações não apenas como um processo aleatório de nomeação, mas como uma codificação de percepções partilhadas. Por isso, é útil estudar todos os rótulos em seus contextos lexicais e sintáticos.

Exemplo 19: *Desceram por um buraco que se abre magicamente embaixo da cama da mais velha. Depois desceram uma escada. Ao fim desta, depois de passarem por uma avenida e*

*uma alameda, chegaram a um lago onde já eram esperadas por doze príncipes. Cada uma num bote, foram até o castelo do outro lado do lago e lá dançaram a noite toda com seus pares (...) **aquele passeio estranho**.* (*Sapatos Dançarinos*, Fausto Wolff)

Nesse fragmento supracitado, observa-se que a forma encapsuladora **aquele passeio estranho** revela a impressão de um dos personagens sobre o que acontecia com as doze filhas do rei durante a noite para que seus sapatos ficassem despedaçados de tanto dançar. Para o soldado a saída noturna das princesas era um passeio estranho. Neste sintagma encapsulador, o modificador, além de atribuir um julgamento, também rotula toda a narração do que fora feito pelas filhas.

Tendo em vista que alguns rótulos são formados por nomes neutros com imprecisão semântica, nota-se que, geralmente, insere-se nesses rótulos um modificador que tem por função atribuir valores ao nome núcleo. Esse modificador, além de especificar o nome núcleo, pode atribuir uma avaliação a ele, de caráter positivo ou negativo, tornando-se um valioso recurso para explicitar as intenções do tradutor do texto. Em *Sapatos Dançarinos*, Fausto Wolff e Ana Maria Machado não apenas encapsulam tudo que é dito pela senhora ao soldado como também utilizam o mesmo modificador para qualificar o conselho.

Exemplo 20: “*Com ele ficará invisível e poderás seguir as princesas para onde quer que elas forem (...)os **bons conselhos***” (*Sapatos Dançarinos*, Fausto Wolff)

Exemplo 21: “*Vestir esta capa, ficará invisível e poderá seguir as doze princesas (...)esse **bom conselho***”. (*Sapatos Dançarinos*, Ana Maria Machado)

Ainda sobre esse aspecto, pode-se destacar outro exemplo que reforça esse juízo de valor por meio da forma encapsuladora em *Rapunzel*, na tradução adaptada de Lobato:

Exemplo 22: “*Como se atreve a pular o muro para vir furtar meus rabanetes?[...] – Perdoe-me, senhora, suplicou o coitado. Se cometi **essa feia ação** foi apenas para salvar a vida [...]*” (*Rapunzel*, Monteiro Lobato)

Logo, fica evidente, com esses exemplos, o papel do rótulo no processo de referenciação do objeto discursivo nas traduções adaptadas dos contos de Grimm. Não obstante, vale destacar o que Francis (2003) afirma acerca dessa estrutura sintagmática marcada pelo modificador. Em um estudo sobre a língua inglesa, a autora afirma ser

impossível identificarmos todos os nomes que possam exercer o papel de rótulo. Também, em língua portuguesa, existem muitos nomes que podem preencher as características necessárias para ser um rótulo, dispensando a necessidade de um modificador para atribuir valor ao fragmento encapsulado. No entanto, não é o objetivo deste trabalho esgotar essa lista. Entretanto, opondo-se aos modificadores que apresentam um caráter avaliativo, destaca-se o fato de o nome núcleo ter por finalidade descrever a situação apresentada, permitindo ao leitor uma interpretação adequada do trecho, evitando que o leitor possa ter dificuldade para identificar a extensão do discurso a que o rótulo remete.

Pode-se observar, no exemplo 23, a ocorrência do encapsulamento de inclusão sintagmática, isto é, o sintagma nominal encapsulador aparece formado por um nome núcleo e um determinante demonstrativo com intrínseco poder dêitico.

Exemplo 23: “*O príncipe subiu a torre e pulou para dentro (...) E quando finalmente o moço indagou se ela queria casar-se com ele, Rapunzel compreendeu que o casamento era o único meio de livrar-se daquela prisão*”. (*Rapunzel*, Monteiro Lobato)

O nome prisão já possui uma carga semântica contextualizada que libera a presença de um modificador para se entender o rótulo presente. Sob este prisma, Francis (2003) irá considerar os nomes nucleares dos sintagmas rotuladores em uma classe denominada de nomes gerais, pois esses adquirem uma excessiva abrangência no contexto. Esse autor afirma que o rótulo para realizar o encadeamento textual precisa ser o “mais geral e adaptável”, atuando como verdadeiro “coringa” no discurso. Nas traduções adaptadas do conto *Pequeno Polegar*, nota-se que, apesar de Heloisa Jahn e Maria Clara Machado descreverem a viagem do protagonista de maneira diferente, elas utilizam a mesma forma encapsuladora que é marcada por um nome geral para rotular o discurso, conforme a proposta de Francis (2003).

Exemplo 24: “*Um buraco de rato, no bucho de uma vaca e barriga do lobo (...)***Mundo**”; (*Pequeno Polegar*, Heloisa Jahn)

Exemplo 25: “*Uma concha de caracol, na barriga de uma vaca e depois na deste lobo. (...)***Mundo**”. (*Pequeno Polegar*, Maria Clara Machado)

Verifica-se, portanto, que *mundo* é utilizado nas duas traduções adaptadas para encapsular todos os lugares por onde o personagem passou. Ainda que *mundo* possa ser

tomado como um nome geral para rotular o fragmento precedente, deve-se destacar que a escolha de um rótulo é única, pois são palavras altamente dependentes do contexto. Por esse motivo, fica evidente que os sintagmas nominais encapsuladores, com modificadores ou não, apesar do caráter impreciso que esses nomes núcleos apresentam, aparecem em pontos nodais no texto e funcionam como recurso de interpretação intratextual que rotulam porções textuais precedentes.

Logo, essas informações acerca das formas referenciais possibilitam a análise do encadeamento no texto. A cadeia de referenciação formada por essas anáforas sintagmáticas e encapsuladoras, resumindo ou rotulando, irá fazer progredir o referente no texto na medida em que novas informações serão acrescentadas a ele. Portanto, no próximo ponto dessa análise, será possível notar o que acontece com esse referente, ou seja, há manutenção nas retomadas com recategorização ou há progressão referencial com categorização do objeto discursivo ao longo do ciclo narrativo.

4.2.3 Cadeias de Referenciação

Com base nas categorias de análise apresentadas, a proposta, agora, é verificar como ocorre a construção das cadeias de referenciação dentro do texto literário, a fim de entender como essas cadeias contribuem para a progressão referencial nas traduções adaptadas dos contos de Grimm, observando como esses elementos, que compõem as cadeias de referenciação, são usados nessa primeira análise. Apesar do possível risco que uma proposta como essa pode correr ao enveredar tal caminho, dada a dificuldade de estabelecer classificações semânticas, foi possível perceber os dois tipos de cadeias construídas:

➤ Cadeia não específica: as retomadas no texto se dão por meio de expressões que remetiam a porções textuais precedentes, sem julgá-las. Neste caso, pode-se dizer que o rótulo é uma espécie de “gancho” responsável por garantir a manutenção do tema, sem permitir a fuga temática, fazendo sempre remissão ao objeto de discurso retomado no texto, por exemplo: filha – menina – garota.

➤ Cadeia específica: os fatos são encadeados de forma que, na construção do texto narrativo, os rótulos de retomada agem por meio de categorização (avaliando) ou de recategorização (sumarizando) do objeto de discurso, direcionando a abordagem argumentativa com as ideias em cadeias, agrupadas umas às outras, tornando o texto uma unidade que especifica a cada parte seu tema, exemplo: moça – noiva – rainha – mãe.

Desse modo, antes de iniciarmos a análise do encadeamento referencial, torna-se necessário estabelecer uma sistematização das cadeias relativas à progressão referencial, que podem ser identificadas por meio dos referentes que utilizam: específicos e não específicos. Para tanto, deve-se levar em consideração o gerenciamento cognitivo do estatuto de referente por meio das escolhas lexicais que o tradutor do texto realiza, isto é, das formas distintas de retomada que são feitas a um mesmo referente, e a função desempenhada por essas pistas nos textos.

Como foi dito anteriormente (cf. Seção 4.1.2), procedeu-se à análise discursiva, identificando de forma mais precisa a correlação de SNs que compõem as cadeias de referenciação com as diferentes categorias discursivas determinadas, ressaltando a oposição entre os dois tipos de cadeias e as formas mais frequentes de menção dos referentes. Em suma, a partir das formas referenciais apresentadas, a análise agora apresenta como elas tomam formas na medida em que o efeito de sentido seleciona, no inventário da língua, a palavra para seu discurso. Essa análise das cadeias de referenciação foca na apropriação das palavras encadeadas para dizer o que se quer, ou seja, o ‘discurso pede a palavra’. Conforme Marcuschi (2008, p. 63), a língua é constitutiva de nosso conhecimento e não pode ser definida nem compreendida à margem de tais atividades, desse modo observa-se como muitos rótulos são construídos dentro de sintagmas fixos ou de “expressões idiomáticas” pertinentes ao projeto de dizer do texto.

A seguir será apresentada a tradução adaptada do conto inteiro *Doutor Sabe-Tudo* de Maria Clara Machado em que foram destacadas de formas específicas as cadeias de referenciação, conforme legenda, identificando, assim, os objetos discursivos que progridem referencialmente no conto. Vale observar como o objeto de discurso relativo ao personagem principal vai sendo construído no texto por meio das retomadas que agregam informações ao referente que parte de um pobre camponês para se tornar um homem famoso, um Doutor Sabe-Tudo.

Legenda: Doutor – 2 sublinhados /nobre – **negrito** / mulher – *itálico* / Crabb - 1 sublinhado / criados - **negrito e sublinhado** / pratos – **sombreado** / encapsulamento – colchetes []

O Doutor Sabe-Tudo, dos Irmãos Grimm

Era uma vez um pobre camponês, chamado Crabb, estava levando para vender na cidade uma carga de lenha puxada por dois bois. Vendeu-a a *um doutor* por quatro talheres. Quando foi receber o dinheiro aconteceu que o doutor estava comendo à mesa do jantar. Ao ver como o homem comia e bebia com modos tão bonitos, sentiu um grande desejo de se tornar doutor também. Ficou parado observando-o por algum tempo e depois perguntou se não [poderia se tornar doutor].

– É claro que pode, [isso] é muito fácil.

– Que é preciso fazer?

– [Primeiro compre uma cartilha; você pode comprar a que tem um galo na primeira folha.]

[Depois, venda sua carroça e seus bois e com o dinheiro compre roupas e outras coisas apropriadas a um doutor. Terceiro, mande pintar um letreiro com os dizeres: “Sou o Doutor Sabe-Tudo” e mande pregá-lo em sua porta].

O camponês fez [tudo] como o doutor mandara.

Ora, quando ele já estava exercendo a profissão há algum tempo, mas não muito, roubaram um dinheiro de **um nobre ricoço**. E alguém **lhe** falou que um Doutor Sabe-Tudo, que morava em tal e qual aldeia, com certeza, saberia onde foram parar o dinheiro. Então **o nobre** mandou trazer sua carruagem e rumou para a aldeia.

Parou à porta da casa indicada e perguntou a Crabb se ele era o Doutor Sabe-Tudo.

– Sou.

– Então o senhor precisa vir **comigo** para recuperar o meu dinheiro.

– Certamente, mas *Margarida, minha mulher*, precisa me acompanhar também.

O nobre concordou, ofereceu **aos dois** um assento em sua carruagem e partiram juntos.

Quando chegaram ao castelo do **nobre o jantar** estava pronto e Crabb foi convidado a se sentar à mesa.

– Certamente, mas *Margarida, minha mulher*, precisa jantar também – e os dois se sentaram.

Quando **o primeiro criado** trouxe uma travessa de fina comida, o camponês cutucou *a mulher* e disse:

– *Margarida*, esse foi o primeiro – querendo dizer que **o criado** estava servindo o primeiro prato. Mas **o criado** entendeu que ele queria dizer: “**Esse** foi **o primeiro ladrão**.” E como ele realmente fora **o ladrão**, ficou muito assustado e disse **aos seus companheiros** ao sair da sala:

– O doutor Sabe-Tudo, não vamos nos livrar desse aperto, ele disse que **eu** fui **o primeiro**.

O segundo criado nem queria entrar, mas era obrigado, e quando ofereceu a travessa ao camponês, o homem cutucou *a mulher* e disse:

– *Margarida*, este é o segundo.

O criado também se assustou e Ø saiu depressa da sala.

Com **o terceiro** não foi diferente. Mais uma vez o camponês disse:

– *Margarida*, esse é o terceiro.

O quarto trouxe uma travessa coberta, e **o dono do castelo** disse ao doutor que deveria mostrar seus poderes adivinhando o que havia na travessa. Ora, era uma travessa de caranquejos, que em alemão se chamam Crabb.

O camponês olhou para o prato sem saber o que fazer, então disse: “Coitado do Crabb”.

Quando **o dono do castelo** ouviu [isso] exclamou:

– Pronto, ele sabe! Então sabe onde está o dinheiro também.

Então **o criado** ficou horrivelmente assustado e fez sinal ao doutor para sair um instante da sala. Quando ele saiu, **os quatro** confessaram que tinham roubado o dinheiro, e **lhe** dariam de bom grado uma bela soma se ele não **os** entregasse **ao patrão** ou estariam arriscando a cabeça. Além disso, mostraram **lhe** onde Ø haviam escondido o dinheiro. O doutor ficou satisfeito, voltou a mesa e disse:

– Agora, **meu senhor**, eu vou ver no meu livro onde está escondido o dinheiro.

O quinto criado, nesse meio tempo, se escondera no fogão para descobrir se o doutor sabia mais alguma coisa. Mas o doutor estava folheando as páginas da cartilha procurando o galo, e como não conseguisse encontrá-lo disse imediatamente:

– Sei que você está aí e tem de aparecer.

O homem no fogão achou que o doutor estava falando com ele e saltou do fogão, assustado, exclamando:

– O homem Sabe-Tudo.

Então o Doutor Sabe-Tudo mostrou **ao nobre** onde o dinheiro estava escondido, mas não denunciou **os criados**; recebeu muito dinheiro **das duas partes** como recompensa e se tornou um homem famoso.

Neste conto, com a finalidade de auxiliar a análise, foram utilizados recursos diferentes para destacar as cadeias nos textos. Em negrito e sublinhado, as informações relativas aos criados. Em negrito, as informações relativas ao nobre que contrata o doutor Sabe-Tudo. Em sublinhado, foram destacados os referentes que contribuem para a construção do sentido do personagem principal no conto. Enquanto as retomadas aos criados garantem a manutenção deles na narrativa, especificando-os por uma sequência ordinária, o Doutor Sabe-Tudo vai progredindo no texto a partir de uma cadeia referencial mais específica, tem-se:

Quadro 22- Cadeias de Referência do Protagonistas em *Doutor-Sabe-Tudo*

Cadeia Específica (progressão referencial)	Cadeia Não Específica (manutenção referencial)	
Objeto Discursivo - Protagonista	Obj.Disc. - Criados	Obj.Disc.– Nobre
<i>Um pobre camponês</i>	O primeiro criado	Um nobre ricoço
Chamado Craab	O primeiro	O nobre
O camponês	O segundo criado	Nobre
Craab	O segundo	O homem
Ele	O terceiro criado	O dono do castelo
Senhor	O terceiro	O patrão
Um Doutor Sabe-Tudo	O criado	
O Doutor Sabe-Tudo	Os quatro	
O doutor	O quinto criado	
O homem Sabe-Tudo	Os criados	
<i>Um homem famoso</i>		

Fonte: Autora

Nota-se aqui a história de homem simples, camponês, que sentiu o desejo de se tornar alguém importante e pediu um conselho ao doutor que lhe disse para comprar uma cartilha, vestir-se melhor e colocar uma placa em sua casa com o dizer “Doutor Sabe-Tudo”. E foi assim que esse personagem recebeu seu primeiro rótulo. Mas a sua fama se espalha depois de desvendar o caso de um assalto a um rico nobre. Sem precisar saber o que tinha acontecido, só a presença do doutor na casa do nobre já foi motivo para que os criados se entregassem, desconfiados de que o doutor realmente já soubesse do assalto.

O que chama a atenção neste conto *Doutor Sabe-Tudo* é o fato de o sentido da palavra estar diretamente ligado ao contexto, pois, por exemplo, a palavra Craab usada na hora de adivinhar o que tinha na bandeja poderia se referir ao camponês ou à refeição (caranguejo). Por esse motivo, destaca-se a importância da intenção comunicativa no emprego dos rótulos diretamente ligado ao propósito comunicativo do enunciador. Esse mesmo fenômeno ocorre também em relação aos criados que interpretam os rótulos utilizados em relação aos pratos

que são servidos no jantar como descobertas do doutor em relação aos criminosos que roubaram o dinheiro do nobre.

Logo, entende-se que quanto mais específica for a cadeia de referenciação menos ambiguidade ela poderá gerar no texto. Principalmente, em relação à forma, pois o uso de nomes neutros, advérbios ou numerais como núcleos sintagmáticos das expressões remissivas constrói cadeias não específicas de referenciação, que, neste conto, geraram a confusão entre os criados com a consciência pesada. Ocorre, assim, o humor da narrativa e se constrói uma relação mais próxima com o leitor que compreende bem a trama que está se desenvolvendo neste enredo. A ambiguidade tal como o nome *Crabb* no contexto em que foi utilizado poderia se referir a dois objetos discursivos distintos, da mesma forma o uso dos numerais ordinais permite a construção de duas cadeias de referenciação, tomando como objeto de discurso no conto ora a sequência dos pratos servidos no jantar ora os membros da quadrilha que roubou o dinheiro do nobre.

Assim, o sentido vai sendo construído no texto por meio dos rótulos retrospectivos que aparecem no texto com nome, núcleo e modificador qualificativo, referindo e nomeando a extensão do discurso. Ele pode também resumir ao encapsular o que veio antes, reintroduzindo-o, por meio de retomada temática com as demais formas referenciais, que estamos apresentando, nos quadros com levantamentos lexicais retirados de cada tradução adaptada. Portanto, essas formas referenciais servem tanto para retomar informação precedente no texto (anafóricas) quanto para resumir uma extensão do discurso (encapsuladoras). É importante frisar que, ao agrupar essas formas referenciais em cadeias, possibilitando a observação da manutenção e da progressão referencial, há cadeias de referenciação no texto que podem ser específicas, ao progredir; e não específicas, ao garantir apenas a manutenção do referente no texto.

4.2.3.1 Cadeias Não Específicas

Cadeia de referenciação não específica será a que for retomada por termos gerais, nomes neutros que podem ser utilizados para fazer referência a outras palavras. Na tradução adaptada de Fausto Wolff do conto *Cinderela*, apresentado na íntegra a seguir, verifica-se esse tipo de cadeia de referenciação.

<p>Legenda: Cinderela – <i>negrito e itálico</i> / madrasta - negrito / Pai - <u>1</u> sublinhado / Príncipe – <u>2</u> sublinhados As filhas - negrito e sublinhado / maravilhoso – sombreado / encapsulamento – colchetes []</p>

CINDERELA

Era uma vez a mulher de um homem muito rico. Um dia ela ficou doente e, quando sentiu que a morte se aproximava, mandou chamar **sua única filha** para ficar ao seu lado no leito.

- **Minha querida filha**, seja bondosa e pura pois se assim o for o bom Deus vai sempre **lhe** proteger. Além disso, eu, do Céu, estarei pensando em **você** e olhando por **você**.

Logo depois a boa mulher fechou os olhos e morreu.

Todos os dias, sempre pura e bondosa, **a donzela** visitava o túmulo da mãe e chorava de tristeza e saudade. Quando o inverno chegou e cobriu a sepultura com um manto branco, **a filha** continuou a visitá-la. Com a chegada da primavera, porém, a neve se desfez e com ela talvez a presença da morta no coração do pai que se casou outra vez.

A nova mulher do pai trouxe para casa suas **duas filhas**. Eram

Belíssimas de rosto, mas traziam a traição e a maldade na alma. A partir do casamento do pai, começou uma nova e ingrata era na vida d'**a menina**.

- Será que **aquela marreca idiota** tem de sentar na sala conosco? - Perguntou **uma das recém-chegadas**.

E a **irmã**: -Se **ela** quer [comer nossa comida] deve trabalhar para [isso].

- Concordo - disse **a mãe**. - Vou despedir a criada e dar os trajes

E assim **a pobrezinha** passou a usar tamancos e um vestido de tecido grosseiro e cinzento, encerrada na cozinha.

Quando **uma das irmãs** ou **a mãe** passava por **ela**, comentava:

-Olhem só como está vestida **a orgulhosa princesa!** Ah! Ah!, Ah! - e riam de satisfação.

Nossa jovem heroína era obrigada a trabalhar duro do nascer do sol ao cair da noite.

[Precisava dormir cedo para acordar bem cedo e apanhar lenha e água, fazer o fogo, cozinhar, lavar e polir] e tudo [isso] antes de a mãe e as filhas acordarem.

As duas irmãs **a** humilhavam de todas as formas possíveis. Além de **a** insultarem o tempo todo, ainda davam um jeito de jogar lentilhas e ervilhas na lareira e obrigá-**la** a apanhá-las dentre as cinzas. À noite, quando estava cansada, **a pobre órfã de mãe** não tinha uma cama para deitar. [Era obrigada a dormir entre as cinzas do forno da cozinha]. Como [isso] **a** fazia parecer suja, passaram a chamá-la de **Cinderela**.

Um dia, quis o acaso que o pai de Cinderela tivesse de ir ao

Mercado na cidade grande e perguntasse **às mocinhas** o que ele deveria trazer para cada **uma**.

- Vestidos maravilhosos! - Disse **uma das enteadas**.

- Pérolas e joias finíssimas - disse **a outra enteada**. Vendo que **Cinderela** nada dizia, o pai perguntou-**lhe**:

- E **você, filhinha**, o que quer que o papai traga?

- O **primeiro ramo de árvore que bater em sua cabeça** na sua viagem de volta, por favor, traga-o para **mim**.

Durante a sua estadia na cidade grande o Pai comprou trajes luxuosos e joias caríssimas para **as duas enteadas**. Na volta para casa, ao passar a cavalo sob uma árvore, as folhas de **um ramo** bateram em seu rosto. Lembrou-se da promessa feita **a Cinderela**, arrancou **o ramo da árvore** e guardou-o num bolso do paletó.

Assim que chegou em casa, o pai deu **às enteadas** o que haviam pedido e **a Cinderela**, **o ramo de árvore**. **Ela** agradeceu muito e depois foi correndo à sepultura da mãe, onde plantou **seu presente**.

A pobre menina chorou tanto e por tanto tempo que suas lágrimas, caindo sobre **o ramo**, transformaram-**no** numa **bela árvore**. Três vezes por dia, **Cinderela** ia até **a árvore** chorar e orar.

Todas as vezes, **um pequeno pássaro branco** aparecia voando entre as folhas da árvore e, se **a mocinha** expressasse um desejo em voz alta, **ele** jogaria para **ela** o que quer que **ela** houvesse desejado.

O tempo passou e um dia chegou até a casa a notícia de que o rei daria uma grande festa que duraria três dias e três noites. Todas donzelas do reino seriam convidadas e dentre elas o príncipe

herdeiro escolheria sua esposa. Quando **as duas enteadas** souberam que seriam convidadas, ficaram muito felizes e chamaram **a meia-irmã**:

- **Cinderela** - disse **uma** – [penteie meus cabelos].
- **Cinderela** – disse **a outra** – [lustre os meus sapatos].
- **Cinderela** – disse **a primeira** – [aperte meu espartilho].
- **Cinderela** – disse **a segunda** – [pinte as minhas unhas].

- Por que [isso tudo]? – Perguntou **a órfã**.

- Porque **nós** vamos à festa do rei – disseram **as duas** dando risos de felicidade.

Cinderela obedecia chorando, pois secretamente desejava ir ao baile também. Esperou uma hora em que **sua madrasta** estivesse calma para perguntar-lhe **se** podia ir às festas.

- **Você, Cinderela?** -perguntou **a madrasta** sem poder conter o riso de escárnio. -Mas **você** está sempre tão **sujinha**, tão **feinha**. Além disso, não tem roupas. Como pretende ir ao palácio sem correr o

risco de ser tomada por **uma mendiga** e ser expulsa pelos guardas? Como não quero que digam que sou má, vou lhe dar [uma oportunidade]. [Vou jogar as lentilhas deste vaso nas cinzas do forno. Se você conseguir reuni-las todas em menos de duas horas, tem minha permissão para ir ao palácio real].

- Como eram milhares de lentilhas, assim que **a malvada madrasta** saiu da cozinha, **Cinderela** foi até a porta que dava para o pátio e chamou:

- **Pombinhas e pombinhos, todos os passarinhos do céu** venham me ajudar a colocar as ervilhas no vaso.

Em primeiro lugar vieram **as pombinhas**, depois **os pombinhos** e depois **todos os passarinhos** que existem sob o céu. Voando e piando, **eles** reuniram todas as lentilhas boas e levaram as estragadas com **eles**. Ainda não havia passado uma hora e a cozinha estava brilhando como uma joia e todas as lentilhas dentro do vaso. **Cinderela** levou o enorme vaso para **a sua madrasta**, já degustando a ideia de que **ela** também poderia ir à festa.

A mulher que o pai de Cinderela escolhera para casar era mesmo muito má:

- Não, **Cinderela. Você** não tem roupas, não tem sapatos, não sabe dançar. Só seria ridicularizada pelos outros convidados e pelo príncipe.

Cinderela começou a chorar.

- Está bem, está bem! Para provar que tenho bom coração vou jogar dois vasos cheios de feijões bem limpinhos nas cinzas do forno. Se **você** os juntar todos em menos de uma hora poderá acompanhar **minhas filhas** ao baile. - **A velha malvada** pensou consigo mesma: "**Ela** jamais conseguirá!" Mais uma vez, **Cinderela** pediu a ajuda **dos seus companheirinhos alados** e aconteceu o mesmo de antes. Primeiro vieram **as pombinhas**, depois **os pombinhos**, depois **todos os passarinhos** que, [voando e piando, retiraram todos os feijões limpinhos dentre as cinzas do forno e os colocaram dentro dos dois vasos]. [Tudo isso] em menos de meia hora. E ainda levaram os feijões estragados embora. Mais uma vez **Cinderela** foi ao encontro da **madrasta**, desta vez com dois vasos cheios de feijões e já antecipando como se divertiria na festa real.

Espantada, **a madrasta** olhou para os dois vasos e, depois de pensar um pouco, disse:

-[Isso] não vai ajudar **você** em nada, pois **você** não pode vir conosco. [**Você** não tem roupa, nem sapatos, está toda suja e só vai **nós** envergonhar].

Dito [isso], **ela** deu as costas à **donzela** e saiu altiva com **suas duas filhas**.

Como não havia ninguém em casa. **Cinderela** foi à sepultura de sua mãe sob a avelaneira e disse:

FARFALHA E TREME, **ÁRVORE DA VIDA**,

QUERO OURO E PRATA PARA SER QUERIDA!

O passarinho branco que vivia **na árvore** acordou quando **ela** começou a tremer e farfalhar e imediatamente jogou aos pés da **menina** um vestido costurado com fios de ouro e prata e mais sapatilhas de seda chinesa com ornamentos de prata. **Cinderela** tomou banho e vestiu-se

rapidamente e foi para o baile. **Suas irmãs postiças** e sua **madrasta** não **a** reconheceram. Julgaram tratar-se de **uma princesa estrangeira**, pois **ela** estava maravilhosa vestida de dourado. Se pensaram em **Cinderela**, foi com **ela** colhendo feijões em meio às cinzas da lareira.

Passou-se algum tempo e, de repente, o príncipe estava em frente **a Cinderela**, a convidá-**la** para dançar. Disse-**lhe** que não pretendia dançar com **nenhuma outra** e aparentemente não queria deixá-**la** afastar-se, pois não largava sua mão. Quando qualquer outro rapaz **a** convidava para dançar, **o príncipe** apressava-se em dizer:

- **Ela é minha parceira.**

Dançaram até que o dia se transformou em noite e **ela** o informou de que tinha de voltar para casa.

-Já que **você** quer ir para casa -disse o príncipe -, eu irei com **você** para ter certeza de que chegará sã e salva.

Na verdade, o que o príncipe queria era saber onde **ela** morava e de quem era **filha**,

O príncipe acompanhou **nossa heroína** até a sua casa, mas **ela** deu um jeito de escapulir e esconder-se no pombal. O príncipe, que vira para onde **ela** fora, bateu à porta, que logo foi aberta pelo pai de Cinderela. Depois de se apresentar, o príncipe perguntou quem era **a moça** que se escondera no pombal e ainda não voltara.

A madrasta enxerida que acompanhara o marido pensou: "Poderia ser **Cinderela**?". Deram um machado para o filho do rei e este pôs o pombal abaixo, mas nem sinal de **Cinderela**. Quando reentraram na casa, encontraram **Cinderela** no meio das cinzas, vestindo seu velho manto cheio de remendos. Na chaminé, um lampião de óleo queimava, pois **Cinderela** estivera muito atarefada. Saíra pelo lado oposto do pombal, correrá até a avelaneira, deixara sua roupa fina com **os pássaros**, voltara rapidamente para casa, descera pela chaminé, enfiara-se em suas roupas do dia-a-dia e finalmente sentara-se entre as cinzas da cozinha.

No dia seguinte, quando **sua madrasta** e **as duas filhas** saíram para ir à festa, **Cinderela** correu até a sepultura da mãe sobre a qual levantava-se majestosa a **avelaneira**. **A donzela** cantou:

FARFALHA E TREME, **ÁRVORE DA VIDA**,

QUERO OURO E PRATA PARA SER QUERIDA!

Então, **o pássaro branco** acordou e jogou para **Cinderela** um vestido ainda mais esplêndido que o da noite anterior. E quando **ela** apareceu no salão de baile todos se assombraram com sua incrível beleza. O príncipe, que esperara ansioso pela sua chegada, foi até **ela** tomou-**a** pela mão e não quis dançar com qualquer outra moça. Quando algum cavalheiro **a** convidava para dançar, ele replicava: - **Ela** já tem parceiro.

Finalmente, o dia tornou-se noite e **ela** demonstrou desejo de voltar para casa. O príncipe prontificou-se a acompanhá-**la** para ver em que casa **ela** entrava. Quando menos ele esperava, porém, **ela** desvencilhou-se dele e escapou para o jardim nos fundos da casa. De onde estava, o príncipe podia ver que nos jardins dos fundos havia uma árvore gigantesca carregada de frutos brilhantes e os ramos tremiam e as folhas farfalhavam como quando um bando de esquilos brinca sobre eles. Novamente, o príncipe bateu à porta e, novamente, o pai de Cinderela, guiado por **sua mulher**, veio atender. O rapaz lhe disse:

- **A estranha moça** de que lhe falei ontem conseguiu escapar de novo e creio que se escondeu no alto daquela árvore.

O pai perguntou a si mesmo o: "Será... **Cinderela**?". Mal concluiu o pensamento, pegou um machado e botou a árvore abaixo, mas de **Cinderela**, nem sinal. Quando entraram na cozinha, lá estava **a moça** entre as cinzas como no dia anterior. Como no dia anterior também, **ela** saltara da árvore do jardim e correrá até a sepultura onde deixara seu traje de gala, entrara pela chaminé, enfiara-se dentro de seu vestido velho para finalmente se meter entre as cinzas.

No terceiro dia, quando **a madrasta** e **as duas irmãs** saíram para a festa, **Cinderela** foi novamente à sepultura de sua mãe e disse:

FARFALHA E TREME, **ÁRVORE DA VIDA**,

QUERO OURO E PRATA PARA SER QUERIDA!

O passarinho branco jogou-lhe um traje de noite mais extraordinário, brilhante e belo. Não havia outro que o superasse no mundo inteiro. As sapatilhas eram de ouro maleável. Quando **ela** apareceu no salão, as pessoas não sabiam o que dizer, tamanho seu deslumbramento. **O príncipe** foi ansioso ao seu encontro e não mais deixou. Quando alguém ousava convidá-**la** para dançar **ele** dizia imediatamente: "**Ela é minha parceira**". Quando o dia se transformou em noite, **Cinderela** manifestou seu desejo de se retirar.

O príncipe a seguiu, [mas **ela** andou tão rapidamente que **ele** não conseguiu alcançá-**la**.] Contando com [uma coisa dessas] **ele** [mandara cobrir de piche toda a estrada]. Graças disso em determinado momento do percurso, **Cinderela**, sem dar-se conta, perdeu uma sapatilha de ouro.

O príncipe a apanhou do chão e verificou que era pequena, graciosa e feita de ouro puro.

No dia seguinte, logo que acordou, **o príncipe** foi falar com o rei seu pai e lhe disse:

-Pai, **minha noiva** não será outra senão **a dona desta sapatilha de ouro**. Será **minha noiva aquela** para quem esta sapatilha tiver sido confeccionada.

O rei mandou anunciar a decisão do **príncipe** e as **duas filhas malvadas** da **malvada madrasta** ficaram muito felizes pois **ambas** tinham pés lindos.

Quando **o príncipe** chegou à casa **do pai** de Cinderela, a **filha mais velha** apossou-se da sapatilha e correu para o seu quarto, onde a provou sob a vigilância da **mãe**. **Ela** não conseguiu enfiar o dedão do pé na sapatilha, que era muito pequena. **A mãe**, porém, pegou uma faca afiada e disse:

- Corte logo este dedão. Como rainha, não terá de andar muito a pé.

A filha mais velha cortou o dedão e deu um jeito de alojar o pé na sapatilha. Escondendo a dor que sentia, foi ao encontro do **príncipe**. **Ele** colocou-**a** sobre o seu cavalo como **sua noiva** e foram cavalgando até o palácio real. Quando passaram pela sepultura da mãe de **Cinderela**, viram **duas pombas brancas** pousadas na avelaneira. **Elas** cantavam:

*Olhe atrás na ribanceira,
Ainda há sangue no sapato.
Vê-se logo que **a embusteira**
Não é **sua noiva** de fato.*

O príncipe olhou para trás e viu o sangue na estrada e viu também que ele procedia do pé da **falsa noiva**. Diante da evidência, deu a volta com o cavalo em direção à casa da **embusteira**. Entregou-**a** à **mãe**, mas **a outra irmã** insistiu em provar o calçado que dizia ser seu. Correu para o quarto em companhia da **mãe**. Os dedos, inclusive o dedão, entraram facilmente na sapatilha, mas o calcanhar era largo demais. **A madrasta**, passando uma faca afiada para **a filha**, disse-**lhe**:

- Corte os dois lados do seu calcanhar. Quando **voçê** for rainha, não precisará andar muito.

Ela cortou um pedaço de cada lado do calcanhar, enfiou o pé na sapatilha de ouro e, fingindo não sentir dor, aproximou-se do **príncipe**. **Ele** colocou-**a** no cavalo como se **ela** fosse **sua noiva** e saiu cavalgando em direção ao castelo. Ao passarem pela sepultura da mãe de **Cinderela**, viram as **duas pombinhas brancas** sobre **a árvore**. E **elas** cantavam:

*Olhe atrás na ribanceira,
Tem sangue d o calcanhar.
Vê-se logo que **a embusteira**
Não é de fato **o seu par**.*

O príncipe olhou para trás e viu o sangue pingando do sapato da **falsa Cinderela**, cuja meia também estava ensopada. Sem dizer palavra, **o príncipe** fez o cavalo dar a volta e dirigiu-se à casa da **impostora**. Entregou-**a** à **mãe**, enquanto **lhe** dizia:

-**Esta** não é **a minha verdadeira noiva**. Será que **a senhora** teria **outra filha**?

- Não, não - respondeu **o pai**. - A não ser que **Vossa Majestade** esteja falando de **Cinderela, a filha** da minha falecida esposa, que certamente não pode ser **a noiva verdadeira**.

O príncipe pediu que trouxessem **Cinderela** à sua presença, mas a **velha madrasta** reclamou: -Ah, não. **Ela** é muito suja. Prefiro que ninguém **a** veja.

Mas **o príncipe** não quis saber de objeções e insistiu tanto que mandaram chamar **a nossa heroína**, que antes de deixar a cozinha lavou a face e as mãos. **Cinderela** dirigiu-se **ao príncipe**, que **lhe** deu a

sapatilha. Depois disso **ela** sentou-se numa cadeira e, tirando seus pesados tamancos, enfiou seu pezinho delicado na sapatilha. Serviu perfeita- mente. Quando se levantou o príncipe olhou seu rosto e reconheceu **a donzela maravilhosa** com **a qual** dançara três dias seguidos. Exclamou seriamente: **-Esta é a minha verdadeira noiva** e apenas com **ela** me casarei.

A madrasta e **as enteadas** estavam espantadas e quase explodiam de raiva, ódio e inveja, mas o príncipe colocou **Cinderela** em seu cavalo e afastou-se em direção ao castelo. Quando passaram pela sepultura as **duas pombinhas** sobre **a árvore** cantaram:

OLHE ATRÁS NA RIBANCEIRA, NÃO HÁ SANGUE NO SAPATO.

O QUE MOSTRA MUITO BEM QUE **ELA É SUA NOIVA DE FATO**.

Quando acabaram de cantar, **as duas pombinhas** voaram da **árvore** e acompanharam **Cinderela** e seu futuro marido. O casamento foi festejado com grande pompa e esplendor e **as duas irmãs** foram entregues ao carrasco, que cegou com um ferro em brasa, como castigo pela sua maldade.

A partir da leitura deste conto na íntegra, nas próximas seções, será ampliada a análise das cadeias não específicas. Esse tipo de cadeia consiste exatamente nas retomadas feita por um sinônimo mais comum, por exemplo, quando a madrasta cria a esperança na moça de ir ao baile, lhe dando *uma oportunidade*. Essa forma referencial contribui para a construção de cadeias não específicas nas estruturas discursivas do conto. Além disso, a referência também pode ocorrer pelo uso de hiperônimos (termo de sentido mais amplo, que engloba o termo mais específico) como forma de esclarecimento, conforme se verifica, no conto, quando o pai traz presentes para *as filhas* – Cinderela, a irmã mais velha e a irmã mais nova. Dessa maneira, por entender a diversidade de recursos, seguem a análise do *corpus* sob o viés da manutenção temática e da recategorização do objeto discursivo.

4.2.3.1.1 Manutenção e Recategorização

Koch (2010, p. 176) postula que, para se construir um texto coerente, é necessário que todos os seus enunciados sejam relevantes para a manutenção do tema em desenvolvimento. Uma das formas de garantir essa manutenção é o uso de termos que pertençam a um mesmo campo lexical ou, em termos cognitivos, que façam parte de um mesmo conjunto de conhecimentos de mundo (modelo cognitivo) que se tem representado na memória.

Em sequências narrativas, há várias cadeias – como vimos nas primeiras seções deste capítulo – relacionadas aos personagens, espaços e outros objetos da história. Na tradução adaptada, apresentada nesta tese, do conto *Cinderela*, a manutenção dos personagens masculinos o Pai de Cinderela, o Príncipe e o Rei se dá pela repetição propriamente dita dos nomes Pai, Príncipe e Rei ao longo da narrativa. A manutenção também ocorre no texto pela repetição nas referências aos espaços como cozinha e sepultura.

Além da repetição das formas anafóricas nominais, a manutenção também pode ocorrer no texto por encapsulamento. Formas encapsuladoras resumem a porção textual precedente em apenas um pronome neutro como ocorre na tradução adaptada apresentada de Cinderela, usando o pronome *isso*:

Exemplo 26: “*ele mandara cobrir de piche toda a estrada (...)isso/ Você não tem roupa, nem sapatos, está toda suja e só vai nos envergonhar (...)isso/ retiraram todos os feijões limpinhos dentre as cinzas do forno e os colocaram dentro dos dois vasos (...)isso/ penteie meus cabelos; lustre os meus sapatos; aperte meu espartilho; pinte as minhas unhas (...)isso/ comer nossa comida (...)isso/ Precisava dormir cedo para acordar bem cedo e apanhar lenha e água, fazer o fogo, cozinhar, lavar e polir (...)isso/ Era obrigada a dormir entre as cinzas do forno da cozinha (...)isso*”. (Cinderela, Fausto Wolff)

Outra forma de realizar a manutenção temática ocorre pelo uso de formas referenciais que compõem o mesmo campo semântico do objeto discursivo. No conto *Três Fiandeiras*, essa manutenção ocorre a partir da seleção de palavras pertencentes ao campo da costura para se referir a ação de fiar. Esse é um dos recursos que garante a manutenção do tema, conforme o quadro abaixo.

Quadro 23- Comparação entre costurar em *Três Fiandeiras*

Três Fiandeiras	
Fausto Wolf	Ana Maria Machado
Fiar	
Tecer	A única coisa
A roda do tear zunindo	O barulho da roca girando
Dote suficiente	Dote melhor
Sua incansável operosidade	Esse
Tecer toda aquela fibra	Fiar todo aquele linho
Tecer uma fibra	Tocar numa roca
O que tanto detestava	Fiar aquele linho cru horrível
Fibra	Linho cru
Fibra Têxtil	Fino linho

Fonte: Autora

Com a finalidade de narrar o que a moça deveria fazer, fiar, os tradutores desenvolvem o conto, apresentando significativa seleção lexical relacionada ao tema em questão, evidenciada nesse quadro 23. Logo, há essa manutenção temática no conto *Três Fiandeiras* marcada por essas cadeias referenciais que retomam o ato de fiar. Dessa maneira, entende-se que cadeias não específicas são responsáveis pela manutenção do referente no conto, garantindo, inclusive, a manutenção temática do texto.

Outra maneira de se reconhecerem as cadeias não específicas no texto acontece também pela recategorização do objeto discursivo. Nesse caso, os objetos sofrem uma “evolução referencial” no decorrer da enunciação, ficando a cargo dos usuários da língua tal reconstrução com suas práticas simbólicas e intersubjetivas de linguagem. É a esse fenômeno de reconstrução de referentes que se dá o nome de recategorização, conforme Tedesco (2002). Um Sintagma Nominal Recategorizador tem a finalidade de sumarizar (ou reformular) o precedente a que se refere, seja um termo ou toda uma sentença, sem juízo de valor, trazendo uma nova forma de encapsular o discurso anterior. Por exemplo, na tradução adaptada de Fausto Wolff do conto *Cinderela* apresentada no final da seção 4.2.3, em que a ‘*sapatilha de ouro*’ é retomada pela forma nominal ‘*sapato*’.

Esse tipo de recategorização também acontece na tradução adaptada de Heloisa Jahn do conto *Pequeno Polegar* em que *os forasteiros* são retomados por ‘*os homens*’ ao se referir *aos dois* em “*Os dois acompanharam a carroça (...) os homens ficaram boquiabertos*”. Nesse contexto, ao retomar o conteúdo anterior com o sintagma nominal *os homens*, a forma referencial garante a manutenção da informação no texto. E, de fato, essa recategorização dos conteúdos do contexto precedente ocorre por meio desses nomes neutros. Temos, então, que a recategorização, mais que a manifestação, em uma expressão, de um processo em cadeia, é um processo textual-discursivo, passível de ser efetivado pelas idas e vindas do interlocutor no (con)texto.

Dessa maneira, entende-se que, no panorama delineado, não haveria espaço para um possível caráter recategorizador da própria expressão que introduz o referente, ou seja, a recategorização se dá pelas retomadas. Nessa perspectiva, cabe a ressalva ainda sobre o conto *Cinderela* dos Irmãos Grimm. Vale destacar que a primeira aparição do referente recategorizado é ‘*sapatilha de ouro*’ então há a possibilidade no conto de uma recategorização para *sapatinho de cristal* - sentido mais conhecido do objeto discursivo no universo dos contos maravilhosos. Isso porque *sapatinho de cristal* não vem da coletânea dos Irmãos Grimm. Existem muitas versões de *Cinderela*. As mais conhecidas são as de Perrault e Grimm. Perrault tomou uma versão mais antiga (de Basílio) e despojou-a de qualquer conteúdo que considerasse vulgar, refinando-as. Na versão de Perrault, os sapatinhos tornam-se de vidro, provavelmente, por aproximação em francês entre as palavras *vair* e *verre*, conforme afirma em nota o próprio tradutor Fausto Wolff (2008, p. 146).

4.2.3.2 Cadeias Específicas

Cadeia de Referenciação Específica será aquela construída por elementos que ocupam o mesmo campo semântico do referente, especificando seus antecedentes, isto é, a retomada do referente é de pouco uso ou específico de determinado gênero, o leitor é auxiliado, conforme se observa, na tradução adaptada do conto *Cinderela*, com o termo *uma filha* retomado por *Cinderela*. Na cadeia específica, levando em consideração o tipo textual, buscou-se correlacionar o emprego dos rótulos e mostrar que a avaliação expressa pelo rótulo explicita opiniões do produtor do texto.

Exemplo 27: *Mas o príncipe não quis saber de objeções e insistiu tanto que mandaram chamar a nossa heroína, que antes de deixar a cozinha lavou a face e as mãos. Cinderela dirigiu-se ao príncipe, que lhe deu a sapatilha. Depois disso ela sentou-se numa cadeira e, tirando seus pesados tamancos, enfiou seu pezinho delicado na sapatilha. Serviu perfeitamente. Quando se levantou o príncipe olhou seu rosto e reconheceu a donzela maravilhosa com a qual dançara três dias seguidos. Exclamou seriamente: -Esta é a minha verdadeira noiva e apenas com ela me casarei.*(*Cinderela*, Fausto Wolff)

Nesse exemplo 27, os rótulos utilizados para Cinderela fazem a personagem progredir no texto, categorizando-a de acordo com as intenções comunicativas do tradutor. Com esses dados coletados, é possível indagar quais motivos relevantes foram decisivos para a escolha desses mecanismos de referenciação, buscando sempre correlacionar os aspectos formais e funcionais dos rótulos às cadeias específicas de referenciação. Dessa maneira, é evidente, na análise que segue, perceber que essas formas referenciais representam contextos específicos ao se estabelecer uma comparação entre as traduções adaptadas.

4.2.3.2.1 Progressão e Categorização

Em todo conto, há um tema, elemento já conhecido do leitor sobre o qual se vai dizer alguma coisa. Na sucessão de enunciados de um texto, pode ocorrer a progressão em que o mesmo tema é mantido, porém, mais facilmente de perceber é quando, particularizando, no início do texto, o enunciado ganha novas informações, conforme o enredo vai evoluindo no texto narrativo. Na tradução adaptada de Fausto Wolff (cf. Seção 4.2.3), o ser sobre o qual o narrador vai contar a história é a própria Cinderela e a sucessão de fatos no conto contribui para a construção dessa personagem no texto, conforme exemplo a seguir.

Exemplo 28: *sua única filha para ficar ao seu lado no leito. - Minha querida filha, seja bondosa e pura (...) a donzela visitava o túmulo da mãe e chorava de tristeza e saudade. (...) começou uma nova e ingrata era na vida d'a menina. (...) Será que aquela marreca idiota tem de sentar na sala conosco? (...) E assim a pobrezinha passou a usar tamancos e um vestido de tecido grosseiro e cinzento, encerrada na cozinha (...) Nossa jovem heroína era obrigada a trabalhar duro do nascer do sol ao cair da noite. (...) à noite, quando estava cansada, a pobre órfã de mãe (...) era obrigada a dormir entre as cinzas (...) passaram a chamá-la de Cinderela.* (Cinderela, Fausto Wolff)

Na tradução adaptada de Ana Maria Machado desse mesmo conto, verifica-se que essa progressão temática também ocorre, embora os rótulos utilizados sejam diferentes no mesmo momento da narrativa, conforme se pode conferir a seguir.

Exemplo 29: *sua filha única para junto do leito. - Minha filha querida, seja boa (...) a menina ia até o túmulo da mãe e chorava (...) foi o começo de um tempo muito difícil para a pobre enteada (...) essa boboca desajeitada pode sentar na sala (...) lhe deram um vestido cinzento (...) ela tinha de fazer todo o trabalho (...) tendo que se deitar no borralho da lareira (...) começaram a chamá-la de Gata Borralheira. Ou então, de Cinderela, que é quem vive cheio de cinzas.* (Cinderela, Ana Maria Machado)

Apesar de se manterem o enredo e a progressão temática, observa-se que há diferença quanto aos rótulos utilizados nas cadeias específicas de cada tradução adaptada. Nas primeiras retomadas, os rótulos usados apenas diferem quanto à posição do modificador. Pode-se dizer, também que, no exemplo 29, há menos rótulos com presença marcante de pronomes e elipses nas retomadas. Deve-se destacar a diferença contextual entre as traduções adaptadas para o uso do rótulo *donzela* no lugar de *menina* e o uso do rótulo *marreca idiota* em comparação à *boboca desajeitada*. De fato, essas diferenças entre as traduções adaptadas marcadas pelas formas referenciais são significativas para a compreensão do sentido do texto, todavia, convém destacar, neste momento, como essas formas referenciais fazem progredir esse objeto discursivo no texto. E, como se observa nos exemplos 28 e 29, essa progressão acontece tanto na tradução adaptada de Fausto Wolff quanto na tradução adaptada de Ana Maria Machado.

Na tradução adaptada de *Cinderela* (cf. Seção 4.2.3), o narrador vai atribuindo juízo de valor à madrasta, conforme os fatos vão ocorrendo. Nota-se que esse objeto discursivo progride discursivamente, pois começa como *uma mulher* e termina sendo referenciado no

final do conto como *a madrasta malvada e velha*. Logo, o sintagma nominal usado para retomar o referente passa a funcionar como um categorizador, avaliando o conteúdo mencionado, expressando juízo de valor e expondo uma opinião. Trata-se de uma categorização, isto é, uma operação cognitiva e emotiva relevante do falante. Essa categorização pelas formas referenciais pode ser vista, conforme o exemplo 30, a seguir.

Exemplo 30: *A nova mulher do pai trouxe para casa suas duas filhas. (...) esperou uma hora em que sua madrasta estivesse calma para perguntar-lhe se podia ir às festas. (...) A malvada madrasta saiu da cozinha, (...) A velha malvada pensou (...) A madrasta enxerida que acompanhara o marido pensou: "Poderia ser Cinderela?". E as duas filhas malvadas da malvada madrasta (...), mas a velha madrasta reclamou (...) A madrasta e as enteadas estavam espantadas e quase explodiam de raiva (Cinderela, Fausto Wolff)*

É evidente a mudança do referente *a nova mulher* para *a velha malvada*. Essa categorização é pertinente ao contexto e ocorre devido aos fatos apresentados no texto. Pode-se considerar essa forma referencial como uma anáfora pragmática²². Casos como esse ocorrem também em outros contos dos Irmãos Grimm, como no exemplo a seguir:

Exemplo 31: *“Se a mãe era louca por ela a avó mais ainda. Esta boa senhora mandou fazer para a menina um pequeno capuz vermelho”.* (*Chapeuzinho Vermelho*, Maria Luiza Borges)

Nota-se que há em 31, um nome núcleo e um modificador qualificativo, ambos funcionando como um item referencial, nomeando a extensão do discurso, reintroduzindo o tema com um acréscimo de sentido sobre a personagem, a avó de Chapeuzinho Vermelho. Esses rótulos têm força argumentativa e são usados para conectar e organizar o discurso escrito, pois o rótulo exige realização lexical em seu cotexto, operando coesivamente em fronteiras de orações devido ao seu papel organizador que se estende para todo o parágrafo. Por isso, todo o entorno linguístico que cerca uma categoria explicitamente em um texto também é responsável pela identificação do objeto categorizado. Logo, a categorização do objeto discursivo se torna extremamente relevante para o entendimento dessas cadeias de referenciação específicas.

²²Retomada com sentido pertinente ao contexto em que está inserido.

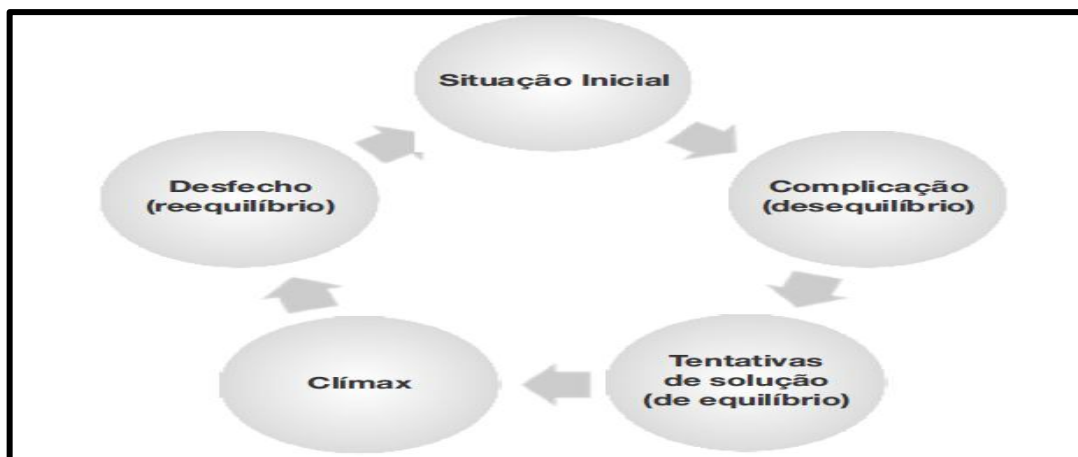
4.3 Análise Macroestrutural: Ciclo Narrativo

Sob essa ótica discursiva, confrontam-se entre si as peculiaridades temáticas, estruturais e estilísticas, observando que os contos maravilhosos, como gêneros textuais advindos da tipologia narrativa, além da preocupação com o conteúdo, apresentam aspectos formais que os identificam entre si e que respondem pela ampla aceitação que têm entre o público infantojuvenil de diferentes épocas e nações. Essas narrativas tradicionais apresentam valores culturais transmitidos pela matéria literária, configuram, pois, cenários específicos e traduzem no discurso todo o contexto de produção em que estão inseridos. Desse modo, os contos de Grimm assumem esse caráter tipológico, fixando-se como um gênero textual, propriamente dito.

Gerados em épocas diferentes, embora venham sendo reescritos ou readaptados por vários séculos, os contos conservam, discursivamente, em sua visão de mundo, os valores básicos do momento em que surgiram. Sob esse prisma, convém ressaltar que os Irmãos Grimm se detiveram nos contos europeus, sobre os quais se manifestaram em prefácios, cartas e apontamentos. Ainda não se tinha, em sua época, conhecimento do arsenal narrativo de outras partes do mundo. Logo, com base nessas informações acerca do gênero e do discurso, convém debruçar-se sobre a estrutura textual para manter a análise acerca da Referenciação com foco, agora, nos elementos que compõem essas narrativas.

A forma do conto apresenta a estrutura mais simples do gênero narrativo: consta de um motivo central (um conflito, uma situação, um drama, um acontecimento, etc.) desenvolvido por meio de situações breves que se sucedem, essencialmente dependentes desse motivo. Tudo no conto é condensado: a ação em torno de um eixo central; a caracterização das personagens, do espaço e a duração temporal. Daí também o conto se caracteriza por sua pequena extensão. Esse ciclo Narrativo pode ser descrito de acordo com Tedesco (2012, p. 120) da seguinte forma:

Figura 31- Ciclo Narrativo



Fonte: Tedesco, 2012.

Diante desse ciclo, entende-se a situação inicial como o começo da história em que há uma harmonia na apresentação do cenário e dos personagens. Logo após essa apresentação, há um fato (morte, roubo, perda, fome, etc.) que desequilibra a harmonia inicial e dá início a uma sequência de tentativas para reequilibrar o clima harmônico entre os personagens. Não obstante, uma força sobrenatural (magia, feitiços, encantamentos) pode complicar a situação, criando um suspense que configura o clímax da narrativa. Apesar disso, o desfecho recupera a harmonia no conto, reequilibrando para que se tenha um final feliz.

Em *Cinderela*, a situação inicial consiste na apresentação de um homem muito rico que tem uma mulher e uma filha. O desequilíbrio ocorre quando a mulher morre e a menina fica órfã de mãe. A primeira tentativa de reequilíbrio é o pai casar-se pela segunda vez, mas a madrasta e suas filhas são muito malvadas e desequilibra tudo novamente. Outras tentativas ocorrem, principalmente, quando é anunciado o baile real. Cinderela tenta a permissão da madrasta, mas a malvada cria vários obstáculos. A menina supera todos, porém não é suficiente para ir ao baile. Sozinha e triste, Cinderela recebe uma ajuda sobrenatural, gerando o clímax da narrativa, ela vai ao baile, dança com o príncipe e deixa para trás sua sapatilha. As irmãs tentam se passar por Cinderela, mas são desmascaradas, e o príncipe finalmente reconhece sua princesa. No desfecho, eles se casam e viverão felizes para sempre.

Os contos da *Branca de Neve*, *Irmãozinhos e João e Maria* também perdem o equilíbrio inicial com a presença da Madrasta. O reequilíbrio só acontece com a ausência dela, isto é, a morte da madrasta no desfecho da narrativa é o que possibilita, de fato, o retorno ao equilíbrio inicial. Todos os contos maravilhosos se encaixam nesse ciclo, pois se percebe que esse desequilíbrio, gerando o clímax, mobiliza as sequências da narrativa sempre na tentativa do reequilíbrio. O *Pequeno Polegar*, *Chapeuzinho Vermelho* e os três filhos do conto *Mesa*,

Burro e o cacete têm a situação equilibrada em um lugar, o lar familiar. A saída de casa impulsiona esses personagens a quererem retornar para a casa como fator determinante para se recuperar o equilíbrio inicial. Dessa maneira, se percebe que, nos contos maravilhosos, os fatos ocorrem com um propósito claramente definido de se resgatar a harmonia do início da narrativa.

O ciclo narrativo, portanto, se pauta nessa sequência proposta por Tedesco (2012). Estabelecidos os fatores básicos que constituem a matéria narrativa em geral, coloca-se uma nova questão: a da diversificação natural de cada um desses fatores, considerando o texto narrativo como o que relata as mudanças progressivas de estado que ocorrem com as pessoas e as coisas ao longo do tempo. Para tanto, torna-se necessário analisar os processos de referenciação que marcam os elementos da narrativa e as sequências narrativas nas traduções adaptadas dos contos de Grimm.

4.3.1 Referenciação de Elementos da Narrativa

Para essa análise da estrutura discursiva, consideram-se os seguintes elementos da narrativa: personagens (protagonista, antagonista, coadjuvantes e seres maravilhosos) como atores em torno dos quais se organiza a narrativa; tempo como a marcação das mudanças progressivas dos episódios na relação de posterioridade ou de anterioridade pertinente à sequência linear da narrativa; e cenário como o espaço, componentes físicos, psicológicos ou imaginários que servem para ambientar o desenrolar das ações e a movimentação dos personagens. Embasados nestes três elementos, a análise que segue observa como esses elementos vão ganhando sentido no texto e como se diferenciam entre os pontos de vista de cada tradutor.

Dessa maneira, pode-se dizer que um mesmo conto pode apresentar, na mesma tradução adaptada, cadeias de referenciação diferentes, isto é, em uma história há a progressão referencial de dois ou mais objetos discursivos que vão sendo retomados e ganham sentido ao longo do texto. Como se pode observar no conto completo a seguir, *Rumpelstiltskin*, na tradução adaptada de Ana Maria Machado.

<p>Legenda: Rei – <i>itálico</i> / O anão - negrito / Fiar palha em ouro - <u>1 sublinhado</u> / Pai – <u>2 sublinhados</u> A filha - negrito e sublinhado / O filho – sombreado / encapsulamento – colchetes []</p>
--

RUMPELSTILTSKIN

Era uma vez um moleiro muito pobre, que tinha uma **filha muito bonita**. Acontece que um dia ele teve de falar com o rei e, para causar boa impressão, disse:

-Eu tenho uma **filha** que consegue tecer palha e fazer com que ela vire ouro.

O rei disse ao moleiro:

-É o tipo do talento que me atrai. Se sua filha é assim tão sabida como diz, traga a amanhã ao meu palácio e vou ver o que posso fazer por ela.

Quando a moça chegou, ele a levou a um aposento cheio de palha, deu a ela uma roca de fiar e disse:

-Agora, comece a trabalhar. **Você** tem a noite toda à sua frente. Mas, se amanhã de manhã, esta palha toda não tiver virado ouro, você morrerá.

Depois, trancou o quarto com suas próprias mãos e deixou a moça sozinha lá dentro.

A coitada da filha do moleiro ficou lá sentada e não conseguia imaginar o que podia fazer para tentar se salvar. Não tinha a menor ideia de como podia fiar a palha para que ela se transformasse em ouro. Foi ficando tão apavorada que desatou a chorar.

De repente, a porta se abriu e entrou um homenzinho.

- Boa noite, **senhora Moleira** – disse ele. – Por que está chorando tanto?

-Pobre de mim... - disse a moça. -Tenho de fiar esta palha para que se transforme em ouro, e não sei nem por onde começar.

O homenzinho perguntou:

- E o que é que você me dá se eu fiar tudo para você?

- Meu colar – disse a moça.

O homenzinho pegou o colar, sentou-se diante da roca, e um, vum, vum, em três voltas a bobina estava cheia. Aí ele pôs outra no lugar e vum, vum, vum, três voltas, e a segunda bobina se encheu. A noite inteirinha ele fiou e, quando o sol se levantou, toda a palha estava fiada e todas as bobinas estavam cheias de ouro.

Bem cedinho, o rei chegou. Ficou espantado e encantado quando viu o ouro, mas a cobiça por mais ouro cresceu em seu coração. Mandou que levassem a filha do moleiro para um aposento bem maior, cheio de palha, e lhe ordenou que fiasse mais, até que toda aquela palha virasse ouro também, se é que ela tinha amor à vida.

Ela não tinha a menor ideia do que ia fazer e estava chorando quando a porta se abriu. Novamente o homenzinho apareceu e perguntou:

-O que é que -você me dá se eu fiar esta palha para você e a transformarem ouro?

-Este anel que está no meu dedo.

O homenzinho pegou o anel e começou a girar a roda da roca outra vez.

Quando amanheceu, [ele tinha fiado toda a palha, que tinha se transformado em ouro faiscante.] O rei ficou maravilhado com [essa visão], mas nem assim seu apetite de ouro se satisfez. Mandou que levassem a filha do moleiro para um salão maior ainda, cheio de palha, e lhe disse:

- **Você** vai ter de fiar isso tudo para que vire ouro esta noite. Mas se conseguir será minha mulher.

Para si mesmo, o rei dizia: "Sei que ela não passa da filha de um moleiro, mas eu nunca vou encontrar uma mulher mais rica, em lugar nenhum".

Quando a moça ficou sozinha, o homenzinho veio pela terceira vez e disse:

O que é que você me dá se eu fiar esta palha para você e a transformar em ouro?

-Não tenho mais nada para lhe dar - disse a moça.

- Então prometa que [vai me dar o primeiro filho] que você tiver quando for rainha.

"Quem pode garantir se [isso] vai mesmo chegar a acontecer?", pensou a filha do moleiro. Além de tudo, ela não tinha escolha. Prometeu o que ele queria, e mais uma vez o homenzinho fiou a palha toda e a transformou em ouro.

Quando o rei chegou de manhã, encontrou [tudo] como e/le queria, casou-se com ela, e a bela filha do moleiro virou rainha.

Um ano depois, ela teve uma criança linda. Nunca mais tinha pensado no homenzinho. De

repente, **ele** entrou no quarto e disse:

-Agora **me** dê **o** que **você** prometeu.

A rainha ficou horrorizada.

Prometeu a **ele** todas as riquezas do reino, se **ele a** deixasse ficar com **o bebê**, mas o **homenzinho** disse:

-Não. Prefiro **um ser vivo** a todos os tesouros do mundo.

A rainha então começou a chorar e a se lamentar, numa tristeza de cortar o coração, e o **homenzinho** acabou ficando com pena **dela**:

- **Eu lhe** dou três dias - disse **ele**. - Se no fim desse tempo **você** souber meu nome, poderá ficar com **seu filho**.

A rainha pensou a noite toda, tentando lembrar de todos os nomes que já tinha ouvido, e mandou um mensageiro sair pelo reino perguntando todos os nomes que pudessem existir. Quando o **homenzinho** veio no dia seguinte, começou com Gaspar, Malquero e Baltazar, e deu a lista de todos os nomes que sabia, mas a cada **um homenzinho** dizia:

-Não, meu nome não é esse .

No segundo dia, **ela** mandou os empregados pelas terras em volta, perguntando nomes. Experimentou os mais estranhos e mais esquisitos, perguntando **ao homenzinho**:

- Será que seu nome não é "Costeleta" ou "Chuletinho" ou "Rendilhado"?

Mas a cada vez **ele** dizia:

-Não, meu nome não é esse.:

No terceiro dia, o mensageiro voltou e disse:

-Não descobri nenhum nome novo, mas, quando eu estava caminhando pela beira da floresta, passei por uma moita, no pé de uma montanha, num lugar desses onde a lebre e a raposa se dizem boa-noite. Lá havia uma cabana e, do lado de fora, uma fogueira estava acesa. **Um homenzinho ridículo** dançava em volta do fogo, pulando num. pé só e gritava:

"Hoje eu faço pão, amanhã, cerveja. Até que a criança minha seja.

Chore a rainha o quanto quiser. Tudo vai ser bom, é sorte pra mim Tudo estará bem se ninguém souber Que meu nome é Rumpelstiltskin."

Você bem pode imaginar como **a rainha** ficou feliz quando ouviu esse nome. Daí a pouco, o **homenzinho** apareceu e perguntou a **ela**:

-Bem, **vossa Majestade**, qual é meu nome?

Ela começou perguntando:

-Será Conrado?

-Não.

-Será Henrique?

-Não.

-Será que por acaso é **Rumpelstiltskin**?

- Foi o diabo quem lhe disse! Foi o diabo quem lhe disse! - gritava o – gritava o **homenzinho**.

E, morrendo de raiva, bateu o pé direito no chão com tanta força, que afundou até a cintura. Depois, furioso, agarrou o pé esquerdo com as duas mãos e puxou tanto que se rasgou ao meio.

Esse conto ilustra muito bem a análise que se propõe acerca da referenciação e construção de sentido do objeto discursivo a partir do ponto de vista do tradutor no texto literário. Ana Maria Machado apresenta quatro cadeias de referenciação no que tange ao elemento da narrativa – Personagem. Nota-se a presença de formas referenciais relativas à protagonista bela filha do moleiro que se torna a rainha; ao coadjuvante o moleiro, o pai

mentiroso; ao antagonista (inicial) o rei ambicioso; e ao ser mágico, o anãozinho chamado *Rumpelstiltskin*.

Há também progressão referencial em dois outros elementos da narrativa como ao cenário, quarto de fiar cada vez mais cheio, ora com palha ora com ouro; e o tempo que é retomado como a longa noite de costura cada vez mais intensa pela quantidade de afazeres da suposta moça fiandeira. Dessa maneira, convém avaliar também as mudanças que ocorrem desses objetos discursivos de uma tradução adaptada para outra. Por isso, a seguir, apresentam-se mais alguns exemplos e quadros relativos à cada tradução adaptada dos contos selecionados, conforme o tema específico de cada seção.

4.3.1.1 Protagonista

Na tradução adaptada de Ana Maria Machado do conto *Rumpelstiltskin*, apresentada nas páginas 151 a 153, é notório que a protagonista é a filha do moleiro, pois a história gira em torno de suas tentativas de escapar, em primeiro momento, das ameaças do rei e, em outro momento, das ameaças do anão Rumpelstiltskin. Além de ser a personagem principal, é possível perceber, na tradução adaptada apresentada, que o sintagma a esse personagem referente forma a maior cadeia de referenciação no texto, ou seja, há muitas retomadas do sintagma nominal referente a esse protagonista ao longo da narrativa. Nota-se também que essas retomadas variam bastante para não tornar a leitura do conto tão cansativa devido ao excesso de repetições do mesmo sintagma nominal. Essa variação quanto às formas referenciais não é feita aleatoriamente. Há clara relação do rótulo utilizado com o fato narrado. Há evidências de que essas formas são postas em uma ordem gradativa, acompanhando a sequência narrativa, para marcar a progressão dessa personagem no conto, conforme quadro abaixo.

Quadro 24- Progressão da Filha em *Rumpelstiltskin*

Categorizações do referente			
1°) É apresentada ao rei	2°)Torna-se prisioneira do rei	3°) O rei fica encantado com o 'dom'	4°) Ela se casa com o rei
Uma filha muito bonita	A coitada da filha do moleiro	A bela filha do moleiro	A rainha

Fonte: Autora

Desse modo, ao comparar essa tradução adaptada do conto *Rumpelstiltskin* com as outras traduções adaptadas selecionadas do mesmo conto, a seguir – quadro 25 –, observa-se que a filha do moleiro progride discursivamente por meio das formas referenciais em Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Maria Clara Machado. A construção desse objeto discursivo no texto literário obedece à sequência dos fatos nos três tradutores, partindo de filha para rainha e mãe. Maria Clara Machado, excepcionalmente, nomeia a personagem, chamando-a de Maria, construindo assim um objeto discursivo específico, diferenciando-o das outras traduções adaptadas.

As traduções adaptadas de Monteiro Lobato, Ana Maria Machado e Maria Clara Machado do conto *Rumpelstiltskin* utilizam as três formas nominais *filha*, *moça* e *rainha* para se referir à *filha do moleiro* em seus respectivos textos, no mesmo momento da narrativa. Apesar dessas semelhanças, vale lembrar que essas publicações são de séculos diferentes no Brasil. Por esse motivo, deve-se destacar outra marca discursiva, neste conto. Ao se compararem essas três traduções adaptadas, verifica-se que apenas Monteiro Lobato utiliza o sintagma nominal *linda donzela* como referência à protagonista, que ainda não se casou. Essa forma referencial é, claramente, um rótulo influenciado pelo contexto social e da época, atuando discursivamente como sinônimo de *virgem e pura* em relação à *moça solteira*, propagando o discurso da época de que *a moça de família* deveria se casar *virgem*.

É possível notar, no quadro 25, que o processo de referenciação é mais estável em Maria Clara Machado com a manutenção do nome filha nas retomadas, usando apenas a estrutura sintagmática formada por determinante e nome. Em Lobato, também predomina essa estrutura sintagmática, mas ele varia mais o nome nuclear, fazendo o referente progredir discursivamente. Ana Maria Machado apresenta mais informações sobre o objeto discursivo retomado a partir das formas referenciais mais longas, especificando-o e ampliando o sentido do referente no texto.

Quadro 25- Comparação entre a Filha em *Rumpelstiltskin*

Rumpelstiltskin		
Ana Maria Machado*	Monteiro Lobato	Maria Clara Machado
Filha		
Uma filha muito bonita	Uma filha linda	Uma filha
Ela	A filha	Maria
A moça	A pobre moça	Minha filha
A coitada da filha do moleiro	A coitadinha	A filha
Senhora Moleira	Linda donzela	Maria

A bela filha do moleiro	A jovem rainha	A moça
A rainha	A mãe	A rainha
Vossa majestade	A rainha	A jovem mãe

Fonte: Autora

Outra protagonista marcada discursivamente, nos contos maravilhosos dos Irmãos Grimm selecionados para este estudo, está no conto *Irmãozinhos* no qual se observa que a menina é retomada várias vezes na história, inicialmente, pelo mesmo nome nuclear. Nas três traduções adaptadas selecionadas, ela não recebe um nome e é apresentada apenas como a irmã. Após a fuga e por seu ato de generosidade em cuidar do irmão enfeitado passa a ser vista com mais afetividade, mas permanece sendo retomada como irmã/irmãzinha. O rótulo só muda, quando, mais velha, é encontrada pelo rei, durante a caçada, que se encanta por sua beleza e a referência ao objeto discursivo passa a ser moça mais bonita. E, com o pedido de casamento, a forma referencial vira rainha, conforme quadro a seguir.

Quadro 26- Comparação entre a Irmã em Irmãozinhos

Irmãozinhos		
Monteiro Lobato	Ana M ^a Machado	Wolff
A irmã		
Uma menina	Irmãzinha	Irmã
A irmãzinha	Ela	A irmã
A menina	A irmãzinha	A irmãzinha
Ela	A menina	Ela
Minha irmã	Ela	A menina
A menina	Irmãzinha	Irmã querida
Mana	Ela	A irmã
Uma carinha mais gentil e mimosa	Uma moça mais bonita	A moça mais bonita
Encantadora criança	Minha esposa	Sua esposa adorada
A jovem rainha	A linda moça	A virgem
A rainha	A rainha	A rainha
A prisioneira	A mãe	Esposa adorada

Fonte: Autora

Na tradução adaptada de Fausto Wolff, o sintagma *a virgem* marca discursivamente a personagem que por não ter se casado ainda admite este rótulo como uma marca evidente de sua inocência, funcionando como *donzela*. Outro rótulo neste mesmo sentido de *moça virgem, intocada, invicta, que nunca manteve uma relação sexual*. Rótulos de valores semelhantes são usados pelos outros tradutores, *encantadora criança* por Lobato, marcando sua inocência apesar da idade; e *linda moça* por Ana Maria Machado no sentido de que sendo ainda *moça* significa não ter perdido a virgindade. Essas marcas discursivas se fazem relevantes e

coerentes com o propósito comunicativo do texto, contexto histórico e aspecto social impregnados tanto na história original quanto nas traduções adaptadas e adaptações desse conto.

A protagonista do conto *Rapunzel* também não fica esquecida pelos tradutores. Maria Luiza Borges, Monteiro Lobato e Maria Clara Machado fazem retomadas ao longo do texto a essa personagem, fazendo-a progredir no discurso por meio das formas referenciais ao longo do conto. Rapunzel cresce literalmente no conto, sua primeira referência em todas as traduções adaptadas é quando ainda está na barriga da mãe, no período gestacional, e a última é como esposa e rainha, quando se casa com o príncipe e vivem felizes para sempre.

Quadro 27- Comparação entre a criança em Rapunzel

Rapunzel		
M ^a Luiza Borges	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
Criança		
A criança	Uma filhinha	Um bebê
Rapunzel	Essa Rapunzel	Rapunzel
Rapunzel apavorada	A menina	A menina
Menina malvada	Desgraçada	Uma linda jovem
Preciosa Rapunzel	Linda namorada	Rapunzel
Esposa queridinha	A namorada	A moça
A bela ave	O rouxinol	O segredo da torre
Querida esposa	Noiva adorada	Bela e bondosa rainha

Fonte: Autora

Mais uma vez deve-se destacar que o sentido é construído no texto e não pode ser tomado isolado do contexto. Esse dado é extremamente relevante para se entender que o rouxinol faz referência à Rapunzel por causa de sua linda voz ao cantar do alto da torre. Do mesmo modo, a expressão literária a bela ave não configura personificação, mas também uma referência por causa do canto da moça. Sem conhecimento dos fatos, porém, fica difícil compreender que o segredo da torre é a Rapunzel escondida de todos lá no alto da torre pela bruxa má. Embora a história seja a mesma nas três traduções adaptadas, observa-se que cada um irá construir a personagem de acordo com o seu ponto de vista e isso fica evidente nas formas referenciais, como, por exemplo, linda jovem que não indica compromisso como em linda namorada que é uma referência de um compromisso menos formal do que em esposa queridinha.

Mais uma protagonista marcada discursivamente pelas formas referenciais está em *Três Fiandeiras*. A filha, que no começo da história apanha por não querer fiar e ajudar a sua própria mãe, se vê obrigada a ter que fiar para a rainha e recebe a promessa de se casar com o príncipe e, como nos contos anteriores, tornar-se rainha e viverem felizes para sempre. Diferente dos quadros que se apresentaram anteriormente, neste caso, não se observam tantas formas referenciais diferentes no texto. Pelo contrário, ocorre mais a manutenção do referente pela repetição de *menina* por Fausto Wolff e de *moça* por Ana Maria Machado, conforme o quadro abaixo.

Quadro 28- Comparação entre a Filha em Três Fiandeiras

Três Fiandeiras	
Fausto Wolff	Ana Maria Machado
Filha	
Uma menina preguiçosa	Uma moça preguiçosa
A filha	Ela
A menina	A moça
Filha	Filha
A menina	A moça
A mocinha	A jovem
A garota	A moça
A jovem	A moça
A menina preguiçosa	A jovem
Uma moça tão inteligente e trabalhadeira	Uma mulher tão esperta e trabalhadora
A noiva	A moça
A moça preguiçosa	Minha linda noiva

Fonte: Autora

Vale destacar, aqui, a referência feita pelo narrador-observador no início do conto em oposição à referência feita pelo príncipe no final do conto, ambas em relação à protagonista, ocorrendo nas duas traduções adaptadas.

Exemplo 32: “*Era uma vez uma menina preguiçosa, que não queria fiar. (...) O noivo estava muito feliz por ter se casado com uma moça tão inteligente e trabalhadeira*” (*Três Fiandeiras*, Fausto Wolff)

Nota-se a oposição posta entre preguiçosa e trabalhadeira. O referente menina é construída discursivamente no enredo e é referenciada com uma qualidade oposta ao que ela tinha no início do conto. Já em Ana Maria Machado, a oposição também é marcada pelos sintagmas preguiçosa e trabalhadora:

Exemplo 33: “*Era uma vez uma moça preguiçosa, que não gostava de fiar. (...) O noivo estava contente porque ia ganhar uma mulher tão esperta e trabalhadora*” (Três Fiandeiras, Ana Maria Machado)

Na leitura das traduções adaptadas desse conto, se verifica como a protagonista passa a assumir esses rótulos opostos ao longo do texto. As formas referenciais vão de um extremo a outro, ou seja, a personagem deixa de ser vista como preguiçosa e assume o rótulo de trabalhadora sem precisar se esforçar para isso, mas contando com três ajudantes maravilhosas que fazem todo o trabalho por ela.

Quadro 29- Evolução em Três Fiandeiras

EVOLUÇÃO DE <i>PREGUIÇOSA</i> PARA <i>TRABALHADORA</i> NA TRADUÇÃO ADAPTADA DE ANA M ^a MACHADO	
APRESENTAÇÃO DO PERFIL:	Era uma vez uma moça preguiçosa , que <i>não gostava de fiar</i> (...) a mãe perdeu a paciência(...) ela chorou tão alto(...) a rainha perguntou porque batia na moça (...)
1ª MUDANÇA DE PERFIL:	a mulher, com vergonha de revelar a preguiça da filha , disse:- Eu não consigo fazer com que <i>pare de fiar</i> (...)
AS VERDADEIRAS FIANDEIRAS:	(...) então três mulheres se aproximaram(...)
ASSUME PERFIL FALSO:	(...) a moça mostrou à rainha a <i>montanha de fio</i> , combinou-se o casamento(...)
CONCLUSÃO COM O FALSO PERFIL:	O noivo estava contente porque ia ganhar uma mulher tão esperta e trabalhadora (...)

Fonte: Autora

Cabe destacar aqui, nesta análise do encadeamento do tópico discursivo, que nem sempre a mulher irá protagonizar os contos dos Irmãos Grimm. Alguns contos maravilhosos apresentam como personagem principal homens (alfaiates, soldados, lenhadores, príncipes e outros). Por essa razão, deve-se ressaltar a figura do soldado que protagoniza dois contos diferentes. O primeiro é *A Luz Azul* no qual o soldado liberado de suas funções militares se oferece para cuidar do jardim da feiticeira e encontra um objeto mágico que lhe dá muitos poderes.

Quadro 30- Comparação em Luz Azul

Luz Azul	
Heloisa Jahn	Ana Maria Machado
Soldado	
O soldado	O soldado
Um soldado vagabundo	Um soldado fujão
O soldado distraído	O coitado do soldado
Mestre	Senhor
Você	O senhor
O soldado	O senhor

Fonte: Autora

O segundo protagonizado por um soldado é *Sapatos Dançarinos*. Neste conto, o soldado escuta a história sobre o mistério que envolve as filhas do rei e que há uma recompensa para quem resolver esse mistério. Dessa maneira, tomado pelo impulso de solucionar essa questão, o soldado vai até o castelo e se oferece ao rei para desvendar o segredo das princesas, que envolve os sapatinhos despedaçados encontrados no quarto das meninas sempre ao amanhecer.

Quadro 31- Comparação em Sapatos Dançarinos

Sapatos Dançarinos	
Wolff	Ana M ^a Machado
Soldado	
Um pobre soldado	Um pobre soldado
Ele	Ele
Pretendente à mão de uma de suas filhas	Pretendente
O tolo soldado	Esse soldado
Ele	O paspalhão
O velho soldado	O soldado invisível
Um pobre soldado	Um pobre soldado

Fonte: Autora

Entende-se, aqui, que o soldado é um objeto discursivo que progride no texto, ele aparece como alguém simples e sem ambição no início do conto e termina com bastante riqueza. Em *Luz Azul*, ele rouba o tesouro da bruxa no fundo do poço e se torna um senhor muito poderoso. Em *Sapatos Dançarinos*, ele descobre o segredo das doze princesas, se casa com uma delas e vira o rei. Nos dois contos, nota-se que os tradutores utilizam modificadores nas construções sintagmáticas que rotulam o soldado como alguém de poucas qualidades ou até de qualidades ruins como vagabundo, fujão, distraído e coitado em *Luz Azul*; e, em *Sapatos Dançarinos*, ele é pobre, tolo e paspalhão. A mudança no enredo da vida do soldado, nos dois contos, marca a progressão referencial desse personagem.

Em contrapartida, não são apenas soldados que protagonizam os contos de Grimm, príncipes, filhos de fazendeiros, pastores e outros também são reconhecidos como objetos discursivos que progridem discursivamente nas narrativas com o desenrolar das histórias. Assim, para finalizar a análise dos protagonistas, vale destacar o conto *Mesa, Burro e Cacete* no qual os três filhos do alfaiate serão os personagens principais da história e cada um irá

progredir referencialmente, conforme vão conquistando seus objetos mágicos, como se pode observar a seguir.

Quadro 32- Comparação entre protagonistas em Mesa, Burro e Cacete

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Filho mais velho	
Um dos rapazes	O mais velho
o mais velho	O rapaz
Grandíssimo lorpa	O filho
Mentiroso	Seu mentiroso de uma figa
O pobre rapaz	Ele
O mais velho	O mais velho
Aprendiz	Um aluno atento
Um verdadeiro mestre	O jovem marceneiro
O moço	O rapaz
O carpinteiro	O marceneiro
O moço	O pobre marceneiro
Impostor	Um rematado mentiroso
Seu irmão carpinteiro	Seu irmão mais velho
O marceneiro	O marceneiro
Filho do meio	
O segundo filho	O segundo filho
O rapaz	O rapaz
Grande patife	Aquele malandro
Moço	O filho
O segundo filho do alfaiate	O filho do meio
O rapaz	Aprendiz de moleiro
Moço	O moço
Seu novo hóspede	O rapaz
O hóspede	O filho do meio
O filho do alfaiate	O recém chegado
Moleiro	O hóspede

O rapaz desapontadíssimo	O viajante
O pobre moço	O pobre moleiro
O moço moleiro	Seu irmão moleiro
Filho caçula	
O último filho	O terceiro filho
Grande canalha	Coisa-ruim
Seu último filho	Último filho
O terceiro filho	O terceiro filho
O rapaz	Aprendiz
Ele	Ele
O moço	O oficial-torneiro
O dono	O torneiro
O jovem torneiro	O jovem torneiro
Dele	O viajante

Fonte: Autora

O interessante tanto na tradução adaptada de Lobato quanto na de Heloisa Jahn é a percepção acerca dos filhos, a forma cruel como o pai se refere aos filhos no início do conto muda, quando se percebe abandonado sem nenhum dos três e, ao retornarem, cada filho passa a ser visto de uma forma mais amável e gentil, modificando totalmente o objeto discursivo construído no texto. Ambos tradutores, apesar de usarem rótulos distintos, não constroem objetos discursivos diferentes. Logo, a progressão referencial nos dois contos se torna bem parecida, principalmente, porque são traduções adaptadas de boa qualidade e que adaptam claramente o texto em alemão para o português do Brasil ao utilizarem expressões populares na linguagem coloquial e afetiva do pai com os filhos.

4.3.1.2 Antagonista

No mérito do vilão, nos contos de Grimm, não tem muito como variar, fica-se em torno do personagem-tipo, aquele que representa um tipo padronizado, de comportamento já conhecido: a bruxa, a madrasta ou um vilão específico do conto que persegue ou tenta atrapalhar o protagonista. Nesse sentido, vale iniciar a análise do antagonista com o conto *Chapeuzinho Vermelho*.

Quadro 33- Comparação em Chapeuzinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho		
Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
Lobo		
O lobo	O lobo	O Lobo Mau
Um bicho tão malvado	Animal malvado	Um lobo famoso
-	Senhor Lobo	Seu Lobo
Seu velho bandido	Seu velhaco	Lobo Mau
O lobo	O lobo	O lobo
Ele	Ele	Ele
Outro lobo	Um lobo	-
O Cabeça Cinzenta	O espertalhão	-
Ele	Ele	-

Fonte: Autora

Observa-se, a partir deste quadro, que a expressão mais conhecida no âmbito da literatura infantojuvenil para fazer referência a esse protagonista, Lobo Mau, só aparece na tradução adaptada de Maria Clara Machado, que se evidencia muito mais como uma tradução adaptada. Outra distinção entre as formas referenciais aparece quando Ana Maria Machado e Maria Luiza Borges fazem referência à maldade do lobo, se referindo a ele como malvado, e Maria Clara Machado no mesmo momento da narrativa usa o rótulo famoso.

Exemplo 34: *Mal pisara na floresta, Chapeuzinho Vermelho topou com **o lobo**. Como não tinha a menor ideia do **animal malvado** que **ele** era, não teve um pingo de medo.* (Chapeuzinho Vermelho, Maria Luiza Borges)

Exemplo 35: *Assim que começou o seu caminho pela floresta, a menina encontrou **um lobo famoso** por sua maldade, mas ela, inocente, nada sabia sobre **ele**.* (Chapeuzinho Vermelho, Maria Clara Machado)

Além dessas formas referenciais, em Maria Luiza Borges, aparecem também expressões como velhaco e espertalhão, enquanto Ana Maria Machado usa velho e Cabeça Cinzenta. Embora se saiba que ambas se referem ao mesmo personagem, é notório que constroem objetos discursivos diferentes. O lobo, na tradução adaptada de Ana Maria

Machado, por possuir um nome próprio, é muito mais específico e único do que o lobo da tradução adaptada de Borges. Trata-se de uma distinção que marca a construção discursiva do mesmo objeto.

Também em *Mesa, Burro e Cacete*, o antagonista não será a bruxa nem a madrasta. Nesse conto, quem atrapalha o reencontro familiar dos três filhos do alfaiate é o dono da pensão, como se percebe no quadro abaixo.

Quadro 34- Comparação entre o estalajadeiro em *Mesa, Burro e Cacete*

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Estalajadeiro	
O estalajadeiro	O dono da estalagem
O estalajadeiro ladrão	Aquele ladrão da estalagem
O homem	O pobre infeliz
O desgraçado	O dolorido

Fonte: Autora

Monteiro Lobato e Heloisa Jahn, embora façam escolhas lexicais diferentes, permanece no mesmo campo semântico nas referências ao estalajadeiro. Apesar de o enredo ser o mesmo, na tradução adaptada de Monteiro Lobato, não se percebe tanto a progressão por meio das formas referenciais, ainda que se reconheça no processo de referenciação os momentos da narrativa: o personagem é um estalajadeiro que rouba alguém, estalajadeiro ladrão e que se dá mal no final; desgraçado. Não obstante, em Heloisa Jahn, essa sequência é mais evidenciada porque se sabe que ele é dono da estalagem e é também o ladrão da estalagem e será castigado pelo seu roubo, ficando, no final, todo dolorido.

Pode-se afirmar que a análise das formas referenciais diz muito sobre o enredo dos contos e revela pontos de vistas diferentes, quando se compara a referenciação dos mesmos personagens em traduções adaptadas diferentes. Nesse sentido, ao olhar para a bruxa e a madrasta, pode-se reconhecer como cada tradutor vai construir essas personagens nos contos. Assim, entender o que motiva a escolha do rótulo feiticeira em vez de bruxa ou madrasta em vez de a mulher do pai é fundamental para se perceber que não se trata, apenas, de uma questão estilística do tradutor, há influências contextuais e históricas que vão marcar a escolha de uma palavra em vez da outra. Além disso, entender que a cada nova forma referencial que retoma o objeto discursivo, acrescenta-se uma informação nova, fazendo progredir textualmente, é demasiadamente importante para se compreender que o sentido está sendo

construído no texto. A palavra ganha vida no texto, isso significa que a expressão literária se realiza no discurso, indicando o ponto de vista de quem a utiliza em sua tradução adaptada.

Pode-se verificar, no quadro 35, a comparação entre as formas referenciais que contribuem para a construção de sentido da madrasta, nas traduções adaptadas selecionadas, do conto *Irmãozinhos*. Nota-se a figura humana que representa um determinado tipo de comportamento consolidado nos contos maravilhosos dos Irmãos Grimm.

Quadro 35- Comparação entre a Madrasta em Irmãozinhos

Irmãozinhos		
Monteiro Lobato	Ana Maria Machado	Wolff
Madrasta		
Bruxa	Nossa madrasta	Nossa madrasta
Fez bruxarias	Enfeitiçado	Hábito das feitiçarias
Malvada	Uma bruxa	Madrasta malvada
A madrasta má	A madrasta malvada	Uma bruxa
A diaba	A velha	Ela

Fonte: Autora

Na tradução adaptada de Monteiro Lobato, a madrasta dos irmãozinhos é tão má que chega a receber o rótulo de diaba. Enquanto para Ana Maria Machado e Fausto Wolff, ela é comparada a uma bruxa. Se não bastasse maltratar os meninos em casa e não os alimentar direito, ela ainda os persegue e joga um feitiço sobre eles. Porém, apesar das diferenças entre as traduções adaptadas, não se vê muito bem como essa madrasta cresce na narrativa. A madrasta dos irmãozinhos já está posta no texto desde o início do conto, diferente da madrasta de *Cinderela* como se nota a seguir.

Quadro 36- Comparação entre a Madrasta em Cinderela


Cinderela	
Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
Madrasta	
A nova mulher	Uma viúva
Sua madrasta	A megera
A velha malvada	A madrasta

Fonte: Autora

Na tradução adaptada do conto *Cinderela* de Fausto Wolff (cf. p. 142 a 146), se observa bem a progressão referencial: primeiro a madrasta chega como a nova mulher do pai de Cinderela e já vai logo se revelando uma madrasta rigorosa, uma velha malvada. A maldade caracteriza a madrasta dos contos e, embora a palavra não apareça na tradução adaptada de Maria Clara Machado, é aludida pelo termo megera.

Não se pode negar que a pior madrasta está realmente no conto *Branca de Neve*. A vaidade dela é tão grande que só a morte da enteada irá satisfazê-la. No quadro 37, a seguir, verificam-se os rótulos que essa malvada mulher recebe em cada tradução adaptada selecionada desse conto.

Quadro 37- Comparação entre a Madrasta em Branca de Neve

Branca de Neve				
Ana M ^a Machado	Heloisa Jahn	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado	Fausto Wolff
Madrasta				
A nova rainha	Nova rainha	Outra mulher	A nova rainha	A nova mulher
Linda	Muito bonita	Dama belíssima	A mulher mais bonita do reino	Muito bela
A mais linda	A mais bonita	A mais bela	A mais bela	A mais bela
A malvada	A madrasta	A perversa mulher	A malvada rainha	A rainha
Uma velha vendedora ambulante	Uma velha vendedora	Uma velha vendedora ambulante	Uma velha vendedora	Uma vendedora ambulante
Boa velha	Boa senhora	Boa mulher		Honesta mulher
Rainha malvada	Maldita rainha	Rainha má	Sua madrasta disfarçada	Madrasta malvada
Camponesa	A camponesa	Uma camponesa	Camponesa	Velha
Madrasta malvada	A maldita madrasta	Madrasta perversa	Malvada madrasta	A madrasta
A malvada	A rainha má	Malvada mulher	Perversa rainha	A madrasta

Fonte: Autora

Há aqui a progressão bem clara nas formas de referenciação. Após a morte da mãe de Branca de Neve, a madrasta chega como a nova mulher/rainha. Sua beleza chama a atenção de todo reino, mas sua maldade é ainda muito maior. A malvada/perversa não quer reconhecer a beleza da enteada e a persegue até a morte. Esse fato está presente em todas as traduções adaptadas cujas formas referenciais dão conta dessa mesma sequência e progressão. Esse

conto se faz presente no maior número de traduções adaptadas, ficando muito conhecido. Nessa comparação entre as traduções adaptadas, o que chama a atenção é reconhecer as mudanças de objetos discursivos por meio dessas formas referenciais.

Logo, é notório que o rótulo *rainha malvada* é diferente discursivamente de *maldita rainha*, pois ser malvada não é sinônimo de ser maldita. Esses rótulos são, portanto, características diferentes, assim como *Boa mulher* e *Honesta Mulher* configuram objetos discursivos diferentes, pois a bondade nem sempre indica honestidade e vice e versa. Além disso, os rótulos *camponesa* e *velha* não são discursivamente equivalentes, pois nem toda camponesa é velha, uma condição social não é dependente da faixa etária. Por esse motivo, é possível afirmar que, na tradução adaptada de Fausto Wolff, há um objeto discursivo diferente das demais traduções adaptadas apresentadas, pois o disfarce da madrasta para enganar Branca de Neve, na maioria das traduções adaptadas é *uma camponesa*, apenas Fausto Wolff usa a forma referencial *velha*, diferenciando-se das outras traduções adaptadas.

Em *João e Maria* (cf. Tradução adaptada de Maria Luiza Borges em seção 4.2.1.2), a maldade da Bruxa também é um objeto discursivo que progride no texto por meio das formas referenciais, construindo cadeias específicas de referenciação, como se percebe no quadro 38, a seguir:

Quadro 38- Comparação entre a Bruxa em João e Maria

João e Maria		
Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
BRUXA		
Uma velha muito velha	Uma mulher velha	A velha mais horrível
Uma bruxa malvada	Uma bruxa malvada	Uma bruxa

Fonte: Autora

Aqui, se tem a clássica configuração da bruxa que devora criancinhas, retomada por Ana Maria Machado e Maria Luiza Borges com o mesmo sintagma *uma bruxa malvada*. Maria Clara Machado não faz referência à maldade da bruxa, mas à sua aparência em *a velha mais horrível*. Em contrapartida, em relação ao aspecto físico, Ana Maria Machado e Maria Luiza Borges não entram no mérito estético, mas cronológico: a velhice. Esse ponto acaba diferenciando os objetos discursivos, pois a repetição de *velha muito velha* enfatiza e intensifica, dando a entender que se trata de uma anciã e não apenas uma idosa.

Exemplo 36: *De repente a porta se abriu e uma mulher velha como Matusalém, apoiada numa muleta, saiu coxeando da casa.* (João e Maria, Maria Luiza Borges)

Exemplo 37: *A porta abriu e, de repente, saiu de dentro da casa uma velha muito velha.* (João e Maria, Ana Maria Machado)

As duas traduções adaptadas fazem questão de reforçar a idade da bruxa, indicando-a como uma pessoa que vivera por muitos séculos, escapando com suas feitiçarias da morte, seja pela repetição enfática da palavra velha ou pela comparação com Matusalém. As duas tradutoras atribuem a mesma característica ao objeto discursivo referenciado no texto.

Já em *Rapunzel* e em *Luz Azul*, a ênfase é dada às feitiçarias da bruxa. Os pais de Rapunzel são vizinhos de uma bruxa, que sequestra a filha deles assim que ela nasce e a leva para uma torre no meio da floresta onde a cria em um universo de variadas feitiçarias.

Quadro 39- Comparação entre a Bruxa em Rapunzel

Rapunzel		
Maria Luiza Borges	Monteiro Lobato	Maria Clara Machado
Bruxa		
Uma poderosa feiticeira	Bruxa	Uma bruxa conhecida por suas maldades
Raiva da Velha mãe Goethe	Cólera da Bruxa	Raiva da velha
A velha	A bruxa	A bruxa sovina e má
A feiticeira	A feiticeira	A bruxa
Mãe Gothel	Mãe	Uma velha
A senhora	Você	A bruxa

Fonte: Autora

Em *Luz Azul*, o soldado que irá descobrir os segredos e os tesouros da bruxa e, por causa disso, terá de enfrentá-la e precisará escapar de seus feitiços. A referência a essa mulher maligna no texto é feita, conforme o quadro 40 a seguir.

Quadro 40- Comparação entre a Bruxa em Luz Azul

Luz Azul	
Heloisa Jahn	Ana Maria Machado
Bruxa	
Uma feiticeira	Uma bruxa
Você	Senhora
A feiticeira	A bruxa
A velha	A velha
A mulher	A bruxa

Fonte: Autora

Observa-se que, neste contexto literário, bruxa, velha e feiticeira funcionam como sinônimos. O que vai gerar mudança entre os objetos discursivos dessas traduções adaptadas são outras palavras que circulam neste campo discursivo. Por exemplo, Monteiro Lobato utiliza o termo *cólera* que se difere da raiva utilizada por Maria Luiza Borges e por Maria Clara Machado. Em contrapartida, Maria Luiza Borges trata de uma bruxa específica cujo nome é *Gothel*, diferenciando-se dos outros tradutores em relação a esse objeto discursivo por especificá-lo com um nome próprio.

Em *Luz Azul* assim como em *Rapunzel*, ocorre uma mudança na forma de tratamento do objeto discursivo, criando um contexto que se difere entre formal e informal. Enquanto Maria Luiza Borges trata a bruxa por *senhora*, Monteiro Lobato utiliza *você*. Da mesma maneira, Heloisa Jahn também se refere à bruxa no texto com o termo *você*, que se difere do termo usado por Ana Maria Machado, *senhora*. Heloisa Jahn e Monteiro Lobato se diferenciam, cada um em seu conto, das outras tradutoras porque usam *você*, mas vale destacar o que já fora dito sobre o fato de esses tradutores serem reconhecidos por adaptarem o texto alemão às expressões mais populares no Brasil, justificando, assim, a diferença na forma de tratamento da antagonista nos dois contos.

4.3.1.3 Coadjuvante

O conto, embora apresente apenas um núcleo dramático em torno do qual se desenvolve a história, geralmente, apresenta personagens secundários que não se perdem na narrativa, sendo também retomados por formas referenciais que agregam valores aos mesmos e os fazem progredir textualmente. Como acontece com os outros protagonistas, esses coadjuvantes serão comparados entre as traduções adaptadas para que se observe como se dá

a referenciação nos contos. Para tanto, iniciaremos com o conto com maior quantidade de coadjuvantes, *Pequeno Polegar*.

Quadro 41- Comparação entre coadjuvantes em Pequeno Polegar

Pequeno Polegar	
Heloisa Jahn	Maria Clara Machado
Vaca	
Uma vaca	Uma vaca
Coisa	Sonho ou pesadelo
Lobo	
Um lobo esfomeado	Um lobo
Querido lobo	Amigo
O lobo morto	A fera
Estranhos	
Dois forasteiros	Dois viajantes
O amigo	Companheiro
Os dois desconhecidos	Um dos homens
Ele	Os homens
Forasteiros	Amigos
Ladrões	
Dois sujeitos	Dois ladrões
Ladrões	Os ladrões
Nós	Os ladrões
Os bandidos	Os ladrões
Padre	
Padre	Vigário
Seu patrão	O padre
Senhor padre	O vigário
Polegar	
Filhos	Crianças
Um	Um filhinho
Um filho	Ele
Bem pequeno	Pequenino

Criança tão amada	Pequeno Polegar
um menino	Polegar
Nosso filhinho bem-amado	O menino
Pequeno Polegar	Este menininho
A criança	Ele
Ele	Nosso filho
O menino	Polegar
Aquela pessoinha minúscula	O menino
O rapazinho	O menininho
Carroceiro	Assombração
Aquele filho tão pequeno	Meu filho
O menino	O menino
Ele	Polegar
Aquele amiguinho	Artista de circo
Pequerrucho	Polegar
É meu filhinho querido	Meu filho
Garoto	O menino
A figurinha	O menininho
Menino danado	-
Aquele rapazinho tão pequeno	Polegar
Ele	O menino
O garoto	A voz da barriga
O orgulhoso rapazinho	O menino
Nosso menininho	Meu filho
O filho	Filho

Fonte: Autora

No quadro 41, nota-se que a quantidade de retomadas ao Pequeno Polegar supera muito a quantidade de referência a todos os outros personagens coadjuvantes que vão aparecendo ao longo do enredo. Na comparação entre as traduções adaptadas, é evidente que Heloisa Jahn usa mais rótulos com modificadores explícitos do que Maria Clara Machado. Por exemplo, Maria Clara Machado chama de Lobo, Amigo e Fera; enquanto Heloisa Jahn, Um lobo esfomeado, Querido lobo e O lobo morto.

Assim como é possível também notar que Heloisa Jahn vai construindo esses personagens em uma progressão referencial no desencadear da narrativa: primeiro, são apenas dois sujeitos; depois, identifica-os como ladrões; e, por fim, chama-os de bandidos. Esses mesmos personagens em Maria Clara Machado são referenciados pelo sintagma ladrões, repetindo-o sempre ao fazer referência a eles. Não obstante, deve-se esclarecer que em *Pequeno Polegar* por causa de suas viagens e aventuras, a quantidade de coadjuvantes que corroboram para a história é bem grande em termos de formas referenciais levantadas. Em *Mesa, Burro e Cacete*, há também muitas retomadas, mas, nesse caso, são todas relativas ao mesmo personagem coadjuvante, a *cabra*, que contracena com os três filhos.

Quadro 42- Comparação entre Cabra em Mesa, Burro e o Cacete

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Cabra	
Uma cabra	Uma única e solitária cabra
a	A cabra
la	ela
A cabrita	Mocinha
Bitinha	querida cabrinha
A cabra	coitada da cabrinha
A cabrita	o bichinho
Um animalzinho	Uma beleza de um bichinho
O perverso animal	A cabra malvada
Minha Bitinha querida	Minha linda, minha preciosa, minha coisa querida
A gulosa	Minha mimosa
A minha cabrita	Querida
Mal-agradecida duma figa	Criatura ingrata
A cabritinha	O animal
A cabrita	A cabra
Uma fera horrenda, careca e com 2 olhos de fogo	Um bicho horrendo
Tal fera	Ele
Aquele monstro desconhecido	Esse bicho
Uma fera terrível e desconhecida	Aquele animal aterrorizante

Isso	Um monstro terrível
A cabra do alfaiate	Um monstro com olhos que lançam fogo
A cabra	A cabra

Fonte: Autora

Na tradução adaptada de Lobato a diferença de formas referenciais evidencia o ponto de vista do tradutor enquanto na tradução adaptada de Heloisa Jahn há certa uniformização das formas referenciais. É interessante observar também, nesse quadro 42, que a *cabra* ora é vista de forma afetiva como um personagem muito querido pelo dono, ora é vista como um animal ruim pelos filhos. Sob duas óticas diferentes, poder-se-iam propor duas cadeias referenciais para a cabra, que ora é tratada por querida, cabritinha, bichinha, mocinha e mimosa ora é vista como fera, malvada, ingrata, horrenda e monstro.

Na comparação entre as traduções adaptadas, nota-se que Heloisa e Lobato utilizam formas referenciais parecidas na construção desse objeto discursivo no texto, o que nos leva a refletir acerca da relevância dos acontecimentos narrados como determinantes para a escolha dos rótulos no processo de referenciação no texto narrativo, marcado pelo uso de expressões literárias que ampliam as possibilidades de referência, a partir do efeito ficcional do texto.

Já em *Cinderela*, destacam-se as referências relativas às irmãs, conforme o quadro abaixo.

Quadro 43- Comparação entre Enteadas em Cinderela

Cinderela	
Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
Enteadas	
As irmãs	As filhas
As enteadas	A mais nova e a mais velha
Falsas Cinderelas	As jovens

Fonte: Autora

Nota-se, no quadro 43, que Fausto Wolff cria uma relação de proximidade entre as personagens (enteadas) e a protagonista, usando o rótulo irmãs para se referir a elas. Ao utilizar essa forma referencial, Fausto Wolff apresenta seu ponto de vista, pois cria um laço de fraternidade entre Cinderela e as enteadas. Essa relação fraterna não ocorre na tradução adaptada de Maria Clara Machado na qual elas são apenas as filhas da madrasta sem vínculo com a Cinderela. Outro ponto relevante está em quando elas tentam se passar por Cinderela e se mutilam para usarem o sapatinho que está com o príncipe. Em Fausto Wolff, nesse momento, elas são chamadas de Falsas Cinderelas, marcando-as como usurpadoras na

narrativa; enquanto, Maria Clara Machado faz a referência de forma bem mais neutra, chamando-as de jovens. De fato, o uso dessas formas referenciais revela posicionamentos distintos dos tradutores em relação ao texto, o que possibilita essa pertinente comparação entre os objetos discursivos. E para finalizar essa parte, não poderiam faltar os famosos sete anões de *Branca de Neve*.

Quadro 44- Comparação entre Sete Anões em Branca de Neve

Branca de Neve				
Ana M ^a Machado	Heloisa Jahn	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado	Fausto Wolff
Sete Anões				
Os donos da casa	Os donos daquela casinha	Os proprietários da cabana	Dos sete anões	Donos da casa
Sete anões	Os sete anões	Sete anões	Os anõezinhos	Sete anões
Os outros	Os seis outros	Os outros	Os outros	Os companheiros
Os anões	Os sete anõezinhos	Os anões	Sete homenzinhos	Os homenzinhos
Anões	Os sete anões	Anões	Os anõezinhos	Anõezinhos

Fonte: Autora

Na comparação entre as traduções adaptadas dos contos *Rumpelstiltskin e Luz Azul*, verifica-se o uso da forma referencial *anões* por alguns tradutores e *homenzinhos* por outros tradutores. Essa escolha lexical corrobora para a reflexão acerca da influência do contexto nas estruturas discursivas de cada tradução adaptada marcadas pelo ano da publicação, pelo contexto social e editorial e, principalmente, pelo público-alvo da obra traduzida. Mais do que revelar questões estilísticas, chama-se a atenção, neste estudo, para as mudanças que revelam orientações argumentativas distintas como no caso de *casa, casinha e cabana* ou no caso de *os outros e os companheiros*.

De fato, em português, a escolha entre os termos adequados ou não fará a diferença discursiva, indicando posicionamentos distintos. Vale ressaltar que, apesar da grande quantidade de traduções adaptadas do conto Branca de Neve no Brasil, não há entre as selecionadas, mudança do objeto discursivo *anões*, isto é, em todas versões, os amigos da protagonista são referenciados como *sete anões*. Trata-se, portanto, de um elemento da narrativa já consolidado no que se sabe sobre o conto Branca de Neve.

Convém, agora, ver os personagens mais pertinentes ao gênero contos maravilhosos, isto é, os seres mágicos que desencadeiam todo o clímax da narrativa.

4.3.1.4 Seres Maravilhosos

Ao contrário do conto *Branca de Neve*, os anões, que serão agora apresentados, possuem poderes e encantamentos e são capazes de mudar o rumo da história em um simples toque de mágica. Esses seres sobrenaturais marcam o elemento maravilhoso nos contos *Rumpelstiltskin* e *Luz Azul*.

Quadro 45- Comparação entre Anão em Rumpelstiltskin

Rumpelstiltskin		
Ana M ^a Machado	Lobato	M ^a Clara Machado
Anão		
Um homenzinho	Um anãozinho	Um anãozinho
Ele	O anão	O anãozinho
O homenzinho	Ele	O anãozinho
Um homenzinho ridículo	Anão	Um poderoso mágico
O homenzinho	O anãozinho	O misterioso anãozinho
O homenzinho	Ele	Ele [terrível anãozinho]
Rumpelstiltskin	Rumpelstiltskin	Rumpelstiltskin

Fonte: Autora

Quadro 46- Comparação entre Anão em Luz Azul

Luz Azul	
Heloisa Jahn	Ana Maria Machado
Anão	
Um homenzinho minúsculo	Um anãozinho negro
O homenzinho	O anão
O homenzinho	O anão preto
O homenzinho preto	O anão preto
O homenzinho preto	O anão

Fonte: Autora

Como já fora dito, alguns tradutores ora tratam o personagem do conto *Rumpelstiltskin* como homenzinho ora como anãozinho, mas a diferença maior está entre as traduções adaptadas de Ana Maria Machado e de Maria Clara Machado em que o protagonista é retomado, respectivamente, como um homenzinho ridículo e um poderoso mágico, que constituem objetos discursivos completamente diferentes. Diante dessa discrepância entre as formas referenciais de *Rumpelstiltskin*, podem-se perceber posicionamentos significativos dos tradutores. Já em *Luz Azul*, as primeiras descrições do personagem são bem diferentes entre as

traduções adaptadas de Heloisa Jahn e de Ana Maria Machado, que utilizam respectivamente as seguintes formas referenciais: um homenzinho minúsculo e um anãozinho negro.

Em *Três Fiandeiras*, também aparecem seres mágicos para ajudar a protagonista no ofício de fiar. Cada mulher tem característica física marcada pela ação que fez para fiar tanta quantidade rapidamente, o pé chato e inchado por pedalar a roca; os lábios enormes de umedecer a fibra do tear; e o polegar tão grande e inchado de pressionar a linha para fiar. Apenas ao descrevê-las no início e no fim é que são tomadas separadamente. Em todo o conto, as expressões referenciais a essas mulheres são feitas sempre em relação às três juntas. Por esse motivo, vale destacar que Fausto Wolff diz que elas são tias, enquanto Ana Maria Machado fala de primas. E há outras mudanças também como se verifica no quadro a seguir.

Quadro 47- Comparação em Três Fiandeiras

Três Fiandeiras	
Wolff	Ana M ^a Machado
Fiandeiras	
Três mulheres	Três mulheres
As três	As três
Tias	Primas
Elas	As três mulheres esquisitas
As mulheres	As três fiandeiras
As três fiandeiras	As três mulheres
Três tias	Três primas
Lias	Elas
As três velhas tecelãs	As três solteironas
Queridas tias	Primas queridas
Tias tão feias	Um primas tão horrorosas
As três	☹

Fonte: Autora

Convém esclarecer que os seres mágicos maravilhosos não se limitam a pessoas, mas animais e objetos também podem atuar neste contexto literário. Em *Três Fiandeiras*, eram três mulheres que deram a ajuda sobrenatural para a moça. Não obstante, em *Mesa, Burro e Cacete*, os elementos que intitulam o conto possuem poderes mágicos. Nas traduções adaptadas de Monteiro Lobato e Heloisa Jahn desse conto, há uma diferença em termos discursivos apenas em relação ao *Burro*, pois *um asno de ouro* não é o mesmo objeto discursivo que *um burro que defeca moedas de ouro*. A distância semântica entre esses dois objetos discursivos pode ser diminuída, quando Heloisa Jahn utiliza a expressão *fábrica de ouro* para se referir na mesma tradução adaptada ao *asno de ouro*. Dessa maneira, percebe-se

que o que é valorizado não é o asno, mas sim aquilo que ele produz, o ouro. Seja pela metáfora de Heloisa Jahn *fábrica de ouro* ou pelo elemento mágico de Monteiro Lobato *defecar moedas de ouro*, ambas as traduções adaptadas retomam a ideia de que o objeto valioso é o que sai de dentro do asno.

Quadro 48- Comparação em Mesa, Burro e Cacete

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Mesa	
Um presente	Presente
Uma mesa mágica	Uma mesinha
Uma mesa velha	Uma mesa daquelas
Valioso presente	Mesinha-ponha-se tão simpática
A mesa mágica	Sua mesinha maravilhosa
A mesa do moço	A mesinha mágica
A mesinha mágica	A mesinha maravilhosa
Burro	
Um asno valiosíssimo	Um presente
Presente mais valioso	Um asno de um tipo muito especial
Um burro daqueles	O excelente animal
O burro	Asno de ouro
O burrinho	Meu asno
Animal	Meu bichinho
Um burro como este	Esse asno
O burro mágico	A fábrica de ouro
Um burro à-toa	Outro asno
Um burro apenas	Seu asno de ouro
Este burro	Meu valente bichinho
Dele	Ele
Preciosa torneira	O asno miraculoso
Cacete	
Um cacete	Um porrete
Esse cacete	O porrete
Meu cacete	O bastão
Ele	Esse diabo endiabrado
Precioso presente	O porrete
O cacete	Uma coisa incrível
O tesouro	esse bastão

Fonte: Autora

No conto *Sapatos Dançarinos*, também, é possível notar a construção de sentido do objeto discursivo bem diferente de uma tradução adaptada para a outra. Descobrir o que acontecia com os sapatos no conto é encarado de forma distinta pelos tradutores. Fausto Wolff

considera que essa descoberta é uma aventura em que o soldado se envolve com a finalidade de resolver um enigma. Ana Maria Machado apresenta esse desafio como uma façanha do soldado, isto é, para a tradutora, descobrir o que está acontecendo é mais uma questão de sorte, pois o soldado não quer ser decapitado pelo rei, caso não desvende esse mistério.

Quadro 49- Comparação Em Sapatos Dançarinos

Sapatos Dançarinos	
Wolff	Ana M ^a Machado
Sapatos	
Os sapatos despedaçados de tanto dançar	Os sapatos dançarinos
Os sapatos das doze filhas haviam sido usados até ficarem em pedaços	Os sapatos delas estavam gastos de tanto dançar
Ninguém sabia dizer como aquilo acontecera	Ninguém conseguia imaginar como isso podia ser possível
Descobrir o mistério	Descobrir ☹
Resolver o problema	Tentar a sorte
Decifrar o enigma	Descobrir onde é que as filhas do rei andam dançando até gastar os sapatos
Isso não é difícil	Não é difícil ☹
*** os gastos sapatos	Os sapatos gastos
Seus sapatos não tinham mais sola	Todos os sapatos estavam tão gastos

Fonte: Autora

Em *Luz Azul*, Heloisa Jahn e Ana Maria Machado traduzem objetos diferentes que modificam o discurso ao usarem, respectivamente, candeeiro e isqueiro para se referirem ao objeto mágico que o soldado rouba da bruxa. Exatamente, esse objeto discursivo produz o efeito que intitula o conto, ou seja, o isqueiro ou o candeeiro, dependendo da tradução adaptada, são os responsáveis pela *Luz Azul*.

Quadro 50- Comparação em Luz Azul

Luz Azul	
Heloisa Jahn	Ana Maria Machado
Luz	
Um candeeiro	Meu isqueiro
A luz azul	O isqueiro azul
A luz	O isqueiro
O candeeiro	O isqueiro
Chama azul	A chama do isqueiro azul
O que possuía de mais precioso	Seu bem mais precioso

Fonte: Autora

Por fim, em *Rapunzel*, vale ressaltar que na tradução adaptada de Lobato não há referência às longas tranças da princesa. A referência é, apenas, em relação à cabeleira loura, enquanto Maria Luiza Borges retoma, na maioria das vezes, apenas com o sintagma as tranças, na medida em que Maria Clara Machado utiliza mais formas na progressão referencial desse objeto com Cabelos dourados > Tranças lindas e enormes > Tranças de Rapunzel > As tranças douradas.

Quadro 51- Comparação em Rapunzel

Rapunzel		
M ^a Luiza Borges	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
Cabelo		
As tranças	Cabeleira loura	Cabelos dourados
As tranças	Cabeleira solta	Tranças lindas e enormes
As tranças	A cabeleira dourada	Tranças de Rapunzel
Cabelos longos	Cabeleira magnífica	As tranças douradas

Fonte: Autora

Com base nesses elementos maravilhosos apresentados, nesta análise, fica evidente que o conjunto de personagens que atuam nos contos dos Irmãos Grimm vai além de protagonistas, antagonistas e coadjuvantes. Esses seres maravilhosos atuam de forma efetiva na narrativa e, conforme se observa com as formas referenciais analisadas, os sintagmas também sofrem progressão referencial ao longo do ciclo narrativo.

4.3.1.5 Tempo

A análise das traduções adaptadas dos contos com foco nas cadeias de referência possibilita a compreensão maior do texto, quando levados em consideração os fatores pragmáticos e discursivos que influenciam na produção desses textos. Em *Chapeuzinho Vermelho*, a referência ao tempo no conto chama a atenção nesse aspecto.

Por exemplo, na tradução adaptada de Maria Luiza Borges, a expressão um bom quarto de hora revela a questão cultural fortemente germânica marcada por este rótulo, já que em alemão se diz “*Es ist Viertel nach zwei*”, por exemplo, que quer dizer “São duas e quinze”, ou melhor, *Viertel* em alemão significa “1/4” e *nach* significa depois, logo, um quarto de hora depois das duas. Dessa maneira, essa referência germânica para o tempo “1/4” pode ser encarada como um resquício do texto original que aparece na tradução adaptada de Maria

Luiza Borges, mas desaparece nas outras traduções adaptadas selecionadas desse mesmo conto.

Ana Maria Machado utiliza uma forma mais brasileira para se referir à mesma passagem de tempo: ela opta por usar a expressão uns quinze ou vinte minutos mais coloquial no português do Brasil. Convém lembrar que a referência temporal é usada no conto para explicar quanto tempo a menina levaria para chegar à casa da vovó, por esse motivo Maria Clara Machado foge desse parâmetro das duas tradutoras citadas. Maria Clara Machado faz uso de uma forma referencial sem muita relação com tempo, mas com distância logo ali. Essa imprecisão quanto ao tempo é uma alternativa típica nas relações informais e, como o público-alvo de Maria Clara Machado, geralmente, é voltada para o público infantojuvenil, a noção de tempo passa despercebida pelas crianças que, em sua maioria, preferem saber se é perto ou longe do que a quantidade exata de horas ou de minutos.

Observa-se que, apesar de serem expressões diferentes utilizadas pelos tradutores, ambas tendem a ter um sentido parecido. Em contrapartida, no conto *Sapatos Dançarinos*, embora se utilize exatamente as mesmas palavras, a ordem das palavras na construção sintagmática revela significados diferentes nas referências ao tempo. Enquanto Fausto Wolff traduz “Dançam a noite toda”, Ana Maria Machado traduz como “Dançam toda noite”. Em “a noite toda”, é uma noite longa e compreende o período do anoitecer ao amanhecer; já em “toda noite” há uma sequência de noites seguidas marcadas por esse SN, ou seja, todos os dias à noite, uma rotina, toda noite as doze filhas do rei dançam.

Como portadoras de informação que, cognitivamente e linguisticamente, apontam para um plano temporal diferente do que é definido pelo tempo da enunciação/narração, essas formas referenciais que marcam o elemento da narrativa – o tempo – também garantem uma ‘dupla articulação’ que relaciona o que é do ‘tempo do conto’ e o que é do ‘tempo da enunciação’. Vale destacar a contribuição de Adam (1997) acerca dessa questão do tempo. Para esse autor, qualquer narrativa que se constitui por uma sucessão de ações/acontecimentos leva tempo e se desenrola no tempo. Segundo Adam (1997, p. 54), “o tempo é um constituinte necessário, mas não suficiente, para definir um texto (ou uma sequência) como uma narrativa”, por esse motivo, o autor apoia-se em índices temporais de várias ordens: indicações temporais absolutas mais ou menos precisas, indicações relativas à situação de fala ou de escrita (“aqui” e “agora” contextuais) e indicações temporais relativas ao contexto, conforme a figura 32, a seguir, proposta por Adam (1997) para exemplificar algumas formas temporais também encontradas nas traduções adaptadas.

Figura 32- Organizadores Temporais

REFERÊNCIA TEMPORAL ABSOLUTA:	
a. “histórico”:	Quarta-feira à tarde 20 de julho (1993) Em 1515, no dia de Páscoa
b. vago:	Uma vez, no futuro, no passado
REFERÊNCIA TEMPORAL RELATIVA:	
a. no contexto: (enunciado)	Na véspera, nessa manhã Imediatamente... enquanto... durante... Pouco depois
b. no contexto: (situação)	Ontem, ao fim da tarde, esta manhã

Fonte: ADAM (1997, p. 58)

Dessa maneira, podem-se destacar as narrativas analisadas que fazem referência temporal relativa no contexto (enunciado no conto). Em *Três Fiandeiras*, Fausto Wolff usa a expressão “*Naquele exato momento*” para marcar a hora do acontecimento na narrativa. Na tradução adaptada de Ana Maria Machado, esse tempo é rotulado pela forma referencial “*Bem nessa hora*”. Nos dois casos, não somente se indica um tempo cronológico como também um tempo narrativo, isto é, trata-se de uma etapa importante do ciclo narrativo, quando se iniciará a tentativa de reequilíbrio: a aparição dos seres mágicos para ajudar a futura rainha.

Outra expressão utilizada para situar o tempo nos contos se dá pelo que Adam (1997, p. 58) propõe como referência temporal absoluta, nesse caso, a forma referencial é vaga, mas aparece em muitas traduções adaptadas dos contos de Grimm como uma marca característica desse gênero, trata-se do clássico “Era uma vez..”. Nessa forma de referência ao tempo, o verbo “ser” é usado no pretérito imperfeito, com sentido existencial. O conto *Rapunzel*, na tradução adaptada de Monteiro Lobato, começa com “Era uma vez”. Maria Clara Machado e Maria Luiza Borges utilizam, respectivamente, ‘Em outros tempos’ e ‘Nos tempos de dantes’. Essas construções temporais podem desencadear ‘cânones’ textuais determinantes para que esses contos sejam lidos e curtidos em épocas tão diferentes.

Por tudo isso, fica evidente que esse caráter atemporal nos contos de Grimm faz com que mais leitores se envolvam e se encantem com essas histórias independente das datas de publicação dessas obras. Logo, pode-se afirmar que esses clássicos literários em qualquer tempo sempre serão grandes textos da escrita universal, pois permitem ao leitor descobrir mais sobre a alma, o mundo e os recursos estilísticos da língua.

4.3.1.6 Cenário

É interessante observar também como são construídos os cenários ao se compararem as traduções adaptadas do mesmo conto. Em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, a referência a lugar varia entre as tradutoras. Quando se referem ao interior do Lobo, elas utilizam formas adverbiais, sintagmais e até preditivas. Ana Maria Machado diz “Lá dentro do lobo”; Maria Luiza Borges “Na barriga do Lobo”; e Maria Clara Machado “Lugar mais escuro”. Esses não são os únicos lugares construídos discursivamente de forma diferente de uma tradução adaptada para outra. Também modificam o objeto discursivo para indicarem onde fica a casa da vovó. Ana Maria Machado usa a forma referencial “Num bosque”; Maria Luiza Borges “No meio da mata”; e Maria Clara Machado “Do outro lado da floresta”. De fato, bosque, mata e floresta, são referências distintas, mas que, dentro do contexto dos contos, têm certas semelhanças e geram o mesmo sentimento de insegurança comum entre crianças e adultos. Os bosques e florestas, na Alemanha, são muito sinalizados, apesar da estética de labirinto, esses cenários artificiais são criados para simular o fato de ficar perdido na floresta como em alguns contos de Grimm.

Esse sentimento é explorado por muitos parques e jardins na Alemanha. Na imensa Floresta Negra, *Schwarz Wald*, por exemplo, há relatos de assombrações como lobisomens, magos, bruxas e o diabo em diferentes disfarces. Em contrapartida, há anões bonzinhos que ajudam as pessoas por lá. Ainda na Floresta Negra, ressalta-se uma das grandes atrações que é a *Hexenlochmühle*, o Moinho do Buraco da Bruxa. Este é o único moinho de madeira com duas rodas d’água na Floresta Negra que também impressiona os alemães e outros visitantes.

Figura 33- Floresta Negra. Acervo Online.



Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-ABTihCrPkQQ/ToGdhRp4k>

Em *Branca de Neve*, a floresta também tem formas referenciais diferentes ao ser apresentada por Ana Maria Machado como “O fundo do mato”; Maria Luiza Borges “Dentro

da mata”; Maria Clara Machado “A floresta”; Heloisa Jahn “Enorme floresta”; e Fausto Wolff “A parte mais profunda da floresta”. Cada tradutor faz a sua escolha lexical para traduzir o mesmo elemento da narrativa na mesma sequência dos fatos. Tanta diferença na forma de tratar o mesmo objeto discursivo chama a atenção, afinal, mato, mata e floresta criam imagens distintas ao se vislumbrar o cenário do conto.

Não apenas a floresta é tratada de forma distinta entre as traduções adaptadas de *Branca de Neve*. Há também mudança na referência à casa dos anões. Enquanto Ana Maria Machado, Heloisa Jahn e Fausto Wolff usam o mesmo referente “Uma casinha”, é possível encontrar na tradução adaptada de Maria Luiza Borges a referência como “Uma cabaninha” e em Maria Clara Machado “Uma casa de madeira”. O cômodo do castelo também é tratado de forma distinta. Para Ana Maria Machado e Heloisa Jahn é “O quarto secreto”, Maria Luiza Borges “Câmara secreta” e Fausto Wolff “um quarto”. O relevante nessas comparações é entender como o discurso se desencadeia a partir dessas modificações e como esses objetos discursivos diferentes atuam no conto.

Para tanto vale observar os fragmentos, a seguir, em que há a referência acerca do cômodo das bruxarias da madrasta de Branca de Neve.

Exemplo 38: “Foi para uma câmara secreta, onde ninguém jamais pisava, e confeccionou uma maçã cheia de veneno.” (*Branca de Neve*, Maria Luiza Borges)

Exemplo 39: “Então, ela foi até um quarto secreto e isolado onde ninguém entrava, nem se sabia que existia, e preparou uma maçã muito venenosa”. (*Branca de Neve*, Ana Maria Machado)

Exemplo 40: “Em seguida, entrou num quarto que ninguém conhecia e, bem escondida, fez uma maçã com o veneno mais sutil e profundo.” (*Branca de Neve*, Fausto Wolff)

Nota-se, nessas três traduções adaptadas, portanto, que o objeto é o mesmo, apesar da descrição distinta. Os três tradutores mantêm o sigilo do cômodo no castelo e a finalidade de se entrar neste cômodo. Deve-se atentar para a expectativa leitora que é despertada de forma distinta, isto é, o efeito de sentido provocado pela forma referencial desperta o interesse do leitor e cria um suspense mais empolgante na narrativa. Por exemplo, uma câmara secreta prepara o leitor para um lugar inusitado, incomum, diferente dos outros cômodos. Trata-se de um lugar específico, escondido, misterioso. O modificador secreto(a), em Maria Luiza Borges

e Ana Maria Machado, inspira essa curiosidade do leitor. Logo, os rótulos contribuem de fato para o discurso literário ao atingir o efeito criativo e encantador no texto.

Essa referência a cômodos ou residências de uma forma em geral é evidente nos contos e se diferencia em muitas traduções adaptadas. Em *Três Fiandeiras*, a família real vive em um castelo para Fausto Wolff e em um palácio para Ana Maria Machado. Em *João e Maria*, a bruxa morava em uma casa feita de doce para Ana Maria Machado, em uma casinha para Maria Luiza Borges e em uma linda casinha para Maria Clara Machado. No mesmo conto, também, a casa onde João e Maria moravam era um pequeno barraco para Ana Maria Machado, um pequeno galpão para Maria Luiza Borges e um cercado de gansos para Maria Clara Machado. Claro que os tradutores dão voz aos personagens que são os verdadeiros enunciadores desses rótulos e os empregam de forma contextualizada ao que se conta sobre eles na narrativa. Em *Rapunzel*, quando a princesa se refere à torre onde vivia, Monteiro Lobato utiliza a forma referencial aquela prisão; Maria Luiza Borges refere-se como maldita torre; Maria Clara Machado usa a descrição uma torre muito alta.

Nessas situações mencionadas, observa-se apenas a primeira menção ao referente que representa o cenário escolhido pelos tradutores. Não obstante, deve-se destacar que há muitas expressões utilizadas nas traduções adaptadas dos contos que fazem ocorrer a progressão referencial de objetos discursivos relativos ao cenário, conforme se pode observar na comparação entre as traduções adaptadas do conto *Mesa, Burro e Cacete* no quadro abaixo.

Quadro 52- Comparação em Mesa, Burro e Cacete

Mesa, Burro e Cacete	
Monteiro Lobato	Heloisa Jahn
Pasto	
Igreja – lá	Cemitério – lá
Capim	Relva
Um recanto de jardim	Perto da cerca do jardim
Erva fresca	Relva excelente
Pasto	Campos de relva
Melhores capins	Relva mais macia e succulenta
A horta	O campo
Alface e repolho	As sebes e os tufo de erva alta
Lar paterno	A casa
A casa paterna	Casa do pai
A cidadezinha natal	A casa do pai

Fonte: Autora

Nesse quadro 52, observa-se, no conto *Mesa, Burro e o Cacete*, como o cenário onde o pai leva seu animal para pastar é diferente entre as traduções adaptadas. Primeiramente, igreja e cemitério são objetos completamente distintos, embora, cabe ressaltar, em alguns lugares e em outras épocas, fosse possível enterrar os mortos no terreno da igreja. Esse conhecimento poderia estabelecer uma relação entre esses dois objetos distintos, igreja e cemitério. Há diferença também quanto ao alimento do animal, alface e repolho ou as sebes e os tufos. Essas formas referenciais são em sua essência bem diferentes e utilizá-las, em traduções adaptadas distintas, para se referir ao mesmo objeto discursivo compromete o sentido construído no texto. Essa mudança de alimento de uma tradução adaptada para a outra reflete também na conclusão do personagem como *os melhores capins* que não se compara à *relva mais macia e succulenta*.

Quadro 53- Comparação entre cenário em Rapunzel

Rapunzel		
M ^a Luiza Borges	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
Horta		
Um esplêndido jardim	A horta duma vizinha	A horta da vizinha
Jardim da feiticeira	Horta da vizinha	A horta bem cuidada

Fonte: Autora

Nas traduções adaptadas selecionadas do conto *Rapunzel*, quadro 53, há a construção de cenários diferentes. Um esplêndido jardim cria em nossa imaginação uma imagem completamente diferente de a horta da vizinha. As três traduções adaptadas se referem ao mesmo local, mas, em Maria Luiza Borges, há mais elementos com essa forma referencial para justificar o enredo, isto é, o interesse da personagem gestante por aquele local, que incentiva ao marido a ir lá roubar alguns legumes, é maior quando se observa um esplêndido jardim do que quando se vê apenas uma horta.

Quadro 54- Comparação em Pequeno Polegar

Pequeno Polegar	
Heloisa Jahn	M ^a Clara Machado
Dentro da vaca	
Bucho do animal	Estômago da vaca
Este lugar	Lá
Aquela hospedagem	Barriga de vaca
Aqui dentro	Barriga dela

Fonte: Autora

Não se pode deixar de comentar também como os cenários se modificam de acordo com o ponto de vista de quem os observa. A visão do *Pequeno Polegar* muda a ótica de tudo, uma aba de chapéu é para ele uma varanda panorâmica, por exemplo. Deve-se destacar, conforme quadro 55, que a diferença de ótica não está apenas no que diz o personagem. Ao se comparar essas formas referenciais entre as traduções adaptadas relativas ao cenário onde o personagem se encontra em determinado momento do conto, obtém-se *aquela hospedagem e barriga da vaca*. Essas expressões são tão diferentes que seria impossível, sem a comparação, dizer que as tradutoras estão se referindo ao mesmo lugar.

Quadro 55- Comparação em Luz Azul

Luz Azul	
Heloisa Jahn	Ana M ^a Machado
Poço	
Um velho poço seco	Um poço velho e seco
Guiou por um caminho subterrâneo	Levou por uma passagem subterrânea

Fonte: Autora

E, por fim, o conto *Luz Azul* contribui também para essa análise ao apresentar o cenário em que o soldado se encontra, conforme o quadro 55. Ambas traduções adaptadas o descrevem com os mesmos modificadores velho e seco. Entretanto, na sequência da narrativa o poço se torna para Heloisa Jahn um caminho subterrâneo e, para Ana Maria Machado, uma passagem subterrânea. A diferença entre esses rótulos revela informações sobre a feiticeira proprietária do poço e influencia discursivamente na construção de sentido desse objeto discursivo pelo uso das expressões caminho ou passagem em cada tradução adaptada.

Vale destacar aqui essas diferenças entre as traduções adaptadas desses contos no que tange à construção dos cenários que constituem o contexto imediato para os fatos da narrativa, porque se revela com esses quadros comparativos a referenciação entrando em cena e marcando a orientação argumentativa na construção desses cenários dos contos de Grimm a partir das formas referenciais utilizadas. Com as sequências de retomadas do mesmo referente no texto, percebe-se a possibilidade de se reconstruírem variados sentidos, como o bucho do animal que vira a hospedagem ou o velho poço seco que vira um caminho subterrâneo. Nota-se que os objetos discursivos vão progredindo no conto na medida em que vão ganhando novos sentidos.

De maneira ampla, é possível entender que a produtividade retórica-argumentativa dos contos está vinculada à manutenção do objeto discursivo em foco. Os personagens, o tempo e o cenário atuam na memória discursiva dos tradutores, por isso são retomados com

frequência na narrativa e vão agregando novas informações que os fazem progredir no texto. Ao mesmo tempo que é atribuído a esses elementos da narrativa um caráter metafórico, recebem também um sentido singular em cada tradução adaptada do mesmo conto de acordo com o propósito comunicativo do tradutor adaptador.

4.3.2 Marcadores Referenciais de Sequências Narrativas

Neste momento da análise, com a finalidade de se ampliar o espectro de possibilidades textuais, assumindo a existência de elementos próprios da sequência narrativa, apresenta-se o conto *Irmãozinhos*, na tradução adaptada de Ana Maria Machado.

Legenda: Fonte– *itálico*/ Irmãozinho -**negrito**/ Madrasta -1 sublinhado/ Rei–2 sublinhados / O filho – sombreado
Irmãzinha - **negrito e sublinhado** / filha da bruxa – sublinhado e itálico / encapsulamento – colchetes []

IRMÃOZINHOS

Irmãozinho pegou **Irmãzinha** pela mão e disse:

- [Desde que nossa mãe morreu, não tivemos um único momento de alegria. Nossa madrasta nos bate todo dia e, quando chegamos perto dela, ela nos chuta e nos manda embora. Só temos migalhas de pão duro para comer. Até o cachorro, debaixo da mesa, vive melhor, porque de vez em quando ela joga alguma coisa gostosa para ele.] Que Deus tenha pena de nós! Se nossa mãe soubesse [disso]...venha, vamos sair juntos pelo mundo afora...

E caminharam o dia inteiro, por campos e pradarias e por entre pedras, e quando começou a chover, **Irmãzinha** disse:

-Deus e nossos corações estão chorando juntos!

Quando caiu a noite, chegaram a uma imensa floresta. Estavam tão exaustos com a desgraça, a fome e a longa viagem que se meteram dentro do oco de uma árvore e adormeceram.

Na manhã seguinte, quando acordaram, o sol já estava alto no céu e brilhava até no oco da árvore.

Irmãozinho disse:

-**Irmãzinha**, estou com sede. Se houvesse *uma fonte*, **eu** iria beber. Acho que estou ouvindo barulho de *água* por aqui.

Irmãozinho se levantou, segurou a mão de **Irmãzinha** e saiu com ela em busca da *fonte*. Mas a madrasta deles era uma bruxa. Ela tinha visto as crianças indo embora, tinha ido atrás delas escondida, como as bruxas fazem, e tinha enfeitado *todas as fontes da floresta*. Quando acharam *uma fonte* que saltitava brilhando por entre as pedras, **Irmãozinho** quis beber, mas **Irmãzinha** ouviu *a água da nascente* falar, enquanto gorgolejava e fluía:

- Se **você me** beber, vai virar tigre; se **você me** beber, vai virar tigre. E **Irmãzinha** gritou:

- **Eu lhe** imploro, **Irmãozinho**, não beba. Se **você** beber, vai virar um tigre feroz e vai **me** rasgar em pedaços.

Irmãozinho não bebeu, apesar de estar com muita sede. E disse:

- Vou esperar até *a próxima fonte*.

Quando chegaram *à fonte seguinte*, ela também falava, e **Irmãzinha** a ouviu.

- Se **você me** beber, vai virar lobo – disse ela –, se **você me** beber, vai virar lobo. E **Irmãzinha** gritou:

- **Irmãozinho, eu lhe** imploro, não beba. Se **você** beber, vai virar um lobo e **me** comer.

Irmãozinho não bebeu e disse:

-Vou esperar até *a próxima fonte*. Mas, quando chegar *lá*, vou ter de beber, não importa o que **você** diga. Não estou aguentando mais de sede.

Quando chegaram *à terceira fonte*, **Irmãzinha** ouviu o que ela dizia, enquanto gorgolejava e fluía:

-Se **você** me beber, vai virar cervo, se **você** me beber, vai virar cervo.

Irmãzinha disse:

- **Irmãozinho**, **eu** lhe imploro, não beba. Se **você** beber, vai virar cervo e fugir de **mim**.

Mas **Irmãozinho** já estava ajoelhado e inclinado sobre a água tomando um gole. Assim que as primeiras gotas tocaram seus lábios, se transformou num cervo.

Irmãzinha chorou e chorou por seu pobre **Irmãozinho encantado**, e o cervo também chorou e ficou muito triste. Finalmente, **a menina** disse:

-Não chore, **meu cervo querido**, **eu** nunca vou abandonar **você**.

Então **ela** desatou a liga de ouro que estava usando e aprendeu em volta do pescoço do cervo. Depois, colheu caniços e com a palha deles teceu uma corda macia. Amarrou a corda na liga e foi levando o cervo por essa coleira, cada vez se embrenhando mais na floresta.

Finalmente, depois de andarem muito, e estarem muito longe, chegaram a uma cabana, e **ela** olhou lá dentro. Estava vazia. Por isso, **ela** pensou: "Podemos parar e viver **aqui**".

Com folhas e musgo, fez uma cama macia para o cervo, e todas as manhãs saía e ia apanhar raízes, frutas e nozes. Para o cervo, trazia grama tenra. **Ele** comia na mão **dela** e se divertia muito brincando em volta da **menina**. De noite, quando **Irmãzinha** estava cansada, **ela** dizia suas orações e deitava a cabeça nas costas do cervo. Era o travesseiro dela, que logo adormecia suavemente. Se **Irmãozinho** tivesse sua forma humana, seria uma vida deliciosa.

Durante algum tempo, **eles** viveram sozinhos na floresta. Mas acontece que **o rei daquele país** organizou uma grande caçada. Por toda a mata ecoavam o som das trompas, o latido dos cães e os gritos alegres dos **caçadores**. O cervo ouviu os sons da caçada e ficou louco de vontade de se juntar àquela festa.

- Por favor...- disse **ele** à **Irmãzinha** -, deixe **eu** ir. Não aguento mais... E tanto pediu e implorou que **ela** acabou deixando.

- Mas, preste atenção, não deixe de voltar quando escurecer - disse **ela**.

-Vou trancar a porta, por causa **desses caçadores cruéis**. **Você** vai ter de bater e dizer: ["**Irmãzinha**, deixe **eu** entrar..."]. Aí **eu** vou saber que é **você**. Se não disser [isso], **eu** não abro a porta.

Então o cervo saiu correndo pela floresta, tão contente de estar livre, que dava pulos de alegria. **O rei e seus caçadores** viram **aquele animal tão bonito** e começaram a persegui-lo, mas não conseguiram apanhá-lo. Quando acharam que tinham conseguido se meteu como **um raio** dentro de uns arbustos espessos e desapareceu.

Ao anoitecer, **ele** correu para junto da cabana, bateu na porta e disse:

-[**Irmãzinha**, deixe **eu** entrar...]

A porta se abriu, **ele** pulou para dentro e dormiu a noite inteira em sua caminha macia.

Na manhã seguinte, a caçada recomeçou. Quando o cervo ouviu as trompas e o alarido **dos caçadores**, não conseguia ficar quieto. Então disse:

- Abra a porta, **Irmãzinha**. **Eu** vou morrer, se **eu** não for. **Irmãzinha** abriu a porta e disse:

- Mas hoje à noite **você** tem de voltar e dizer [as mesmas palavras.] Quando **o rei e seus caçadores** viram novamente o cervo da coleira de ouro, o perseguiram por toda parte.

Mas **ele** era rápido e ágil demais para **eles**. Passaram o dia inteiro correndo atrás **dela** até que, quando a noite ia caindo, **os caçadores** finalmente o cercaram e **um deles** feriu ligeiramente numa das patas. Por isso **ele** estava mancando e não podia correr muito depressa. **Um dos caçadores** o seguiu até a cabana e o ouviu dizer:

- [**Irmãzinha**, deixe **eu** entrar...]

[Depois viu como a porta se abria para **ele** e imediatamente se fechava de novo.]

O caçador reparou bem em [tudo], foi até **o rei** e **lhe** contou [tudo] o que tinha visto e ouvido. **O rei** disse: - Amanhã vamos caçar de novo.

Irmãzinha ficou desolada quando viu que **seu cervo** estava ferido. Lavou bem o sangue, fez um curativo com ervas em cima do machucado e disse:

- Agora deite-se, **querido cervo**. Deite-se para ficar bom.

O ferimento era tão leve que de manhã o cervo não sentia mais nada.

E quando ouviu os sons da caçada, disse:

-Não aguento, tenho de ir. **Eles** nunca vão me pegar.

Irmãzinha chorou e disse:

- **Eles** vão matar **você**, e **eu** vou ficar sozinha na floresta, perdida e abandonada. Não vou deixar **você** ir.

- Então vou morrer de tristeza aqui mesmo! -disse o cervo.- Quando ouço a trompa de caça não consigo ficar parado.

O que é que **Irmãzinha** podia fazer? Com o coração pesado, **ela** abriu a porta e o cervo saiu feliz, aos pulos pelo meio do bosque.

Quando **o rei** ovil, disse a **seus caçadores**:

- Quero que **o** persigam o dia inteiro, até anoitecer, mas não deixem que **ninguém** faça mal a **ele**. Assim que o sol se pôs, **ele** disse ao **caçador**:

- Venha agora e **me** mostre a cabana.

Quando **o rei** chegou junto à porta, bateu e disse: – [**Irmãzinha**, deixe **eu** entrar...]

A porta se abriu, **o rei** entrou e viu lá dentro **uma moça mais bonita do qualquer outra** que **ele** já tinha visto em toda sua vida. **Ela** ficou assustadíssima quando viu que **não era o cervo**, mas **um homem com uma coroa de ouro na cabeça**. Porém **o rei** olhou para **ela** com ternura e disse:

-**Você** quer vir **comigo** para meu palácio e ser **minha esposa**?

- Quero, sim - disse **ela** -, mas **o cervo** tem que vir **comigo**. Nunca vou **me** separar **dele**.

O rei disse:

-**Ele** vai ficar toda a vida com **você**, e nunca há de **lhe** faltar nada.

Nesse exato momento, **o cervo** chegou. **Irmãzinha** amarrou a coleira à corda que tinha tecido, segurou a corda e levou para fora da cabana.

O rei levou **a linda moça** com **ele** em seu cavalo e foram para o palácio, onde o casamento se celebrou em meio a grandes festas. Então **ela** ficou sendo **rainha** e durante muito tempo **todos** viveram felizes. **O cervo** tinha o melhor tratamento e todo o carinho e brincava nos jardins do palácio.

Mas **a madrasta malvada**, que tinha feto **as crianças** fugirem pelo mundo afora, achava que **Irmãzinha** tinha sido devorada pelas feras selvagens e que **Irmãozinho**, transformado em cervo, há muito tempo já tinha sido morto pelos **caçadores**.

Quando ouviu dizer que **eles** estavam felizes e prosperando, a inveja e o ciúme se instalaram no coração dela e não **lhe** deram sossego.

Só conseguia pensar [numa coisa] : [como é que iria conseguir levar os dois à desgraça no final de tudo?]

Sua própria filha, que era feia como a noite e só tinha um olho, ficava o tempo todo resmungando e reclamando:

-E agora **ela** é **rainha**... Tem gente que tem toda a sorte do mundo... Devia ter sido **eu**...

-Não ligue... - dizia **a velha**, consolando **a filha**. - Quando chegar o momento, **eu** vou dar um jeito.

O momento chegou quando **a rainha** deu à luz **um lindo menino** enquanto **o rei** estava fora, caçando. **A velha** se disfarçou, como se fosse uma criada de quarto, foi ao aposento onde **a rainha** estava deitada e disse:

-Venha, seu banho está pronto. Vai **lhe** fazer bem e **lhe** devolver as forças. Ande rápido, antes que a água esfrie.

[**A filha** também estava lá. **As duas** carregaram **a rainha**, muito fraca, para o quarto de banho, puseram-na na banheira, trancaram a porta e foram embora. Antes, **elas** tinham acendido um fogo tão forte no banheiro que **a bela e jovem rainha** em pouco tempo se sufocou naquele verdadeiro inferno.]

Quando [isso] aconteceu, **a velha** cobriu a cabeça da **filha** com uma touca de dormir e **a** meteu na cama, no lugar **da rainha**. Também deu a **ela** o rosto e a aparência da **rainha**, mas não tinha poderes para substituir o olho que faltava. Para evitar que reparasse, **ela** tinha de ficar deitada por cima do lado que não tinha olho.

De noite, quando **o rei** voltou e **lhe** disseram que **seu filho** tinha nascido, **ele** ficou muito feliz. Quis ir imediatamente para junto da **mulher**, ver como **ela** estava passando, mas **a velha** gritou:

-Cuidado! Não abra as cortinas! Ainda é muito cedo para **a rainha** olhar para a luz, e **ela** precisa descansar.

O rei recuou e não descobriu que quem estava deitada na cama era **uma falsa rainha**.

À meia-noite, todo mundo estava dormindo, menos a ama, que estava sentada ao lado do berço, no quarto **do bebê**. Ela viu a porta se abrir e **a verdadeira rainha** entrar, pegar **a criança** no berço, botá-la no colo e amamentá-la no peito. Depois **a mãe** ajeitou o travesseiro do **bebê**, botou **o menino** deitado de novo e **o** cobriu bem coberto com sua mantinha. E não se esqueceu do **cervo**. Foi até o canto onde **o animal** dormia e acariciou as costas dele. Depois, sem dizer uma palavra, saiu do quarto. De manhã, a ama perguntou aos guardas se eles tinham visto **alguém** entrar no castelo de noite, e eles disseram: – Não, não vimos **ninguém**.

Depois [disso], **a rainha** voltou várias noites, sem nunca dizer uma palavra. A ama sempre **a** via, mas não ousava contar a ninguém. Quando já se tinha passado algum tempo, **a rainha** começou a falar quando viria, dizendo:

-"Como vai **meu filho**? **Meu cervo**, como vais?
Venho mais duas vezes, E depois, jamais."

A ama não respondeu, mas, depois que **a rainha** desapareceu, ela foi até ao **rei** e contou [tudo] a **ele**. -Deus do céu! - disse **o rei**. - O que pode ser [isso]? Vou ficar de vigília esta noite com **a criança**. Assim, de noite, foi ao quarto do **bebê**. À meia-noite, **a rainha** apareceu de novo e disse:

- "Como vai **meu filho**? **Meu cervo**, como vais?
Venho outra vez E depois jamais. "
 Em seguida, amamentou **o filho**, como fazia sempre, e desapareceu.
O rei não ousou falar com **ela**, mas ficou de vigília outra vez na noite seguinte. E novamente, **ela** falou:
 - "Como vai **meu filho**? **Meu cervo**, como vais?
Venho só hoje, E depois, jamais. "
 Ouvindo isso, **o rei** não se conteve. Atravessou o quarto de um salto e disse:
 - **Você** só pode ser **a minha esposa adorada**.
 - Sou – disse **ela**. - Sou **sua esposa adorada**.
 Nesse momento, pela graça de Deus, a vida foi restituída a **ela**, e voltou o rosado de suas faces. Então **ela** contou **ao rei** tudo o que a bruxa **malvada** e **a filha** tinham feito.
O rei mandou as **duas** a julgamento e **elas** foram condenadas. **A filha** foi levada para a floresta, onde as feras selvagens a estraçalharam. **A bruxa** foi jogada numa fogueira e queimada viva. Quando acabou de virar cinzas, **o cervo** ficou livre do feitiço e recuperou sua forma humana. E **Irmãzinha** e **Irmãozinho** viveram felizes até o final de seus dias.

Irmãozinhos é um conto que exemplifica muito bem a sequência narrativa, pois parte da situação inicial na qual os dois irmãos que eram felizes até o dia que a mãe faleceu e eles passaram a ser maltratados pela madrasta. Diante do sofrimento, resolvem fugir de casa, mas são perseguidos e amaldiçoados pela madrasta – uma bruxa, que deseja vê-los mortos de sede. Essa é a complicação, pois, apesar dos apelos da irmã, o menino bebe a água da fonte e se transforma em um cervo. O desequilíbrio consiste exatamente em abandonados na floresta tentarem sobreviver, a irmã e seu irmão-cervo. A primeira tentativa de solução aparece quando encontram uma cabana para morarem. Anos mais tarde, as caçadas do rei colocam em risco a vida do cervo para desespero da irmã.

A segunda tentativa de solução é quando o rei se apaixona pela irmãzinha e a pede em casamento. Os dois irmãos passam a viver no palácio. A jovem rainha recebe uma terrível visita no dia que dá à luz. E esse é o clímax da narrativa, a bruxa tenta matar a irmãzinha, mas o espírito da moça vem visitar e cantar todas as noites para o recém-nascido até o dia que o rei descobre o que estava acontecendo e o desfecho do conto conserta tudo que estava desequilibrado, retomando a harmonia inicial. A rainha recupera a vida, fica com o rei e o filho; o irmão recupera a forma humana; e a bruxa é castigada. Desse modo, todos passam a viver felizes para sempre.

Nessa tradução adaptada do conto, há várias formas referenciais destacadas que indicam cadeias de referenciação que vão marcando as sequências da narrativa. Cada objeto discursivo é marcado no texto (páginas 183 a 186), para que seja possível acompanhar as retomadas do mesmo referente ao longo da narrativa. Pela sequência traduzida por Ana Maria Machado, há para os protagonistas as seguintes formas referenciais: *irmãozinhos* para as duas crianças no início do conto; *a irmã e o cervo* para marcar o momento do desequilíbrio; *a rainha* para a moça durante a tentativa de solução; a forma nominal *mãe* marca o clímax do

conto; e o desfecho recupera o equilíbrio da narrativa, usando as formas referenciais iniciais, *a irmã e o irmão*.

4.3.2.1 Situação Inicial

Diante do proposto, entende-se que a sequência narrativa se divide em três partes: a situação inicial, o desenrolar e o fim. Como se pode verificar na tradução adaptada do conto *Irmãozinhos* (cf. Seção 4.3.2), essa sequência proposta por Tedesco (2012) amplia essas três partes da narração para situação inicial, complicação (desequilíbrio), tentativas de solução, clímax e desfecho. Assim, cabe aqui a análise dos marcadores referenciais na primeira parte, que é o momento do texto em que o narrador apresenta os personagens, o cenário, o tempo entre outros elementos da narrativa. Nesse momento, situa-se o leitor nos acontecimentos (fatos). Entretanto, o que interessa, neste estudo, são os aspectos comparados entre as traduções adaptadas, associados às estratégias de referenciação utilizadas na situação inicial.

Nessa parte do conto, ocorre a primeira menção do referente no texto. Na medida em que os acontecimentos são narrados de forma cronológica, os objetos discursivos são apresentados e retomados por formas pronominais (ele/elas), adverbiais (lá, ali) ou elididas. Conforme as ações seguem uma ordem com o passar do tempo, referências a essa parte do texto vão aparecendo na narrativa (naquele dia, daquela vez).

Exemplo 41: *Quando o irmãozinho pegou a irmãzinha pela mão(...) Quando caiu a noite, chegaram a uma imensa floresta. Estavam tão exaustos com a desgraça, a fome e a longa viagem que se meteram dentro do oco de uma árvore e adormeceram. (Irmãozinhos, Ana Maria Machado)*

Na comparação entre as traduções adaptadas, podem-se identificar marcadores referenciais relativos à situação inicial, isto é, rótulos que marcam o início dos contos. Para fins de comprovação, seguem alguns exemplos de formas referenciais que marcam o início dos contos selecionados:

Quadro 56- Comparação entre Início dos contos

Contos	Ana Maria Machado	Monteiro Lobato*	Heloisa Jahn*	M ^a Luiza Borges	Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
Branca de Neve	Casou de novo		Segundo casamento	Casou-se com outra mulher	Casou-se outra vez	Outro casamento

Chapeuzinho vermelho	Continuou a caminhada			Voltou para a trilha		Lembrou-se da avó
Bela Adormecida				A previsão da rainha se realizou		Seu desejo tornou-se realidade
Rapunzel		Ela engravidou		Deus ia satisfazer seu desejo		Estava esperando um bebê
João e Maria	Numa época de muita fome			Num período de fome		

Fonte: Autora

Nessa perspectiva, para contextualizar o quadro 56, vale apresentar algumas explicações sobre as formas referenciais: Em *Branca de Neve*, a situação inicial é o casamento do rei, há referência a esse objeto discursivo, quando a mãe de Branca de Neve morre e o rei se casa novamente. Na situação inicial de *Chapeuzinho Vermelho*, a protagonista pega um caminho pelo bosque para ir à casa da vovó e a referência a esse momento é quando, após se distrair com o lobo e as flores, ela se lembra de onde estava indo. Em *Bela Adormecida*, o desejo da rainha de se tornar mãe marca o início do conto e é retomado quando esse desejo se realiza. Rapunzel também começa com desejo do casal de ter um filho e esse início é retomado quando a mulher engravida. Por fim, em *João e Maria*, apresenta-se a situação de fome que assola toda a região. Esse contexto inicial é recuperado no texto com as formas referenciais *época de muita fome* e *período de fome*.

Interessante constatar que, nessa etapa da narrativa, geralmente, as referências que marcam a situação inicial são referentes à família (novo casamento ou desejo de ter filho ou relação entre pais e filhos) ou a contexto (época de fome ou caminho pela floresta). Como já fora dito, embora se utilizem palavras diferentes a ideia é a mesma, porém o efeito discursivo se modifica, por exemplo, quando se tem um cunho religioso ou mítico, o discurso tem uma outra tendência na narrativa.

4.3.2.2 Complicação (Desequilíbrio)

É nesse momento que se inicia o conflito (a oposição entre duas forças ou dois personagens). A paz inicial é quebrada com o conflito para que a ação, por meio dos fatos, se desenvolva. Por esse motivo, ao comparar as traduções adaptadas, podem-se identificar os marcadores referenciais da situação de desequilíbrio, conforme alguns exemplos abaixo:

Quadro 57- Comparação entre Desequilíbrio dos contos

Contos	Ana Maria Machado	Monteiro Lobato*	M ^a Luiza Borges	Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
--------	-------------------	------------------	-----------------------------	--------------	------------------------------

Bela Adormecida			A décima terceira do grupo surgiu. Não fora convidada e agora desejava se vingar.		A fada malvada apareceu sem ter sido convidada e foi vingar-se.
Os sapatos dançarinos	Mas de manhã, quando abria a porta, via os sapatos das filhas gastos de tanto dançar.			Todos os dias de manhã, os sapatos das filhas estavam usados até ficarem em pedaços .	
Rapunzel		Quando a mulher viu a horta, não resistiu e pensou: Que rabanetes tão apetitosos, esses rabanetes da bruxa.	Seus olhos foram atraídos para um canteiro com o mais viçoso Rapunzel , um tipo de alface. E tomada pela ânsia de colhê-lo.		Ela estava com tanto desejo que o marido foi colher as alfaces da Bruxa [Em alemão, Rapunzel quer dizer alface]
As três Fiandeiras	Um dia, a mãe perdeu a paciência e lhe deu um tapa no rosto.			A mãe ficou tão zangada que bateu nela.	

Fonte: Autora

Verifica-se, neste momento da narrativa, que fatores distintos desencadeiam a trama. Um tapa no rosto ou bater são duas formas de agressão diferentes, mas ambas revelam o sentimento de revolta da mãe com a filha preguiçosa. O choro da moça agredida chama a atenção da rainha que a leva para o palácio e, a partir desse momento, começam as tentativas de (re)equilíbrio. A deliciosa horta da bruxa também é muito tentadora para uma gestante que não consegue controlar seu desejo de comer: alface, rabanete, Rapunzel? Essa diferença embora não comprometa a narrativa, faz diferença na hora de dar o nome ao bebê que se chamará Rapunzel – o alimento furtado da horta. Também em *Bela Adormecida* fica complicado descobrir qual fada lançou o feitiço, a conta não coincide entre as traduções adaptadas. E, em *Sapatos Dançarinos*, Ana Maria Machado retira o suspense da tradução adaptada de Wolff ao dizer logo que o estado dos sapatos se deve ao ato de dançar. Cada tradução adaptada ao seu modo rotula o fato que vai gerar os primeiros conflitos da narrativa, marcando a sequência de forma referencial consistente.

4.3.2.3 Tentativas de Solução

Como se apresentou anteriormente, essa sequência narrativa diz respeito, especialmente, à evolução do fato relatado. Até o momento já se tem que a situação inicial

corresponde a uma fase da sequência narrativa em que ainda não se formou o conflito gerador da história, mas, de certa forma, cria condições para que ele surja. E a complicação diz respeito ao surgimento e evolução do conflito. Agora, na tentativa de solução, pretende-se dar fim ao conflito, fazendo surgir uma solução para ele, porém, ainda não é o desfecho.

Para ilustrar melhor, considera-se o conto da *Branca de Neve* cuja situação inicial consiste no fato de a invejosa madrasta de Branca de Neve tratá-la como serviçal e a complicação aparece quando a madrasta descobre que Branca de Neve é a mulher mais bonita do reino e resolve dar fim à enteada, contratando um caçador para matar a menina. A tentativa de solução é revelada no momento em que Branca de Neve é acolhida pelos sete anões, porém, a bruxa continua tentando acabar com a vida da moça e, nessa sequência, ocorrerão várias tentativas de solução até que, fingindo-se de vendedora de maçã, a madrasta oferece uma fruta envenenada à moça e, ao mordê-la, ela perde os sentidos e é colocada, pelos sete anões, em um caixão funerário, no qual permanece em sono profundo.

Nesse enredo de *Branca de Neve*, o que virá após esse ponto será o desfecho do conto, quando o feitiço é desfeito e o par romântico tem seu momento de glória. Vale ressaltar que nem sempre as partes da macroestrutura da sequência narrativa apresentam-se na ordem explicitada acima. Pode-se iniciar a sequência pela situação final, resolução ou moral/avaliação, por exemplo. Ou se excluem algumas partes, como a resolução e a situação inicial. Ou ainda tornar explícita a moral/avaliação, que é muito comum. Todas essas alterações dependem dos propósitos do enunciador, dos efeitos que ele objetiva atingir.

Nas traduções adaptadas selecionadas para esta tese, é possível identificar todas as partes e reconhecer formas referenciais que marcam cada uma delas. Na comparação entre as traduções adaptadas, é possível levantar também algumas expressões para as tentativas de equilíbrio. No meio do conto surgem oportunidades para o personagem reverter a situação desequilibrada em que se encontram, mas o equilíbrio esperado ainda não é recuperado. Para melhor ilustrar essa parte, segue o quadro 58.

Quadro 58- Comparação entre reequilíbrio dos contos

Contos	Ana Maria Machado	Monteiro Lobato*	Heloisa Jahn*	M ^a Luiza Borges	Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
Rumpelstiltskin	Após fiar toda a palha em ouro, a bela filha do moleiro virou rainha	Quando viu todo aquele ouro, o rei a pediu em casamento				Depois de fiar toda a palha em ouro, eles se casaram
Irmãozinhos	Eles foram para o	O rei levou os dois			Com o casamento, a	

	palácio com o rei e a irmã ficou sendo a rainha	para seu castelo e ela virou rainha			irmãzinha se transformou em rainha	
Branca de Neve	Ela foi para o palácio do príncipe e começaram os preparativos para a festa de casamento		O príncipe a levou para seu castelo e eles marcaram o casamento	Branca de Neve partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor	Branca de Neve aceitou e a data do casamento foi marcada	Quando ela despertou, o príncipe a pediu em casamento.
As Três Fiandeiras	A moça mostrou à rainha a montanha de fio, combinou-se o casamento				Quando viu todo o fio, planejou-se o casamento	

Fonte: Autora

Os contos, no quadro 58, mostram que a protagonista, após vários conflitos, se sente salva, quando aparece o príncipe. O pedido de casamento e a jura de amor eterno parecem ser a resolução do conflito. Nesses contos, a bruxa ainda voltará a assombrar a nova rainha. Será o momento de maior intensidade dramática da narrativa – o clímax. E, embora o casamento pareça o desfecho do conto, ele é apenas a tentativa de equilíbrio. Em *Irmãozinhos e Branca de Neve*, o desfecho será o castigo da bruxa com decapitação e sapatos de ferro, respectivamente; em *Rumpelstiltskin*, a morte para o ser mágico que volta para buscar o bebê da rainha; em *Três Fiandeiras*, as três moças convidadas para o casamento não terão um final trágico, mas darão sorte para a princesa, pois, após o diálogo do príncipe com as três fiandeiras, ele promete a sua futura rainha que ela nunca mais irá fiar.

Logo, essas tentativas de equilíbrio não podem substituir os desfechos e, embora *celebrar núpcias e festa de casamento* tenham valor equivalente, deve-se destacar que cada objeto discursivo que marca essa etapa da sequência narrativa tem o seu sentido dentro do contexto em que está inserido. Portanto, qualquer semelhança entre as tentativas apresentadas não pode ser interpretada fora do discurso em que está inserida.

4.3.2.4 Clímax

O conto maravilhoso inicia em situação de equilíbrio, mas alguma complicação compromete esse estágio inicial e, apesar de todas as tentativas de reequilíbrio, ocorre aquele momento em que o conflito fica insustentável, algo tem de ser feito para que a situação se resolva. Exatamente, nesta sequência da narrativa que se figura o ponto culminante de toda a

trama, revelado pelo momento de maior tensão. É nessa parte em que o conflito atinge seu ápice.

Para elucidar essa etapa do conto denominada clímax é que se apresenta a seguir o quadro 59. Nesse quadro, haverá a comparação do clímax no conto maravilhoso nas traduções adaptadas de Ana Maria Machado, de Fausto Wolff e de Maria Luiza Borges. Para isso, foram selecionados os contos *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho* e *João e Maria*, pois apresentam versões na coletânea desses três tradutores supracitados.

Quadro 59- Comparação entre clímax dos contos

<u>Clímax nos contos:</u>	Ana Maria Machado	Fausto Wolff	Maria Luiza Borges
Branca de Neve	Quando os anões voltaram para casa ao cair da noite, encontraram <i>Branca de Neve caída no chão</i> . Não saía sequer um suspiro de sua boca; ela estava morta [...] <i>sua bem-amada</i> estava morta, e <i>morta ficou</i> .	Quando os anõezinhos retornaram, à hora do crepúsculo, encontraram <i>Branca de Neve caída no chão, aparentemente sem vida</i> . [...] <i>A querida menina</i> estava realmente, <i>verdadeiramente morta</i> .	Quando os anões voltaram para casa ao cair da noite, encontraram <i>Branca de Neve estendida no chão</i> . Estava morta. [...] <i>A querida menina</i> se fora, e <i>nada podia trazê-la de volta</i> .
Chapeuzinho Vermelho	– É para <i>te comer melhor</i> ... mal acabou de dizer essas palavras, <i>o lobo deu um pulo da cama e engoliu Chapeuzinho Vermelho todinha</i> , de uma vez só.	É para <i>melhor te devorar</i> . Dizendo isso, <i>o lobo pulou da cama e engoliu a pobre Chapeuzinho Vermelho</i> . Tendo assim <i>satisfeito o apetite</i> , voltou para a cama.	“É para <i>te comer!</i> ” Assim que pronunciou essas últimas palavras, <i>o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho</i> .
João e Maria	– Vamos, Maria! – Gritou ela. – Vá buscar água no poço e não demore pelo caminho. <i>Magricela ou gordo, vou matar João</i> amanhã e <i>cozinhá-lo</i> .	Vamos, Maria, - ordenou à menina - traz água depressa; <i>gordo ou magro</i> não importa, <i>matarei</i> assim mesmo <i>Joãozinho e amanhã o comerei</i> .	“Maria!” Gritou para a menina. “Vá apanhar água, e depressa. Pouco se me dá se <i>o João</i> está <i>magro ou gordo</i> . Amanhã vou <i>acabar com ele</i> e depois vou <u><i>cozinhá-lo</i></u> .”

Fonte: Autora

O clímax nesses três contos se dá pela possível morte. Em *Branca de Neve*, constata-se a morte. Em *Chapeuzinho Vermelho*, é devorada pelo Lobo. Em *João e Maria*, a bruxa desiste de esperar e decide, finalmente, matar o João para comê-lo. Como toda sequência narrativa é marcada por verbos que indicam ação, podem-se comparar as três traduções adaptadas a partir do verbo que gera o suspense nessa parte do conto. Em Ana Maria Machado e Fausto Wolff, Branca de Neve está *caída*, enquanto Maria Luiza Borges enfatiza com o rótulo *estendida*. Ainda para Wolff e Machado, o Lobo *engole* a menina, enquanto para Borges, ele a *devora*. O mesmo acontece em *João e Maria*, os dois primeiros tradutores utilizam o verbo *matar*, enquanto Borges opta por *acabar*. Esses verbos funcionam como rótulos para o clímax do conto e por meio deles se identifica o efeito mais provocante para a tensão na trama.

4.3.2.5 Desfecho

O “Final Feliz” dos contos maravilhosos configura o desfecho da narrativa, ou seja, é como os fatos (situação) se resolvem no final da trama. Pode ou não apresentar a resolução do conflito. A situação final, decorrente da resolução, apresenta um quadro finalizador para a história contada. A moral/avaliação consiste na reflexão que pode ser abstraída da história contada. É a solução do conflito instaurado, podendo apresentar final trágico, cômico, triste ou até mesmo surpreendente.

Enquanto todas as demais partes da sequência narrativa se situam no plano figurativo, a moral/avaliação remete para o temático. Somente resgatando-a, no caso de estar implícita, o leitor poderá, em certos casos, definir com segurança a intenção comunicativa presente. Tomando-se como exemplo *Chapeuzinho Vermelho*, na tradução adaptada de Maria Luiza Borges, tem-se a seguinte avaliação: “Nunca se desvie do seu caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir”. Nem todas as traduções adaptadas trazem de forma explícita a moral da história. Na tradução adaptada de Ana Maria Machado do mesmo conto, a moral aparece com uma reflexão: E Chapeuzinho Vermelho disse para si mesma: “Nunca mais vou sair do caminho e entrar no bosque quando minha mãe disser para eu não fazer isso.”

Na comparação entre as traduções adaptadas de *Cinderela*, pode-se perceber que quem narra o desfecho do conto são os pombos, aparecendo em versos cantados com rimas como nos exemplos a seguir:

Ana Maria Machado

– *Olhe só, olhe bem,*
Sangue no sapatinho não tem,
Pé pequenino, já se vê...
A noiva cavalga com você.

Fausto Wolff

Olhe atrás na ribanceira,
Não há sangue no sapato.
O que mostra muito bem
Que ela é sua noiva de fato.

Nesse conto, em ambas traduções adaptadas, os marcadores referenciais no desfecho aparecem sob a condição do casamento como redenção, apogeu. O rótulo *noiva* para a Cinderela revela esse posicionamento na narrativa, criando assim um final feliz para a personagem que tanto sofreu nesse conto. Em *Cinderela* como em *Branca de Neve*, o ciclo narrativo se encerra com o casamento com o príncipe e a clássica mensagem de que eles viveram felizes para sempre. Esse final habitual dos contos maravilhosos reforça a ideia de que a protagonista não sofrerá nem será abandonada, recuperando o equilíbrio inicial.

Esse casamento nos contos não fala de amor, mas de uma união para sempre, uma espécie de acolhida. No conto *Irmãozinhos*, o rei leva a moça e o cervo da floresta para o seu castelo, casando-se com a irmã. No conto *Rumpelstiltskin*, a filha do moleiro vai para o castelo e casa-se com o rei. Em *Três Fiandeiras*, a moça se casa com o filho da rainha. Em *Sapatos Dançarinos*, o soldado que decifra o enigma se casa com uma das filhas do rei. Nota-se, nesses contos, que o amor não é uma condição para o casamento e a recorrente afirmação *felizes para sempre* – no desfecho das narrativas – suscita a ideia de que não haverá mais a angústia de separação, seja de qual laço for. Depois de deixar a casa paterna, é bom pensar que não seria mais necessário ter que passar por outra dolorosa partida.

Fica evidente, portanto, que essa estrutura macro dos contos de fadas (a situação inicial, o desenrolar e o fim) também está marcada por formas referenciais que atuam não apenas na recuperação de elementos da narrativa como também de momentos/partes/sequências da narrativa. Cada situação e fato recuperados por formas referenciais no texto evidencia essa relação entre a referenciação e a macroestrutura dos contos maravilhosos. Logo, convém reforçar que o encadeamento dos fatos também está marcado nos contos pelas formas referenciais, garantindo a sequenciação e evidenciando um posicionamento do narrador sobre os fatos apresentados. Dessa forma, a Linguística Textual embasou a análise dos textos narrativos que compõem este *corpus*, as traduções adaptadas dos contos dos Irmãos Grimm. O próximo capítulo, apontará os resultados dessa análise, verificando as hipóteses levantadas nesta pesquisa para fins de comprovação.

5 ANÁLISE DOS RESULTADOS

Este capítulo da tese organiza-se a partir de dois tipos de encadeamento: do referente e do tópico discursivo. Para tanto, intenta-se, aqui, avaliar as funções dessas cadeias nos contos maravilhosos a partir da categorização ou recategorização do objeto discursivo. E, assim, entender o sentido do objeto discursivo no contexto narrativo-literário e no contexto histórico-social das traduções adaptadas no Brasil.

Com base na análise das macro e microcategorias apresentadas, no capítulo anterior, o objetivo, neste momento, é fazer uma interpretação dos dados analisados, focando nos resultados que contribuem para iluminar a tese de que há orientação argumentativa nos textos narrativos a partir das formas referenciais utilizadas em cada tradução adaptada de um mesmo conto dos Irmãos Grimm. Dessa maneira, será possível perceber que o sentido do objeto discursivo é construído no texto por meio das cadeias de referenciação que garantem a manutenção e a progressão do referente ao longo da narrativa.

Portanto, para se entender a performance desse referente nas estruturas discursivas dos contos maravilhosos serão considerados os contextos de produção de cada tradução adaptada a partir da abordagem pragmático-discursiva do objeto de discurso que tem o seu sentido construído no texto literário. Logo, este estudo concentra-se no percurso sociocognitivo que revela por meio da referenciação o posicionamento do tradutor sobre o texto que traduz em suas formas referenciais utilizadas.

5.1 Encadeamento Referencial

No encadeamento referencial, o objeto de discurso é retomado pela anáfora ou pela forma predicativa/encapsuladora. Estas duas formas, geralmente, evidenciam o ponto de vista do enunciador, o tradutor que elabora o discurso no novo idioma. Dessa maneira, as recategorizações de um mesmo referente, ao longo dos fatos narrados, podem tratar, entre outras coisas, da forma como se depreende o projeto argumentativo – na narração – de um enunciador a partir de suas escolhas referenciais. Percebe-se que, até aqui, o fenômeno está circunscrito aos casos de correferencialidade (anáfora direta), ou seja, aos casos de manutenção de um referente previamente apresentado.

Enfatiza-se a decisão de que, na análise dos processos referenciais, foram consideradas as relações entre várias porções cotextuais (e não apenas entre expressões referenciais ou entre uma expressão e uma âncora pontualmente definida). Também Koch (2002) ratifica que

os objetos de discurso são “dinâmicos”, pois, após serem introduzidos, podem ser modificados, desativados, reativados, transformados, recategorizados, para que o sentido seja construído ou reconstruído por intermédio da progressão referencial.

Nesse sentido, as formas referenciais foram agrupadas, nesta tese, em cadeias como uma forma de se acompanhar a construção do sentido do objeto discursivo. Por meio de retomadas linguísticas, esse referente ganha um aspecto social que supera o sentido denotativo depreendido do dicionário, mas que, no plano ficcional dos contos maravilhosos, ganha fôlego para significar o que desejar dentro do contexto da narrativa. Daí o encadeamento referencial ser relevante para a performance linguística e social do objeto discursivo no enredo dos contos de Grimm.

5.1.1 O sentido do objeto discursivo a partir do contexto narrativo e literário

Cavalcante (2002) define que “o processo recategorizador é a passagem de uma expressão designadora para outra”, mas também admite que é possível que “certas repetições lexicais, que apontam para um mesmo referente, não sejam cossignificativas”. Essa afirmação possibilita a interpretação de certas remodulações na significação de um item reiterado discursivamente.

Com base nisso, é correto afirmar que, a partir dos dados levantados nesta análise, a repetição do nome núcleo mostra, semanticamente, que todo o texto tem argumentatividade na construção do sentido do objeto discursivo por retomada e por continuidade. O referente é retomado no texto e vai formando seu sentido, textualmente, pois, segundo Koch (1998) “o semântico não está apenas nas palavras, mas nas redes de significação”, ou seja, nas redes estabelecidas do texto como uma unidade de significação.

Por esse motivo, deve-se destacar a relevância de se comparar traduções adaptadas de um mesmo conto, pois cada palavra selecionada pelo seu respectivo tradutor ganha um sentido específico no texto em que está inserida. Portanto, se a palavra que representa o objeto discursivo, nesses contos do *corpus*, fosse tomada isolada do contexto, não se poderia construir o mesmo sentido desse referente. A função discursiva da referenciação resulta de uma atividade comunicativa de interação entre o tradutor e o leitor dos contos, que está ligada ao contexto e ao contexto, conforme se observa na comparação estabelecida entre as traduções adaptadas do conto *Três Fiandeiras*, no quadro a seguir.

Quadro 60- Comparação entre Objeto Discursivo em Três Fiandeiras

Objeto Discursivo	Três Fiandeiras	
	Fausto Wolff	Ana Maria Machado
Parentes	Tias	Primas
Sentimento	Zangada	Irritada
Choro	Pranto	Gritos
Lugar	Rua	Estrada
Material	Fibra de linho	Linho bruto
	Fibra	Linho cru
	Fibra Têxtil	Fino linho
	Uma pilha de fibra tecida	Uma meada pronta
Objeto	Vidraça	Janela
Sorte	Sua fortuna	Sua sorte

Fonte: Autora

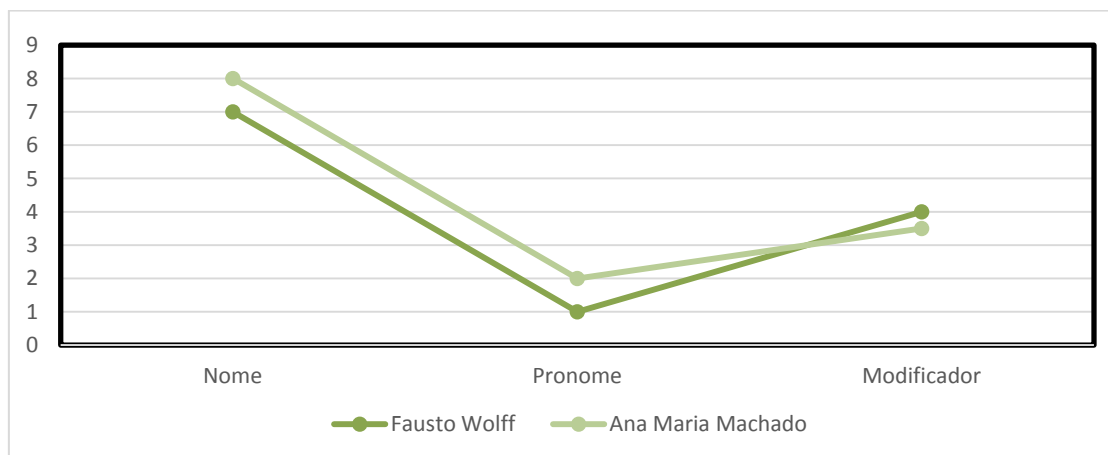
Nesse quadro 60, a comparação não é apenas entre palavras diferentes utilizadas em cada tradução adaptada, mas se observa, principalmente, o que essas diferenças querem dizer. De fato, são construídos objetos discursivos distintos em cada conto, porque o sentido das palavras (por exemplo, *prima e tia*) é diferente. Além disso, são palavras que circulam em contextos históricos e sociais distintos e são também voltadas para públicos específicos (por exemplo, *fortuna e sorte*). Tais formas referenciais utilizadas possibilitam interpretações distintas do mesmo fato narrado (por exemplo, *pranto e grito*). Acredita-se, portanto, que conhecimentos diferentes são acionados ao se ler o mesmo conto em traduções adaptadas diversas. Logo, cada tradução adaptada demanda práticas específicas de leitura para se compreender bem o sentido construído no conto.

Vidraça ou Janela; Rua ou Estrada. O sentido vai depender, especificamente, do ponto de vista do tradutor do texto. Ele é orientado pelo princípio da intersubjetividade e seleciona, no ‘inventário da Língua Portuguesa’, as palavras que melhor expressam sua opinião acerca de determinado assunto. Segundo Koch (1998) “a língua é um instrumento para a realização do pensamento”, quer dizer, a língua não pode ser meramente decodificada, pois a palavra não codifica o pensamento, ela é um dos instrumentos para a exteriorização do pensamento.

Mais do que a pertinência ao conto o que irá determinar o sentido do objeto discursivo é a tradução adaptada em que ele está inserido. Pela comparação proposta no quadro 60, pode-se entender que a diferença se dá mais entre o nome núcleo que varia de uma tradução adaptada para outra do que pelo uso do determinante ou do modificador. A mudança de sentido do objeto discursivo de uma tradução adaptada para a outra não varia apenas pela

adjetivação, mas é o nome nuclear da forma referencial que mais reforça essa diferença, conforme o gráfico 2 a seguir.

Gráfico 2- Objetos discursivos diferentes nas traduções adaptadas de Três Fiandeiras



Fonte: Autora

O gráfico 2 revela que a alteração do objeto discursivo entre as traduções adaptadas ocorre em maior quantidade no nome núcleo do sintagma nominal traduzido para definir o elemento específico do conto. Diante dessa constatação, vale destacar que o mesmo acontece em outras traduções adaptadas do *corpus*, entretanto, *Três Fiandeiras* é o conto que melhor ilustra esse aspecto que se deseja destacar. Além de apresentar maior quantidade de objetos discursivos distintos na comparação entre as traduções adaptadas, também contribui para a análise da repetição com nova designação, como ocorre com os referentes fibra e linho, que ora se referem ao material utilizado para fiar ora se refere ao produto feito com esse material.

5.1.2 Alterações de sentido a partir do contexto histórico e social das traduções adaptadas

Se os objetos de discurso emergem e são elaborados progressivamente na dinâmica do discurso, podemos desatrelar a concepção de referente da condição de uma necessária materialidade por meio de uma expressão referencial, de modo que nem sempre o referente é homologado por meio de uma expressão referencial e literária textualmente explícita. Inferências a partir de pistas deixadas no texto funcionam para uma compreensão global da performance desse referente na narrativa. Um dos campos férteis para a observação desse fenômeno é o processo de recategorização, como está apresentado na seção 4.2.3.1.1, observa-se a seguir, no quadro 61, como o objeto discursivo *água* vai sendo recategorizado no conto *Os Irmãozinhos*.

Quadro 61- Comparação entre Objeto Discursivo em Irmãozinhos

Objeto Discursivo	Os Irmãozinhos		
	Monteiro Lobato	Ana M ^a Machado	Fausto Wolff
Água	Ribeirão	Uma fonte	Um rio
	Fonte	Água da nascente	Um arroio
	Outra fonte	A próxima fonte	Um outro riacho
	Água	As primeiras gotas	Próximo regato

Fonte: Autora

De acordo com o quadro 61, é possível perceber que Monteiro Lobato, Fausto Wolff e Ana Maria Machado constroem cadeias de referenciação específicas a partir das formas referenciais distintas utilizadas para o referente *água*. Essas diferenças indicam pontos de vistas específicos dos tradutores sobre o fato que está sendo narrado dentro do contexto específico que possibilita a existência de um *ribeirão*, uma *nascente* ou um *arroio* em cada tradução adaptada.

Essas alterações de sentido ficam mais evidente, quando se leva em consideração o contexto histórico e social das traduções adaptadas. Ao comparar as traduções adaptadas de Ana Maria Machado, que está voltada para o público infantojuvenil, de Maria Luiza Borges, que é professora e tradutora de alemão, e de Maria Clara Machado, que é dramaturga com muitas peças de teatro infantojuvenil, se percebe, principalmente, alterações no que tange às ações dos personagens, conforme o quadro abaixo.

Quadro 62- Comparação entre OD em João e Maria

Objeto Discursivo	João e Maria		
	Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
Ação	Pare com essa choradeira!	Poupe-me da sua choradeira!	Calem a boca , seus chorões!

Fonte: Autora

No conto *João e Maria*, se nota como o discurso é uma proposição de imagens, cujo resultado visível é o texto. As formas discursivas mais coloquiais se aproximam mais das ocorrências na oralidade da língua portuguesa. Por isso, semelhanças entre as ações *calar a boca*, *parar* e *poupar* só é possível, quando se reconhece o discurso/texto em que são utilizadas.

Quadro 63- Comparação entre OD em Chapeuzinho Vermelho

Objeto Discursivo	Chapeuzinho Vermelho		
	Ana Maria Machado	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado

Ação	A engoliu de uma vez só	A devorou inteirinha	Comeu a velhinha de uma vez só
	Engoliu Chapeuzinho Vermelho	Devorou a coitada	Comeu a menina inteirinha

Fonte: Autora

Já no conto *Chapeuzinho Vermelho*, as ações de *engolir*, *devorar* e *comer* reforçam a adaptação do conto a um determinado público. O texto escrito para ser lido utiliza certas expressões de forma mais livre do que aquele que será encenado. Por esse motivo, as ações se alteram com mais frequência entre as traduções adaptadas, conforme o propósito comunicativo do texto.

Logo, esquematizar é construir um esquema, isto é, uma representação verbal por definição parcial, seletiva e estratégica da realidade, ressaltada por Adam (1999: 103), o que o leva a afirmar que todo texto propõe uma espécie de microuniverso ou “pequeno mundo”. No caso dessa pesquisa, um mundo ainda mais paralelo com a realidade a partir de elementos ficcionais que povoam esses contos maravilhosos, conforme o quadro abaixo.

Quadro 64- Comparação entre Objeto Discursivo em *Bela Adormecida*

Objeto Discursivo	Bela Adormecida	
	M ^a Luiza Borges	M ^a Clara Machado
Festa	Um grande banquete	A maior festa
Idoso	O bondoso velho	Os velhos soberanos
Fada	As feiticeiras do reino	As fadas
Bruxa	Décima segunda fada	A fada malvada

Fonte: Autora

Esses elementos ficcionais no conto *Bela Adormecida* reforçam o maravilhoso, pois são especialmente importantes no enfoque dos textos de análise, já que fornecem uma série de noções que permitem melhor descrever as opções de textualização dirigidas ao público infantojuvenil. A compreensão do sono centenário ou do imenso muro de espinhos só é possível graças à presença de bruxas e fadas na narrativa que funcionam como âncoras do mundo ficcional na narrativa. Entende-se, portanto, que o sentido do objeto discursivo é construído pelo leitor no texto, conforme as informações que vai recebendo durante a leitura que o ajudam na interpretação do discurso.

Quadro 65- Comparação entre Objeto Discursivo em *Luz Azul*

Objeto Discursivo	Luz Azul	
	Heloisa Jahn	Ana M ^a Machado
<i>Tesouro</i>	Os tesouros acumulados	Os tesouros que a bruxa tinha roubado
	Tudo	Todo o ouro
<i>Sonho</i>	Seu estranho sonho	Um sonho muito esquisito

<i>Amigo</i>	Um de seus antigos amigos	Um velho amigo
<i>Arma</i>	Um pequeno porrete	Um bastãozinho

Fonte: Autora

Em *Luz Azul*, pode-se destacar várias alterações de sentido, pois o acúmulo de tesouro é totalmente diferente da ação ilícita de roubar. Também *um porrete* não deve ser considerado como sinônimo de bastão, pois há diferenças físicas entre esses objetos. Essas alterações atendem, de fato, à finalidade discursiva dos textos, que objetivam fazer o leitor compreender a informação no texto. Considera-se que o contrato de comunicação no qual se inserem os textos de análise viabiliza o uso dessas expressões em cada texto, porque há adultos e crianças como público-alvo das traduções adaptadas.

Pode-se observar esse fato linguístico nas traduções adaptadas do conto *Pequeno Polegar*, nas quais é muito importante compreender a visão de um ser tão minúsculo e como as coisas simples para humanidade podem ser representadas de forma grandiosa para ele. Mais do que decodificar as palavras sem considerar o contexto, é necessário compreender o sentido que elas têm no texto sob o ponto de vista de seu enunciador.

Quadro 66- Comparação entre Objeto Discursivo em Pequeno Polegar

Objeto Discursivo	Pequeno Polegar	
	Heloisa Jahn	M ^a Clara Machado
Vaca	Espírito malvado	O demônio
Animal	Caramujo	Caracol
Mato	A relva	Meio do capim
Mal	Demônio	Diabo
Serviçal	Empregada	Criado
Comida	Toucinho, salsicha, bolo	Tocinho defumado, carne assada, bolos e geléias.

Fonte: Autora

No quadro 66, nota-se como uma *vaca* pode ser referenciada no texto como *espírito malvado* ou como também o próprio *demônio*. Essa diferença de abordagem se mostra relevante ao lidar com os aspectos cognitivos inerentes ao fenômeno da referenciação no texto. Admite-se a existência dessas formas referenciais no conto, pois dentro do estômago da vaca está o Pequeno Polegar, emitindo sons que não são comuns a esse animal. Além disso, a vaca pertence ao padre, o que reforça o uso dessas expressões espirituais no contexto em que estão inseridas. São estruturas discursivas como essas que contribuem para que Cavalcante e Ciulla (2003) “reivindiquem uma concepção mais ampla de recategorização”, conforme se nota, também, nos objetos discursivos diferentes entre as traduções adaptadas que se referem ao mesmo elemento do texto, mas que criam um novo sentido em *Músicos de Bremen*.

Quadro 67- Comparação entre Objetos Discursivos em Músicos de Bremen

Objeto Discursivo	Músicos de Bremen	
	Heloisa Jahn	M ^a Clara Machado
Canto do Galo	Seus berros	Uma voz rouca e cansada
Motivo para o galo cantar	É dia de Nossa Senhora, o dia que ela lavava as fraldas do Menino Jesus e depois pendura na corda para secar;	Os galos novos me expulsaram do galinheiro, esquecidos das minhocas que lhes dei quando eram pintinhos...
Quem fez o barulho	Uma terrível feiticeira	Demônios

Fonte: Autora

Tanto o som que assusta aos ladrões quanto o canto do galo são traduzidos de forma distinta por Heloisa Jahn e Maria Clara Machado. Torna-se necessário invocar conhecimentos – socialmente compartilhados e discursivamente (re)construídos –, para situar-se dentro das contingências históricas, compreendendo os encadeamentos discursivos que constituem essa atividade da referenciação. Além disso, ressalta-se que o motivo para o galo entrar no grupo de músicos é totalmente diferente ao se comparar essas traduções adaptadas. Seja pela velhice ou pela substituição, verifica-se que reconhecer preconceitos e outros discursos estereotipados nos contos de Grimm vai além de uma mera tradução adaptada, mas de um ato discursivo de concordância ou não com o que se traduz.

Portanto, a língua não existe fora dos sujeitos sociais que a falam e fora dos eventos discursivos nos quais eles intervêm e nos quais mobilizam suas percepções, seus saberes, quer de ordem linguística, quer de ordem sociocognitiva, ou seja, seus modelos de mundo (CAVALCANTE, 2003). Por esse motivo, vale destacar as alterações de sentido na comparação entre duas traduções adaptadas do conto *Cinderela* de séculos e de públicos diferentes.

Quadro 68- Comparação entre Objetos Discursivos em Cinderela

Objetos Discursivos	Cinderela	
	Fausto Wolff	M ^a Clara Machado
Cinderela	Aquela com quem se casaria	Sua esposa
Convidadas do Baile Real	Moças em <u>idade de casar</u>	As <u>donzelas</u> do reino
Casamento do pai	Casou outra vez	Segunda núpcia

Fonte: Autora

Esse quadro 68 é a comparação entre os objetos discursivos presentes nas traduções adaptadas de Fausto Wolff e Maria Clara Machado do conto *Cinderela*. Nesse quadro, os rótulos utilizados por cada tradutor na cadeia de referenciação revelam com toda certeza o

posicionamento desse enunciador no discurso literário. Enquanto Fausto Wolff, tradutor de alemão mais contemporâneo, se refere às convidadas do baile real como *moças em idade para casar*, sem menção à virgindade, Maria Clara Machado, autora de peças infantojuvenis, opta por usar a forma referencial *donzelas do reino*, que está mais impregnado com a questão de a moça ser virgem e pura. Logo, se observa que a representação do mundo pode se modificar, conforme o intuito discursivo dos sujeitos que empregam a língua pelas ordens discursivas e ideológicas.

Diante desse fato, deve-se destacar que as traduções adaptadas analisadas foram elaboradas em épocas e contextos diferentes. Logo, verifica-se que os quinze contos selecionados para esta pesquisa têm traduções adaptadas tanto do século XX quanto do século XXI. Essa referência cronológica é importante para a análise da construção do sentido de cada texto. Nota-se, também, que duas coletâneas oferecem dez contos para a análise. É importante salientar que alguns tradutores também são autores consagrados na Literatura Infantojuvenil Brasileira e tê-los neste recorte se deve, principalmente, a esse motivo. Vale frisar que a única coletânea que teve todos os contos de Grimm analisados foi a da tradutora Maria Luiza X. de A. Borges.

Desse modo, foi possível vislumbrar, a partir da comparação entre essas traduções adaptadas a construção de cadeias de referenciação distintas. De acordo com os exemplos:

Exemplo 42: *A casa deles tinha uma janela nos fundos que dava para a horta duma vizinha que era bruxa. Um dia em que a mulher estava nessa janela espiando a horta da bruxa, viu um canteiro de rabanetes tão apetitosos que foi tomada de um desejo louco de comê-los. (Rapunzel, Monteiro Lobato)*

Exemplo 43: *Nos fundos da casa havia uma janelinha que dava para um esplêndido jardim, cheio de lindas flores e verduras. Era cercado por um muro alto, e ninguém ousava entrar ali porque pertencia uma poderosa feiticeira temida por todos nas redondezas. Um dia a mulher estava à janela, olhando para o jardim. Seus olhos foram atraídos para um certo canteiro, que estava plantado com o mais viçoso Rapunzel, um tipo de alface. Parecia tão fresco e verde que ela foi tomada pela ânsia de colhê-lo. (Rapunzel, Maria Luiza Borges)*

Observa-se que, na tradução adaptada de Monteiro Lobato, há mais expressões adaptadas para o português, por exemplo, '*desejo louco*'. Maria Luiza Borges e Monteiro Lobato assumem o fazer literário de uma boa tradução adaptada, pois eles recriam em

português o efeito que os contos dos Grimm têm em alemão, ou seja, aproveitam os recursos típicos do português como *'apetitosos'* e outras expressões populares no Brasil *'canteiro'*, dando origem a um conto que soa como se tivesse sido escrito originalmente em nossa língua. Vale destacar que Maria Luiza Borges apresenta uma construção discursiva diferente de Lobato, a partir de escolhas lexicais sinonímicas como *'ânsia'* e *'viçoso'* em relação aos termos mencionados anteriormente; ou como *'colhê-lo'* em comparação a *'comê-lo'*.

Embora ainda se percebam algumas semelhanças, por exemplo, quanto ao uso de *'canteiro'* nos dois fragmentos, é notório que ocorrem muitas mudanças de uma tradução adaptada para a outra. Para chegar ao *canteiro*, cada fragmento construiu sua própria cadeia de referenciação: em Lobato, tem-se *horta > horta da bruxa > canteiro de rabanetes*; em Borges, tem-se *um esplêndido jardim > o jardim > um certo canteiro*. Em relação ao referente *Bruxa*, cada tradução adaptada dá a sua própria versão *'bruxa' > 'poderosa feiticeira'*; e em relação ao legume, verifica-se forte influência do contexto e da época *Rapunzel > Rabanete*. Para finalizar esta parte, vale lembrar de mais outras duas traduções adaptadas que não foram mencionadas, destacando os recursos utilizados na construção do sentido no contexto específico. Essa comprovação verifica-se no conto *Cinderela*, conforme os fragmentos:

Exemplos 44: *Assim que chegou em casa, o pai deu às enteadas o que haviam pedido e a Cinderela, o ramo de árvore. Ela agradeceu muito e depois foi correndo à sepultura da mãe, onde plantou seu presente. A pobre menina chorou tanto e por tanto tempo que suas lágrimas, caindo sobre o ramo, transformaram-no numa bela árvore. Três vezes por dia, Cinderela ia até a árvore chorar e orar. Todas as vezes, um pequeno pássaro branco aparecia voando entre as folhas da árvore e, se a mocinha expressasse um desejo em voz alta, ele jogaria para ela o que quer que ela houvesse desejado. (Cinderela, Fausto Wolff)*

Exemplo 45: *Dias depois, o pai voltou. Trouxe jóias e vestidos lindos para as enteadas e, para Cinderela, um ramo de nogueira que lhe tocara no rosto, ao começar a viagem. Cinderela ficou muito contente. Foi plantar no túmulo da mãe o pequeno galho e, chorando como sempre, pediu-lhe que a ajudasse um pouquinho lá do céu porque a vida estava muito difícil. O galhinho, com o tempo, transformou-se numa bela árvore que protegia com sua sombra o túmulo querido. Sempre que Cinderela ia ao cemitério, encontrava um passarinho branco no alto da árvore e parecia à mocinha que ele escutava e levava para o céu suas orações. (Cinderela, Maria Clara Machado)*

Observa-se, nestes fragmentos, a construção de cadeias de referenciação distintas de acordo com o enquadre de cada autor. Enquanto em Fausto Wolff, a cadeia de referenciação em relação ao túmulo da mãe tem apenas uma menção no início do fragmento e é abandonada no restante do texto. Em Maria Clara Machado, essa cadeia de referenciação é mantida por meio de rótulos que indicam a orientação argumentativa da autora no conto, reforçando a ideia de vítima/órfã/carente para *Cinderela*, conforme se observa no seguinte esquema: *túmulo da mãe*> *túmulo querido*>*o cemitério*. Outra cadeia é mais reforçada no texto de Wolff com a seleção dos rótulos como: *cinderela*>*ela*>*a pobre menina*>*a mocinha*. Logo, observa-se, nos fragmentos, que as escolhas dos tradutores superam a relação lexical, partindo para um desenvolvimento discursivo com forte carga argumentativa, de acordo com os mecanismos de referenciação.

Nota-se que a tradução adaptada de Maria Clara Machado aproveita mais dos recursos típicos do português como uma clara adaptação em contraponto à tradução adaptada de Fausto Wolff do texto em alemão. Essa relação entre adaptação e tradução adaptada se comprova por meio de recursos, como, o uso de diminutivo nas cadeias de referenciação, por exemplo, em ‘*Um passarinho branco*’ X ‘*Um pequeno pássaro branco*’ e em ‘*O pequeno galho*’ X ‘*O galhinho*’. Também se verifica, no texto de Machado, maior presença de expressões populares do Brasil como ‘*escutava e levava para o céu suas orações*’, diferenciando-se do texto de Wolff em ‘*ele jogaria para ela o que quer que ela houvesse desejado*’. Essas diferenças se reforçam, quando se observa, discursivamente, a construção do sentido por meio das cadeias de referenciação.

5.2 Encadeamento Tópico Discursivo

A introdução referencial é a expressão nominal que institui “um objeto no discurso sem que nenhum outro elemento do contexto discursivo ou da situação imediata de comunicação o tenha evocado” (CAVALCANTE, 2003: 106). Por causa disso, esta análise permitiu vislumbrar um provável mecanismo de manutenção da coesão, por meio do processo de referenciação, o que, posteriormente, possibilitou relacionar este processo com o desenvolvimento do tópico discursivo.

Para ser mais claro, portanto, se propõe a analisar o desempenho desse tópico discursivo que progride nas cadeias referenciais do texto narrativo sob o viés pragmático-discursivo para se verificar a possibilidade de coexistir na Narração uma orientação argumentativa para cada tradução adaptada dos contos de Grimm.

5.2.1 Objeto discursivo: abordagens pragmático-discursivas

Devemos compreender que objetos de discurso são cunhados na intersubjetividade, por meio de negociações, modificações e ratificações das versões individuais e públicas do mundo. É claro que estes processos de construção intersubjetiva se valem bastante do léxico, compreendido por Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995, p. 241) como uma gama de possibilidades de operações de designação de um mesmo objeto de discurso e não “um estoque de etiquetas”.

Por esse motivo, convém ressaltar que a análise das traduções adaptadas dos contos de Grimm com foco nas cadeias de referenciação possibilitou a compreensão maior do texto, quando levados em consideração os fatores pragmáticos e discursivos que influenciam na produção desses contos. No percurso analítico proposto nesta pesquisa, verifica-se que a recategorização lexical ocorre de forma explícita, pois tanto o referente recategorizado quanto a expressão referencial recategorizadora se encontram materializados no contexto. É esse tipo de recategorização anafórica correferencial que Apothéloz e Reichler-Béguelin tomam como o modelo prototípico para a descrição do fenômeno.

A ancoragem para a (re)construção da recategorização do referente pode ser concretizada via elementos que se encontram na superfície do texto. Entretanto, conforme discutido em Lima (2009), a recategorização não se caracteriza por um grau de explicitude absoluto, se tratada de uma perspectiva cognitivo-discursiva e não apenas textual-discursiva, como o fazem os precursores do estudo do fenômeno, que se centram na descrição de suas funções discursivas. A recategorização é muito mais abrangente, razão pela qual propõe que a sua concepção seja redimensionada. Na perspectiva semântico-pragmática, pode-se encarar a possibilidade de retomadas como estratégia cognitivo-discursiva no âmbito do gênero textual.

Vale ressaltar que na leitura dos textos que compõem esse *corpus*, podem-se destacar a presença de uma intertextualidade, ou melhor, um tema comum entre a maioria dos contos. Para ampliar essa análise dos resultados acerca das abordagens pragmáticas e discursivas, pode-se apresentar dois temas que apareceram com certa frequência nos contos: Trabalho e Família. Sob este prisma, no que diz respeito ao tema Trabalho, é possível perceber, nos contos maravilhosos, muitas reconstruções de sentido do objeto discursivo. Nas traduções adaptadas selecionadas dos contos *Rumpelstiltskin e Três Fiandeiras*, o referente Fiar representa o campo semântico desse tema.

Quadro 69- Comparação entre Fiar em *Rumpelstiltskin*

Rumpelstiltskin		
Ana M ^a Machado	Monteiro Lobato	M ^a Clara Machado
Fiar Palha		
Fiar a palha	Palha em fios de ouro	Transformar palha em ouro
Essa visão	Tal história	Isso
Tudo	Esse lindo serviço	Aquilo
O ouro	A ourama	Aquela riqueza

Fonte: Autora

No quadro 69, verifica-se que Fiar a palha em ouro não é um trabalho comum. Pelo contrário, trata-se de um trabalho que tornará o rei mais rico com tanto ouro. Por esse motivo, as retomadas desse referente flutuam, entre as traduções adaptadas, como algo vantajoso e valioso a partir das formas referenciais *esse lindo serviço*, *aquela riqueza* e *o ouro*.

Quadro 70- Comparação entre Fiar em Três Fiandeiras

Três Fiandeiras	
Fausto Wolff	Ana M ^a Machado
Fiar	
Tecer	A única coisa
A roda do tear zunindo	O barulho da roca girando
Sua incansável operosidade	Esse
Tecer toda aquela fibra	Fiar todo aquele linho
Tecer uma fibra	Tocar numa roca

Fonte: Autora

No quadro 70, o ato de fiar está mais associado à prática de costura como um trabalho real. Nota-se a diferença entre fiar e tecer, mas se destacam as formas referenciais marcadas por metáforas do trabalho como *a roda do tear zunindo* e *o barulho da roca girando*. Essas formas, reforçando o ponto de vista dos tradutores, como se percebe em *tecer uma fibra* na relação matéria e produto para Fausto Wolff; e *tocar numa roca* na relação com o objeto de trabalho para Ana Maria Machado.

Outra possibilidade, neste mesmo campo semântico, recai sobre o conto *Músicos de Bremen*, na composição do grupo musical cada animal do grupo terá o seu papel ou função dentro de um trabalho maior que é a banda, referenciada por Maria Clara Machado como *conjunto musical* e por Heloisa Jahn como *banda da cidade*, conforme quadro 71. É evidente que cada tradutora construiu seu próprio objeto discursivo a partir do esforço desses animais apresentados na sequência de fatos narrados no conto.

Quadro 71- Comparação entre Banda em Músicos de Bremen

Músicos de Bremen	
Heloisa Jahn	M ^a Clara Machado
Banda	

Emprego de músico	Músico
Banda da cidade	Cantar as tristezas
Banda	Um conjunto musical
Os outros	Juntos
Três exilados voluntários	Os quatro
A música da gente	Cantar nossas tristezas
Algazarra pavorosa	Aquela barulheira
Seus amigos	Os quatro bichos (músicos)

Fonte: Autora

Ainda falando de trabalho e de esforço dentro dos contos de Grimm, vale destacar como muitos personagens dos contos selecionados valorizam suas respectivas ocupações. Em *Três Fiandeiras*, há o trabalho das tecelãs; em *Mesa, Burro e Cacete*, há o trabalho do pai (alfaiate) e os dos filhos (oficial-torneiro, moleiro, marceneiro); em *Rumpelstiltskin*, destaca-se a profissão do moleiro; em *João e Maria*, o lenhador; em *Branca de Neve e Chapeuzinho Vermelho*, o caçador; e em *Luz Azul e Sapatos Dançarinos*, o soldado.

Em contrapartida, em outro tema como *Família*, a maioria dos contos desse *corpus* o contemplam, pois *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Bela Adormecida*, *Pequeno Polegar*, *Rapunzel*, *Irmãozinhos*, *Mesa, Burro e Cacete*, entre outros, estão tratando de conflitos neste campo semântico, como se destacam, a seguir, nas traduções adaptadas do conto *João e Maria*, as formas referenciais na construção de sentido do objeto discursivo, os pais dos personagens.

Quadro 72- Comparação entre Pais em João e Maria

João e Maria		
Ana Maria Machado	M^a Luiza Borges	M^a Clara Machado
Pais		
Um pobre lenhador	Um pobre lenhador	Lenhador
O lenhador preocupado	O lenhador	O lenhador
Marido	Ele	O pai deles
Sua mulher	Sua mulher	Sua mulher
A mulher	A madrasta	A mãe

Fonte: Autora

Ana Maria Machado usa a forma referencial *mulher*, distanciando a personagem das crianças, enquanto Maria Luiza Borges a chama de *madrasta*. Em Maria Clara Machado, percebe-se um vínculo familiar mais forte por meio do rótulo *mãe*. Nas três traduções adaptadas, nota-se também a referência ao pai pela profissão por meio da forma referencial *lenhador*.

Ainda no mérito de abordagens do objeto discursivo dos contos de Grimm, vale salientar que é possível o reconhecimento tanto da introdução referencial quanto da expressão

recategorizadora que a retoma de forma direta a partir desses eixos temáticos. Também, em *Pequeno Polegar*, essas formas referenciais se fazem presente ainda quanto ao tema Família.

Quadro 73- Comparação entre Pais em Pequeno Polegar

Pequeno Polegar	
Heloisa Jahn	M^a Clara Machado
Pais	
Um pobre camponês	O marido
Sua mulher	A mulher
Os pais	Um casal
O camponês	Lenhador
O pai	Papai
Mamãe	A mãe
Um verdadeiro charreteiro	O lenhador
Seu pai e sua mãe	.

Fonte: Autora

Heloisa Jahn e Maria Clara Machado elaboram dois objetos discursivos distintos para se referir aos pais do Pequeno Polegar. Para Heloisa Jahn, eles são o pai e a mãe. Para Maria Clara Machado, eles são o marido e a mulher. Nem todo casal está no mesmo campo semântico de pais. Essa diferença tem implicações semânticas e discursivas agravantes para a construção do sentido do objeto discursivo no entendimento do conto dos Irmãos Grimm.

Outro tema, também marcante dos contos selecionados, é a mentira. Não se aprofundará a análise acerca desse tema, pois não aparece em tantos contos como os dois temas anteriores. Não obstante, vale destacar, os principais contos em que esse tema ocorre para reforçar a análise pragmática e discursiva. Em *Sapatos Dançarinos*, as filhas mentem para o pai; *Doutor Sabe-Tudo* finge que sabe algo para seus clientes; Em *João e Maria*, o pai, a Madrasta e a Bruxa mentem para as crianças; Rapunzel cresce ouvindo as mentiras da fada má; e, em *Mesa, Burro e Cacete*, o estalajadeiro mente para os dois filhos do alfaiate, roubando seus amuletos mágicos.

Essas recategorizações nem sempre podem ser reconstruídas diretamente no nível textual-discursivo. Portanto, a recategorização é um processo que perpassa todas as formas referenciais. São, por isso, essas expressões referenciais apresentam objetos de discurso que podem, no decorrer do texto/ discurso, ser retomados ou por via direta (o que acontece quando, por exemplo, as expressões "ela" e "A velha" são utilizadas para continuar a menção à "velhinha") ou por via indireta (o que pode se estabelecer a partir de relações semânticas). Logo, todas as possibilidades de retomada (incluindo o encapsulamento) são passíveis de promover a transformação do referente, o que garantiria a recategorização referencial.

Desse modo, os objetos de discurso, como entidades construídas ao longo da interação discursiva, podem sofrer modificações – é o que se entende por recategorização referencial. Koch (2003: 83-84) defende que, dentro do esquema de ativação e reativação de referentes em um texto, os elementos textuais já existentes podem ser constantemente modificados ou expandidos: “Durante o processo de compreensão, desdobra-se uma unidade de representação extremamente complexa, pelo acréscimo sucessivo e intermitente de novas informações e/ou avaliações acerca do referente”. São os acréscimos postos aos referentes, explícitos ou não, que vão colaborar para a progressão referencial.

Uma possibilidade de interpretação, nesse mérito semântico e pragmático do objeto discursivo, é considerá-lo como uma recategorização metafórica. Tal análise só é possível em virtude de se observarem algumas expressões da superfície linguística e os campos conceituais por ela ativados. Ou seja, há um objeto de discurso sendo elaborado em torno da ideia que é esse tópico discursivo no texto. Tal fim pode ser caracterizado, em virtude das pistas linguísticas. Desse modo, para que a recategorização se efetive – o que implica perceber a metáfora pretendida– é preciso ler o texto todo e depois voltar ao referente. Dessa maneira, se pode continuar construindo o sentido do objeto discursivo a partir de abordagens pragmático-semântica.

5.2.2 Orientações Argumentativas na Narração: Percurso Sociocognitivo

O processo de recategorização no texto narrativo sinaliza as transformações sofridas pelo referente ao longo do discurso, conforme os fatos se sucedem. Embora sejam narrados vários episódios, eles se conectam no texto em função de uma clara orientação argumentativa marcada pelas formas referenciais utilizadas no texto para transparecer o ponto de vista do tradutor acerca dos acontecimentos no texto narrativo.

Entende-se que a orientação argumentativa se constrói por um leque de objetos de discurso que, ao revestirem o texto de uma posição matriz ou fonte, apontam para a subjetividade do tradutor/ enunciador primeiro. Assim sendo, este objeto põe em evidência a indignação e o posicionamento desse leitor-tradutor diante dos acontecimentos narrados, evidenciando o ponto de vista desse enunciador. Como se pode perceber na tradução adaptada de Ana Maria Machado do conto *Três Fiandeiras*, a seguir:

<p>Legenda: Moça– <i>itálico</i>/ mãe -negrito/ rainha -<u>sublinhado</u>/ Fiandeiras – sombreado Noivo - negrito e itálico / linho – <u>sublinhado e itálico</u> / encapsulamento – colchetes []</p>

Três Fiandeiras

Era uma vez *uma moça preguiçosa*, que não gostava de fiar. Por mais que **a mãe** reclamasse, não adiantava nada. No final, **a mãe** foi ficando tão zangada e tão sem paciência, que bateu *nela*, e a *moça* começou a chorar.

Ora, acontece que a rainha estava passando bem nessa hora. Quando ouviu o choro da *moça*, mandou a carruagem parar, entrou na casa e perguntou à **mãe** porque é que **ela** estava batendo na *filha* com tanta força que dava para ouvir os gritos lá da estrada. **A mulher** ficou vergonha de dizer que a *filha* era preguiçosa. Por isso, respondeu: — *Não consigo fazê-la parar de fiar. A única coisa que ela quer fazer, o tempo todo, é ficar fiando, fiando. Eu sou pobre, não tenho dinheiro para comprar tanto linho bruto.*

A rainha respondeu: — *Não há nada de que eu goste do que o som de alguém fiando, nada que me faça tão feliz como ouvir o barulho da roca girando... Deixe-me levar sua filha comigo para o palácio. Lá eu tenho linho cru com fatura, e ela vai poder fiar à vontade, tudo o que quiser...*

A mãe adorou a ideia e a rainha levou a *moça*. Quando chegaram ao palácio, ela subiu as escadarias com a *jovem* e *lhe* mostrou três aposentos repletos do mais fino linho, do chão até o teto. — *É só fiar esse linho*, disse ela, — *Se você conseguir, pode se casar com meu filho mais velho. Você pode ser pobre, mas não faz mal. É uma boa trabalhadora e não precisa de dote melhor do que esse.*

A *moça* estava morrendo de medo, porque sabia muito bem que não ia ser capaz de fiar todo aquele linho nem se vivesse trezentos anos e passasse todos os seus dias sentada trabalhando da manhã à noite. Por isso, quando ficou sozinha, começou a chorar. Chorou três dias e três noites, sem mover um dedo. No terceiro dia, a rainha veio até o quarto. Ficou muito surpresa, ao ver que nem um pouquinho de linho tinha sido fiado, mas a *moça* explicou que nem conseguira começar, porque estava com muitas saudades da **mãe**. A rainha aceitou a desculpa, mas ao sair recomendou: — *Amanhã deverá começar o trabalho. A moça não sabia o que ia fazer. Em seu desespero, sentou-se junto à janela. Olhando para fora, viu três mulheres que se aproximavam. A primeira delas tinha um pé largo e chato. A segunda tinha um lábio inferior tão grande, que ele ficava pendurado sobre o seu queixo. A terceira tinha um polegar imenso.*

As três pararam junto à janela, olharam para cima e perguntaram à *moça* qual era o problema *dela*? A *jovem* então explicou [tudo] o que havia acontecido e **as mulheres** se ofereceram para ajudá-la.

— **Nós** vamos fiar todo esse fio para você – disseram – e bem depressa. Só queremos que você **nos** convide para o seu casamento, e não se envergonhe de **nós**, e **nos** chame de **suas primas**, **nos** deixe sentar à sua mesa.

— De todo coração, respondeu *ela*, — *podem fazer, mas, entrem e comecem o trabalho imediatamente.*

Então, *ela* permitiu que **as três mulheres esquisitas** entrassem, e limpou um lugar no primeiro cômodo, onde **elas** se sentaram e começaram a fiar. A primeira puxava o fio e tocava o pedal, a segunda umedecia o fio, e a terceira torcia o fio e batia na mesa com o dedo, e toda vez que ela batia na mesa, uma meada de fios caía no chão porque havia sido fiado da melhor maneira possível. Cada vez que a rainha entrava no quarto, a *moça* escondia **as três fiandeiras** e mostrava a grande quantidade de fios tecidos, até que ela não conseguisse elogiá-la mais. Quando o primeiro aposento ficou vazio, *ela* partiu para o segundo, e finalmente para o terceiro, e esse também foi rapidamente esvaziado.

Então, **as três mulheres** se despediram, e disseram para a *moça*: — *Não se esqueça de sua promessa, vai ser a sua sorte.*

Quando a rainha viu os aposentos vazios, e o grande amontoado de fios, mandou fazer os preparativos para o casamento. **O noivo** estava muito contente porque ia ganhar *uma mulher tão esperta e trabalhadora*, e *lhe* fazia muitos elogios.

— *Eu tenho três primas, que sempre foram boas para mim, - disse a moça - eu não acho que seja direito esquecer delas agora, permita-me convidá-las para o meu casamento, e pedir a elas que se sentem à mesa conosco?*

A rainha e **o noivo** disseram: — Claro que sim! *Porque não iríamos deixar?*

Quando a festa começou, **as três solteironas** apareceram metidas numa roupa ridícula. Mas a noiva disse: — *Sejam bem-vindas, primas queridas.* — Ah, disse **o noivo**, — onde **você** foi arrumar **primas tão horrorosas**? Foi até junto da que tinha o pé largo e chato, e perguntou: — *Como é que seu pé ficou assim?* — *Pedalandando roca*, respondeu ela.

Então **o noivo** foi até à **segunda**, e disse: — *Porque tendes teus lábios pendurados?* — *Lambendo o fio*, respondeu ela, — *lambendo.* E ele perguntou à **terceira**: — *Porque tendes um polegar tão grande?* — *Torcendo a linha*, respondeu ela.

Diante disto, **o príncipe** ficou horrorizado e disse: — *Nesse caso, minha linda noiva nunca mais vai tocar numa roca.*

E desse dia em diante, nunca mais ninguém nem sonhou em obrigar ela a fiar *aquele linho cru horrível.*

Logo, se percebe que cada tradutor mantém o conteúdo e a forma, mas se difere um do outro pelo discurso com clara orientação argumentativa nas escolhas referenciais que fazem no ato de traduzir. Ana Maria Machado traz a tradução adaptada mais recente dos contos, como se pode perceber nesse conto *Três Fiandeiras* por meio das expressões *moça preguiçosa, príncipe horrorizado, primas queridas, primas tão horrorosas*. Essas expressões provocam humor no texto, marcando a finalidade da tradutora ao recorrer às expressões mais usuais do português.

No conto *Doutor Sabe-Tudo*, por exemplo, também a tradutora Ana Maria Machado optou em trocar o nome do protagonista, *Crabb*, originalmente, por uma expressão típica do português brasileiro: *Leitão*. É importante ressaltar que essas substituições feitas nas traduções adaptadas de Ana Maria Machado não deturpam a obra original e mantêm a lógica e o humor do texto original. Não obstante, as narrativas traduzidas revelam que não há total imparcialidade ou fidelidade científica. Assim, deve-se entender que as traduções adaptadas dos contos maravilhosos são guiadas por uma sensibilidade literária.

No final da tradução adaptada do conto *Três Fiandeiras*, o modificador que compõe a forma referencial *aquele linho cru horrível* não é dito pelo narrador nem pela personagem, atribui-se esse juízo de valor à própria tradutora Ana Maria Machado. Assim como a ênfase ao fato da mãe ter aceitado que a rainha levasse a filha para o castelo, apenas na tradução adaptada de Ana Maria Machado identifica-se o verbo *adorou*, reforçando o sentimento da mãe pela filha preguiçosa que agora será obrigada a fiar para a rainha.

Exemplo 46: *A mãe adorou a ideia e a rainha levou a moça.*(*Três Fiandeiras*, Ana M. Machado)

Nesse exemplo 46, identifica-se o verbo que reforça a aceitação da mãe em relação ao castigo da filha. Todavia, no conto *Sapatos Dançarinos*, por exemplo, fica claro que a diferença entre as formas remissivas de cada tradução adaptada não se limita apenas a uma questão estilística. Sentidos completamente diferentes são construídos nos contos para os objetos discursivos retomados nessas cadeias referenciais dentro da narrativa.

Quadro 74- Comparação entre Objetos Discursivos em Sapatos Dançarinos

Sapatos Dançarinos	
Fausto Wolf	Ana Maria Machado
Outros	
Passava a chave na porta e a trancava com um pesado cadeado	Trancava a porta e passava o ferrolho
Lançou um decreto	Mandou anunciar
Se tornaria rei após a sua morte	Herdar o reino quando ele morresse
Condenado à morte	Perderia a vida
Vigiar as garotas	Ficar de vigília
<i>Estilística*</i> : foi deixada aberta	Ficou aberta
Os doze pares de sapatos tinham furos na sola	Os sapatos estavam bem ali e as solas estavam gastas até ficarem fininhas
Ele foi decapitado sem perdão	Cortar a cabeça do príncipe
Em vez de uma princesa ganharam um machado que lhes cortou a cabeça	Perderam a vida
O reino das doze princesas	A cidade onde o rei morava
E o meteram dentro de trajes dignos de um príncipe	Deram a ele roupas reais para vestir
Ter poupado a caminhada	Ter feito coisa melhor da vida
<i>Estilística*</i> : belíssimos vestidos	Vestidos esplêndidos
Tenho a sensação de que alguma desgraça está para acontecer	Estou com um pressentimento esquisito... Tenho certeza de uma coisa horrível vai acontecer
Está sempre tendo maus pressentimentos	Está sempre com medo
Perderam suas vidas	Tentaram à toa
A pílula para dormir	Poção do sono
Abriu-se um buraco no solo	A cama afundou no chão
Arrancou-o da árvore...ouviu-se um barulho que parecia ser de uma explosão>> os tiros de canhão	Quebrou o galho e a árvore deu um estalo>> uma salva de tiros
Termos sido bem sucedidas mais uma vez	Logo vamos libertar nossos príncipes
Doze pequenos botes	Doze barcos
Três ramos	Três galhos
Um belo e nobre castelo completamente iluminado por centenas de tochas	Um palácio lindo , todo iluminado
Príncipes e princesas começaram a dançar	Cada príncipe dançou com sua namorada

***Dançam a noite toda	Dançam toda noite
O castelo do outro lado do lago	Num palácio subterrâneo
Buraco que se abre magicamente	Encantamento
Um copo do castelo	Uma taça
Com qual das minhas filhas quer casar	Que princesa ele ia querer para esposa
Obrigadas a confessar que sim	Admitiram tudo
Não sou mais um menino	Não sou mais muito jovem
O substituiu	Herdaria o reino

Fonte: Autora

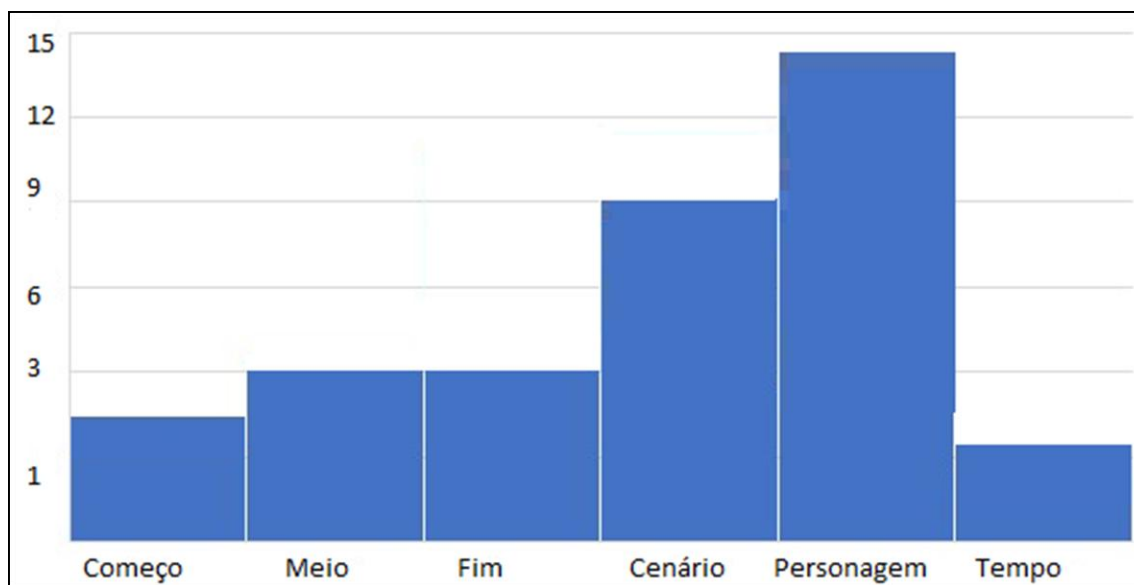
A diferença entre as traduções adaptadas de palavras utilizadas para se referir a determinado elemento no conto, no entanto, não implica necessariamente oposição de sentido, mas um reajuste semântico-referencial da posição do locutor. É inegável que esse locutor atua intensamente na tradução adaptada do texto como, por exemplo, na seleção das formas referenciais *palácio lindo* e *belo castelo*, pois essas expressões não se diferem quanto ao sentido, mas reforçam a relação dos referentes na comparação entre as traduções adaptadas.

No âmbito do texto literário, pode-se entender também que os rótulos discursivos, muitas vezes, poderão causar “estranheza”, pois não refletem a condensação das informações contidas no texto, mas parecem cumprir um papel intencional, como *cortar a cabeça do príncipe* e *decapitá-lo*. Evidente que há diferenças semânticas entre *pílula* e *poção* ou entre *copo* e *taça*, porém, vale reconhecer que o sentido dessas palavras está no contexto.

Logo, mais do que escolher a palavra apropriada no léxico da língua portuguesa para fazer a referência no texto, verifica-se que é no texto que a palavra se realiza, isto é, a escolha lexical do tradutor está associada ao seu discurso no conto traduzido. Quando Ana Maria Machado fala sobre um galho de árvore que quebrou, ela abre precedente para que o soldado traga três galhos do castelo dos príncipes em vez de três ramos, como na tradução adaptada de Fausto Wolff. Fica evidente assim que as estruturas discursivas criarão a demanda das formas referenciais. Por isso, a análise proposta revela que as microestruturas (formas referenciais) estão inseridas nas macroestruturas (elementos e sequências da narrativa), fazendo com que as categorias (macro e micro) de análise se interpenetrem.

Desse modo, com base ainda no quadro 74, é possível afirmar que, embora os tradutores se comprometam em contar a mesma história, nota-se que há grande quantidade de palavras diferentes entre as traduções adaptadas para se definir o mesmo elemento ou a mesma sequência da narrativa, formando assim objetos discursivos distintos entre os contos. Nesse tocante, o gráfico 3 a seguir corrobora para o entendimento de que há mais variação entre os termos, no quadro 74, em relação aos elementos da narrativa do que em relação às sequências narrativas.

Gráfico 3- Estruturas discursivas nas traduções adaptadas de Sapatos Dançarinos



Fonte: Autora

Entre as trinta e duas formas referenciais levantadas, no quadro 74, identificou-se que a maioria se refere aos personagens como o soldado, as princesas e os príncipes como também aos cenários, conforme se observa nas expressões *castelo do outro lado do lago* e *palácio subterrâneo* para se referirem ao local secreto onde as princesas iam dançar. Em contrapartida, há apenas uma referência ao tempo com *toda noite* e *noite toda*, porém, não é uma quantidade muito menor que as referências às sequências da narrativa, que variam entre duas e três formas referenciais em ambas as traduções adaptadas.

Com isso, observa-se que a intenção dos tradutores é, claramente, desvendar o mistério dos sapatos dançarinos e colocam em foco por recategorizações os participantes ativos neste enredo. Por esse motivo, vale destacar que os trabalhos que se ocuparam da recategorização, até hoje, descreveram-na do ponto de vista dos propósitos argumentativos do enunciador, como afirma Cavalcante (2004),

As expressões referenciais não se prestam exclusivamente à identificação de referentes: elas podem exercer uma função argumentativa valiosa em certos contextos discursivos. [...] a decisão de escolher formas distintas de expressão da referência nunca é ingênua, porque tanto anafóricos como dêiticos são fabulosos meios de veicular pontos de vista do enunciador. (CAVALCANTE, 2004, p. 06)

Por isso, verifica-se a importância do rótulo para a tradução adaptada de textos como forma referencial significativa na construção de cadeias de referenciação textual e na construção de sentido do objeto retomado, revelando, assim, a orientação argumentativa presente em cada conto maravilhoso a partir do contexto sócio histórico em que estão inseridos. Fica evidente, portanto, que o tipo de coesão discutido por estas informações

levantadas é muito comum nos discursos de natureza argumentativa. Além disso, funciona como “gancho” responsável pelo encadeamento de ideias. No trabalho discursivo com a narração, essa finalidade argumentativa reforça o fato de que as traduções adaptadas não estão isentas do ponto de vista de quem as traduz.

Nesses contos de Grimm, as expressões literárias têm a função de apresentar a posição do enunciador a respeito dos objetos discursivos que são construídos. Tedesco (2002) e Matos (2005) asseveram que os referentes, enquanto objetos de discurso, podem ser reformulados, desativados, modificados, rotulados, consoante certos pontos de vista assumidos por qualquer produtor de textos mediante suas possíveis intenções e necessidades comunicativas, dentro de certos contextos ou circunstâncias da produção discursiva. Assim, um mesmo referente poderá ser renomeado ou requalificado de forma alternativa, até por diversas vezes, no ato enunciativo; em outras palavras: poderá ser recategorizado.

Apothéloz e Reichler-Béguelin (1995) veem-na como um ato de referência que evidencia a evolução da categorização de uma dada entidade durante a interação. Essas entidades não são “mundanas”. Ao contrário, são produtos culturais concebidos pelo homem. Os autores afirmam, ainda, que o uso da recategorização permite que se ultrapasse sua função puramente referencial e que se penetre em outras funções, as quais podem ser de natureza argumentativa, social, estético-conotativa e de outros tipos. Cavalcante (2003), por sua vez, corrobora a ideia de que a recategorização lexical renomeia uma forma referencial anafórica, a fim de adaptá-la aos seus intuitos persuasivos.

Não se trata, portanto, apenas de utilizar uma expressão para condensar uma proposição; trata-se, também, de destacar um posicionamento sobre o conteúdo tratado, o que implica recategorizar tal conteúdo. Tal perspectiva verifica não só os processamentos cognitivos individuais, mas também aqueles que acontecem nas narrativas analisadas e, de alguma forma, influenciam o processamento linguístico do tradutor. Como se considera que “a cognição é um fenômeno situado” (KOCH, 2006; MARCUSCHI, 2008), o texto se torna o lugar da interação, portanto os interlocutores, num ato comunicativo, vão (re)construindo seus saberes e (re)ativando seus conhecimentos à medida que o texto se constrói e é processado. Nas traduções adaptadas analisadas, as formas referenciais marcam a coerência não apenas como mera propriedade ou qualidade do texto, mas como todos os elementos da narrativas categorizados e recategorizados na superfície textual, aliados a todos “os elementos do contexto sociocognitivo mobilizados na interlocução, uma configuração veiculadora de sentidos” (KOCH, 2006, p. 17), ou seja, as estratégias interacionais são socioculturalmente determinadas.

Segundo Koch, Morato e Bentes (2005), “os sujeitos constroem, com as práticas discursivas e cognitivas, imagens do mundo por meio das quais se constroem referentes”, isto é, itens linguísticos que funcionam como retomada para outros itens precedentes no cotexto ou mesmo no contexto.

Pode-se concluir acerca dos resultados obtidos com essa análise, que, nesse percurso sociocognitivo, nem sempre o objeto de discurso pode coincidir com o próprio objeto de mundo, pois, na comparação entre as traduções adaptadas, observou-se que cada referente é específico de cada uma delas, isto é, o objeto discursivo é um produto da percepção-cognição do próprio tradutor, dimensão constituída por suas próprias experiências e por seu próprio conhecimento, que tem como origem a prática social, ou práxis, em que está inserido. Assim, cada leitura de um texto literário é uma leitura específica, o sentido do objeto discursivo está dentro da narrativa, resgatando o caráter cognitivo-discursivo textualmente acionado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, fica evidente a relação do tipo de texto com as estratégias de leitura e de compreensão dos recursos linguísticos nas estruturas discursivas dos contos maravilhosos. A partir da análise das formas referenciais no texto, foi possível perceber como se dá a construção de sentido do objeto discursivo nas traduções adaptadas dos contos do Irmãos Grimm. Está claro, neste estudo, que os processos de referenciação não se limitam a refletir nas traduções adaptadas as facetas do mesmo objeto discursivo da versão em alemão. Cada tradução adaptada analisada revelou que, embora se conte a mesma história dos Irmãos Grimm, o projeto de dizer do locutor está marcado por questões contextuais que revelam, nas estruturas discursivas dos contos, a ideologia e o propósito comunicativo do tradutor do texto.

De modo geral, todos os processos referenciais analisados, na macro e na microestrutura do *corpus* desta tese, contribuem para o desenvolvimento argumentativo, organizando as informações no texto narrativo por meio da manutenção e da progressão referencial. Assim, os contos analisados, cujos enredos são os mesmos, apresentam sentidos específicos para os objetos discursivos de acordo com o ponto de vista de cada tradutor sobre a história narrada. Ao observar de que modo as formas referenciais direcionavam na estrutura discursiva dos contos a abordagem argumentativa, foi possível perceber que os tipos de menções referenciais colocam em foco as cadeias de referenciação no que tange à forma e à função desses mecanismos.

Outra conclusão a que se pode chegar é a de que, em cada retomada do objeto discursivo construído nas traduções adaptadas analisadas dos contos dos Irmãos Grimm, há um sentido inerente ao contexto de produção a partir da categorização deste referente. Com a predominância de formas referenciais sintagmáticas que fazem progredir os elementos da narrativa nas histórias, levantando-se, assim, uma boa quantidade de anáforas e de encapsulamentos que marcavam a presença da categorização nestas traduções adaptadas dos contos de Grimm. A observação das protagonistas, que saem de casa, vivem aventuras e se tornam rainhas, possibilitou identificar personagens que progridem discursivamente nos contos.

Além disso, conforme a análise, outros elementos da narrativa também têm o sentido construído no texto, por exemplo, os reis que passaram de antagonistas para coadjuvantes nos contos *Rumpelstiltskin* e *Irmãozinhos*, pois eles, inicialmente, perseguiram e ameaçavam as protagonistas, mas, no final, se casaram com elas. A Referenciação nesses contos não é meramente uma atividade do léxico da língua, mas do discurso, pois é nas estruturas

discursivas que esse novo sentido é construído pelas formas referenciais, que fazem progredir esses personagens no texto. Trata-se, portanto, de uma complexa atividade discursiva nas retomadas de referentes, operando sobre os contextos sociais, históricos e cognitivos que envolvem essas traduções adaptadas analisadas.

Fica claro também que há argumentatividade no gênero textual contos maravilhosos a partir das formas referenciais utilizadas para retomar o mesmo objeto ao se compararem traduções adaptadas diferentes do mesmo conto. Assim, na análise do *corpus*, o exame dos processos de referenciação pode ajudar a desvelar como as sequências narrativas operam na construção do sentido do objeto discursivo, conduzindo o enredo sob a ótica do tradutor. As escolhas das formas referenciais dão-se segundo os valores e as práticas sociais que operam no contexto em que o conto é traduzido.

Na maior parte dos processos de referenciação analisados, estão associadas à inserção de novas informações e à progressão do referente no texto. Quando comparadas as traduções adaptadas, confirmou-se que esses procedimentos de reformulação e de introdução de referentes na narrativa é uma atividade típica do gênero, ou melhor, dos contos dos Irmãos Grimm. Além das formas categorizantes, observou-se também que, nesses contos, a recategorização contribuía discursivamente para as traduções adaptadas no que diz respeito à ativação de dados armazenados na memória discursiva das características típicas dessas narrativas.

Não se pretende tecer uma lista exaustiva de elementos típicos dos contos maravilhosos, mas fornecer o estudo acerca das formas referenciais desses elementos nos textos analisados para se ampliar o espectro de possibilidades do que é possível encontrar neste *corpus*. Assim, será possível fornecer um ponto de partida para outros estudos dos processos referenciais nos contos dos Irmãos Grimm sob a ótica discursiva e sociocognitiva da Linguística Textual. Esta tese reforça também que, no discurso literário, o contexto sociocognitivo é determinante para a compreensão de objetos discursivos que progridem no ciclo narrativo e são marcados por rótulos utilizados nas cadeias de referenciação.

A oportunidade de se compararem as traduções adaptadas do mesmo conto no Brasil permitiu verificar que Fausto Wolff e Maria Luiza Borges estão mais próximos dos textos em alemão e preservaram em seus textos os objetos discursivos de origem germânica. Enquanto Ana Maria Machado e Monteiro Lobato deram “mais sabor” às palavras, adaptando suas histórias ao contexto brasileiro, facilitando a compreensão dos contos por parte do público infantojuvenil, Heloisa Jahn e Maria Clara Machado se dedicaram a tornar os enredos mais interessantes com fatos tipicamente brasileiros sem tanta variação nas palavras.

As diferenças e as semelhanças entre as traduções adaptadas contribuíram para que se pudesse investigar mais as traduções adaptadas dos contos de Grimm que circulam no Brasil do ponto de vista de sua processualidade, enfocando como a referenciação é explorada no fluxo da construção textual. Assim, foi possível refletir sobre o modo como os mecanismos de referenciação podem funcionar ora como paráfrase resumitiva de uma porção precedente do texto ora como rótulos de interpretação intratextual, denotando juízo de valor acerca do referente, contribuindo, efetivamente, para o projeto de dizer do tradutor do texto.

Tais mecanismos de referenciação foram analisados quanto à forma e à função, buscando-se sempre correlacioná-los aos diferentes contos, numa perspectiva que podemos caracterizar de sociocognitiva discursiva. O estabelecimento da relação coesiva se dá com base nas relações semânticas na superfície textual, por isso os referentes, além de garantir a coesão referencial, também, podem revelar o ponto de vista do tradutor de cada texto acerca do que traduz. Como se observou, na comparação entre as traduções adaptadas, os contos revelaram posicionamentos evidentes dos tradutores em relação a fatos, a personagens e a situações que se traduziam.

No percurso analítico desta tese, procurou-se descrever os mecanismos de referenciação a partir da análise de formas referenciais, anafóricas e encapsuladoras, focando naquelas capazes de recategorizar o referente no texto, contribuindo para a construção de sentido do mesmo no texto. Esse aspecto funcional das formas remissivas garantiu a possibilidade do rótulo de retomar ou apontar as informações dentro do texto, destacando o seu papel na organização do discurso e o seu papel avaliativo. Destaca-se, por esse motivo, a importância do caráter avaliativo da expressão nominal rotuladora, já que é um recurso de manipulação do leitor, que pode ser expressa tanto pelo nome núcleo do sintagma nominal, quanto pelo modificador, como assinalado na análise deste trabalho.

Por esse motivo, é preciso considerar, com base na análise proposta, que o uso de sintagmas nominais no processo de referenciação funcionou de forma determinante para a construção de cadeias específicas, atuando como rótulos, ou seja, expressões que exigiam uma realização lexical no seu contexto, visando à argumentação. A cadeia não específica, que demonstrou, na análise, a função de garantir a manutenção temática no texto, evitando a repetição de palavras, também, garantiu a progressão referencial. Entretanto, cabe ressaltar que a sua maior contribuição foi retomar algo que já havia sido mencionado na dimensão textual.

Desse modo, fica evidente como a referenciação contribui, por categorização ou por recategorização, para a progressão referencial, para a construção de sentido do objeto

discursivo e para a organização do discurso. Pode-se concluir que a análise da referenciação nessas traduções adaptadas possibilitou a abordagem do texto a partir de uma perspectiva dos processamentos cognitivos, revelando como os elementos vão sendo construídos nos contos por meio dos componentes culturais e conhecimentos diversos dos leitores. A análise proposta nesta pesquisa, portanto, permite-nos afirmar que a progressão referencial nas estruturas discursivas por meio das formas referenciais nas cadeias de referenciação evidencia que o texto possui uma estrutura referencial que vai sendo erigida, passo a passo, à medida que ele vai sendo processado, num constante fluxo de idas e vindas, no sentido de que os referentes são constantemente redimensionados.

Logo, o uso das cadeias referenciais permitiu ao tradutor controlar o grau de informatividade no texto, antecipando referentes que serão retomados. Além disso, possibilitou, também, que o leitor recuperasse a informação relevante para a compreensão dos novos dados apontados no texto. Na análise, foi possível notar que os objetos discursivos com sentido claramente associado ao contexto, trabalhavam com poucos referentes, aumentando as chances de se produzir uma narração com continuidade e progressão. Ao abordarem poucos referentes, essas traduções adaptadas puderam construir cadeias referenciais mais longas, explorando esses significados a partir de várias perspectivas, como vimos nos quadros apresentados (cf. Capítulos 4 e 5) na análise das traduções adaptadas.

Pode-se entender que as traduções adaptadas selecionadas exploraram os mecanismos de referenciação, a anáfora e o encapsulamento. Esses recursos linguísticos funcionaram nos textos como pista de contextualização, construindo cadeias referenciais bem delimitadas e sinalizando a partir de que perspectiva epistêmica os referentes deveriam ser percebidos. Conclui-se também que, de um modo geral, todas as hipóteses desta pesquisa foram confirmadas com esta análise, pois foi possível perceber que os referentes que compõem as traduções adaptadas indicam orientações argumentativas específicas, que as formas referenciais estão ligadas a cada contexto de produção das traduções adaptadas selecionadas, que o discurso literário revela argumentatividade e que os processos de categorização e recategorização evidenciaram as marcas discursivas da performance do referente inerente ao contexto de produção.

Logo, este estudo se mostrou bem frutífero, no sentido de que poderá ser útil para futuras análises da referenciação sob o viés discursivo, salientando o papel das formas referenciais identificadas nestas traduções adaptadas, abrindo novas frentes de investigação sobre os contos dos Irmãos Grimm. Clássicos da literatura infantojuvenil, esses contos revelaram na análise porque atravessam gerações e se perpetuam. Além, é claro, da qualidade

literária nas questões fundamentais da vida e nas reflexões sobre o cotidiano, esses contos possibilitam que os indivíduos não fiquem à margem de sua própria história já que o sentido do objeto discursivo em cada texto estará associado sempre ao contexto e ao contexto da tradução adaptada. Assim, o contato cada vez mais cedo com os clássicos, além de despertar a imaginação e estimular a inventividade, poderá ajudar o leitor a, no futuro, solucionar problemas, já que essa leitura amplia a visão de mundo, informa e promove reflexão crítica.

Assim, mais do que um exercício com o gênero textual, os contos de Grimm se revelam como clássicos literários que tocam temas diversos de maneira surpreendente, tornando-se boas referências para dentro e fora da sala de aula. Segundo Calvino (1993:18), os clássicos são livros inesquecíveis, que as pessoas releem e cada releitura é uma descoberta nova, pois “um clássico é um livro que se recusa a morrer”. Assim, a universalidade desses contos pode ser melhor compreendida a partir dos elementos sociodiscursivos marcados pela referenciação. Como se viu, nesta tese, esses elementos contextuais configuram, portanto, os *frames* acionados quanto à arquitetura (castelos), ao clima (neve) e às relações interpessoais.

É possível afirmar a importância deste estudo para se compreenderem os processos de referenciação, as formas referenciais e as cadeias de referenciação no ciclo narrativo. Neste momento, à guisa de conclusão, torna-se útil ressaltar que as considerações desta tese, no sentido de efetuar um contributo para a elaboração de um modelo teórico na formação docente acerca dos contos de Grimm, partem do conceito de referenciação na visão de construção de sentido dos objetos discursivos no texto. Portanto, além de propiciar um novo olhar para os contos maravilhosos, espera-se com esta tese, sobretudo, oferecer ferramentas linguísticas para lidar com o texto literário àqueles que se formam em Letras, como buscaram os filólogos e linguistas que inspiraram esse trabalho, Wilhelm e Jacob Grimm.

Dessa maneira, voltada para a linha de pesquisa do ensino de língua portuguesa, esta tese almejou contribuir, principalmente, para os estudos acerca da tipologia narrativa, do gênero textual contos maravilhosos e do conhecimento linguístico pertinente ao processo da referenciação. Todo o empreendimento investido nesta pesquisa resultou no foco dado ao entendimento do processo de referenciação na construção de sentidos no contexto em que os objetos discursivos estão inseridos. Espera-se, de alguma forma, que esta tese tenha contribuído para os estudos da referenciação e de sua relação com o gênero conto maravilhoso, ao descrever e ao analisar a constituição e o funcionamento das formas referenciais nas traduções adaptadas dos contos de Grimm no Brasil. Para concluir, esta pesquisa reforça também como o estudo aprofundado dos processos referenciais pode ser útil para revelar novos aspectos interpretativos no texto literário. Esses aspectos se tornam

evidentes e, por isso, fica a sugestão de que outros trabalhos, no futuro, se dediquem mais ao estudo da referenciação pela versatilidade e pela riqueza nos âmbitos do gênero textual e do discurso. Logo, sob a perspectiva linguística apresentada nesta tese, verifica-se que a argumentatividade está presente nos textos narrativos, especificamente, nas traduções adaptadas dos contos maravilhosos analisadas.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. *Era uma vez (contos de Grimm)*. Porto Alegre: Kuarup, 1990.
- ALONSO, Amado. *Materia y forma em poesia*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1969.
- ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- ADAM, Jean Michel. *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan, 1999.
- ADAM, Jean-Michel; REVAZ, Françoise. *A análise da narrativa*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- ANTUNES, Irlandé. *Lutar com palavras: coesão e coerência*. São Paulo: Parábola, 2005.
- APOTHÉLOZ, D. & CHANET, C. *Definido e demonstrativo nas nomeações*. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B. B., CIULLA, A. (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- APOTHÉLOZ, Denis. *Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual*. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- APOTHÉLOZ, D. ; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. *Construction de La référence et stratégies de désignation*. In: BERRENDONNER, A. ; REICHLER-BÉGUELIN, M. J. (Org.) *Du syntagme nominal aux objets-de-discours*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel, 1995. p. 142-73.
- ARISTÓTELES. *A arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- AZEREDO, J. Carlos de. *Iniciação à sintaxe do português*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. (Coleção Letras).
- _____. *Fundamentos de gramática do português*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2012.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2000.
- _____. *Gêneros do discurso*. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck, 1951.
- BARTHES, R. *Um belíssimo presente. O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 204-5 [parte IV: O amante de signos].

BARTHES, R. *Introdução à análise estrutural da narrativa* In: _____ et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BASTOS, Sandra da Silva Santos. *O texto narrativo nos dois primeiros anos do Ensino Fundamental II: possibilidades de reconto de “O Rei Sapo”*. Dissertação (mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2009.

BERNARDO, Gustavo. *Uma fraternidade tensa*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. P.197-210

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

BEZERRA, G. P. *Sintagmas nominais como rótulos em livros didáticos de história do Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2013.

BRICOUT, Bernadette. *Conto e mito*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind e outros. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 191-199.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo*. São Paulo: EDUC, 2012.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Veja, 1990.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂMARA JR, J. M. *Manual de expressão oral e escrita*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CARONE, Flávia de Barros. *Subordinação e coordenação*. São Paulo: Ática, 2000.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusóé no Brasil*. 2006. Tese (doutorado) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B. B., CIULLA, A. (Org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

CAVALCANTE, M. ; LIMA, S. M. C. de. (Org.). *Referenciação: teoria e prática*. São Paulo: Cortez, 2013.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Trad. Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado 2. ed. SP: Contexto, 2012.

CHAROLLES, Michel. *Introdução aos problemas da coerência de textos : abordagem teórica e estudo das práticas pedagógicas*. In: GALVES, C. H.; ORLANDI, E.; OTONI, P. (Org.). *O texto. Escrita e Leitura*. Campinas: Pontes, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura infantil história, teoria e análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. 2. ed. São Paulo: Editora Quíron; Global, 1982.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1985.

_____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura infantil teoria-análise-didática* 6. ed. São Paulo: Ática 1993.

CONTE, M. Encapsulamento anafórico. In: CAVALCANTE, M., RODRIGUES, B. ; CIULLA, A. (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

CORRÊA, Manoel Luiz Gonçalves. *O modo heterogêneo de constituição da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção texto e linguagem).

CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA VAL, M. da G. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CRAGO, Hugh. Children's literature: on the cultural periphery. *Children's Book Review*, n.4, v.4, 1974.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, 1947.

DERRIDA, Jacques. A mitologia branca. In: _____. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DUQUE, P. H. Teoria dos protótipos: categoria e sentido lexical, segunda parte. Rio de Janeiro. *Revista Philologus*, ano 8, n.22, p. 62 - 81, jan.-mar. 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e coerência textuais*. São Paulo: Ática. 2000.

FRANCHI, Carlos. Linguagem – atividade constitutiva. *Revista do GEL*. Número especial. 50º Seminário em memória de Carlos Franchi (1932-2001). São Paulo: Contexto, 2011.

FRANCIS, Gill. Labelling discourse: an aspect of nominal-group lexical cohesion. In: COULTHARD, M. *Advances in written text analysis*. London: Routledge, 1994. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B.; CIULLA, A. (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FUJIMURA, Calina Miwa. *Pela estrada afora com Chapeuzinho Vermelho*. 2006. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

GARCIA, O. Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 23. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998; 2010.

GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 265-284.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Tradução de H. Osakape e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1973.

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 2009.

HAAG, C. R.; OTHERO, G. A. O processamento Anafórico: um experimento sobre a resolução de ambiguidades em anáforas pronominais. *Linguagem em (Dis)curso*, 2003. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/03.htm>. Acesso em: 21 fev. 2016.

HEINS, Paul. *Down the Rabbit Hole*. Trad. Selma G. Lanes, Nova York: Athenaeum, 1971. p.152.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1970.

KOCH. I.G.V.; TRAVAGLIA, Luís Carlos. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto. 1990.

_____; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Org.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____; ELIAS, V. M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.

KOCH. I.G.V. *Argumentação e linguagem*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

_____. *A inter-ação pela linguagem*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1995.

_____. *A Coesão textual*. São Paulo: Contexto. 1996.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto. 1997.

- KOCH, I.G.V. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2010.
- _____. *Eu e a literatura*. In: BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 160 a 165.
- _____; MARCUSCHI, L. A. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.
- _____. *Processos de referência na produção discursiva*. São Paulo: Contexto, 2009.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.
- LANES, Selma G. *Down the Rabbit Hole*. Nova York: Athenaeum, 1971.
- LANNES, J. P. *A varanda do Frangipani: itinerário de uma metáfora*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LARROSA, J. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. 2. ed. Barcelona: Laertes, 1996.
- LEITE, M. A. *Referênciação*. Belo Horizonte: Caderno Cespuc, n.23, 2013.
- LOPES, Simone da Silva. *Trouxeste a chave?: embarcando na fantasia da casa da madrinha*. 2011. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LÜTHI, Max. *Märchen*. 2. Aufl. Stuttgart: J.B.Metzler, 1964. Tradução: LÜTHI, Max. *Once upon a Time – On the Nature of Fairy Tales*. Trad. Lee Chadeayne e Paul Gottwald. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- _____. *Das europäische Volksmärchen*. 3. Aufl. Bern: Francke Verlag, 1968. Tradução: LÜTHI, Max. *The European Folktale – Form and Nature*. Tradução de John D. Niles. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- _____. *Das Volksmärchen als Dichtung: Ästhetik und Anthropologie*. Düsseldorf: Eugen Diederichs Verlag, 1975. Tradução: LÜTHI, Max. *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Tradução de Jon Erickson. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- LYONS, John. *Semantics: Front Cover*. Cambridge University Press, 1977.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Linguística de texto: o que é e como se faz?* Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.
- _____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAROUZEAU, J. *Précis de stylistique française*. Paris: Masson, 1969.
- MARTINS, M. A.P. *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- MAZZARI, M. V. Era uma vez dois irmãos... São Paulo, *Estudos Avançados*, v. 25, n.72, 2011.
- MCDOWELL, Myles. Fiction for children and adults: some essential differences. *Children's Literature in Education*, n.10, mar. 1973 apud FOX, Geoff et al. (Ed.). *Writers, critics and children*. Nova York/Londres: Agathon Press; Heimann Educational, 1976.
- MIRA MATEUS, Maria H. et al. *Gramática da língua portuguesa*. 2. ed.. Lisboa: Ed. Caminho AS, 1989.
- MONDADA, L. A referência como trabalho interativo: a construção da visibilidade do detalhe anatômico durante uma operação cirúrgica. In: KOCH, I. V. *et al.* Referenciação e Discurso. São Paulo: Contexto, 2005. P.11-31.
- MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, [1995] 2003.
- MORATO, M. E.; BENTES, A. C. (Org.). *Referenciação e discurso*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 8-10.
- MOURA, M.; CAMBEIRO, D. (Org.). *Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013.
- MOURA, M. *Programação do evento 'Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo'*. UERJ: 2012. Disponível em: <<http://www.institutodeletras.uerj.br/downloads/releaseGrimm.pdf>>. Acesso em: abr. 2017.
- ORLANDI, E. Sujeito, história, linguagem. In: _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAREDES SILVA, V.L. *Rótulos em artigos de opinião e notícias jornalísticas*. Fortaleza: UFC, 2009.
- PÉCORA, A. *Problemas de redação*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes. 1992.
- PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. *A barca de Gleyre, de Monteiro Lobato: origens da literatura infantil brasileira*. (2004). Disponível em: <<http://www2.uerj.br/pgletras/revista/mariateresa.htm>>. Acesso em: jun. 2015.
- _____. *O texto literário na escola: perspectivas de abordagem*. In: HENRIQUES, C. C. ; SIMÕES, D. (Org.). *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2004.
- PERRIN, L. (Ed.). *Recherches linguistiques*, Metz: Celled/ Université de Metz, 2010.

PIAGET, Jean *A Representação do mundo na criança*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

PIOVESAN, Marta Helena Facco. *Era uma vez... contos, romances, poemas: um tesouro linguístico*. Dissertação (mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

POSER, Therese. *Das Volksmärchen*. München: Oldenbourg, 1980

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984; 1997.

RABATEL, A. *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle durécit: çes points de vue et la logique de la narration*. Limoges: Editions Lambert-Lucas, 2008.

_____. *Retours sur les relations entre locuteurs et énonciateurs: des voix et des points de vue*. Colloque polyphonie. In: BLAISE-COLAS, M.; KARA, M.; PERRIN, L. (Eds.). *Recherches linguistiques*, Metz: Celdet/Université de Metz, 2010

REIS, S. de C. *O personagem central nos contos de fadas*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

REIS, V. L. dos. *Uma tarefa inacabada*. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p.70-86.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Davi Dion Macedo. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

RIFFATERRE, Michel. *Estilística estrutural*. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix 1970.

SCHERF, Walter. *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1982.

SCHWARZ, M. *Indirekte Anaphern in Texten. Studien zur domängebundenen Referenz und Kohärenz im Deutschen*. Tübingen: Niemeyer, 2000.

SHEPHERD, T. M. G.; ANTUNES, M. A. Estudos de tradução. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p. 129-150

SILVA, V. M. T. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. Goiana: Cânone Editorial, 2009.

SPLITZER, Leo. *Linguística e história literária*. 2. ed. Madri: Gredos, 1968.

TEDESCO V. ABREU, M. T. *O processo de referenciação e a construção do texto argumentativo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. *Contos de Grimm: o aprendizado na perspectiva do desenvolvimento da proficiência da leitura e da escrita*. Rio de Janeiro: De Letras, 2012.

TOWNSEND, John Rowe. *A Sense of story*. Harmondworth: Krestel, 1971.

TODOROV, Tzvetan. As categorias das narrativas literárias. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

_____. *Introdução À literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRAVAGLIA, L. C. *Um estudo textual-discursivo do verbo no português*. 1991. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1991.

TRAVAGLIA, N. G. *Tradução e retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

TRUSEN, Sylvia Maria. *O acervo dos Irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea Kinder –und Hausmärchen*. 2006. Tese (doutorado) – Departamento de Letras - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.

VALENTE, A. *Língua portuguesa e identidade: marcas culturais*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007.

VAN DIJK, Teun. Cognitive context models and discourse. In: STARNENOW, Maxim. *Cognition and consciousness*. Nova Iorque: Academic Press, 1992.

VAN DIJK, T. A. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva*. Trad. R. Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.

VOLOBUEF, Karin. *Comentários sobre algumas traduções adaptadas dos contos de fadas dos Irmãos Grimm para o português*. Disponível em:

<http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_comentario_traducoes_grimm.htm>.

Acesso em: jun. 2015.

_____. *Contos de Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013.

_____. Contos de fadas dos Irmãos Grimm. Carta na Escola: Publicada em 2003. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/educacao/carta-fundamental-arquivo/contos-de-fadas-dos-irmaos-grimm>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1964.

_____. *Tempus – Besprochene und erzählte Welt Neuauflage*, H.C.Beck, München, 2001.

Obras de Grimm analisadas:

GRIMM, Brüder. *Kinder- und Hausmärchen*. München: Winkler, 1978.

GRIMM, J. E. W. *Kinder- und Hausmärchen*, 7ª ed. Berlin: Dietrich, 1857

GRIMM, Jacob. Grimm, Wilhelm. *Todos Los Cuentos De Lo Hermanos Grimm*. Madrid: Editoriales Rudolf Steiner, Mandala Y Editorial Antroposofica (Argentina), 2000.

GRIMM, Irmãos. *Contos de Grimm*. Tradução de Heloisa Jahn. Prefácio de Marc Soriano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Contos de Grimm*. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Moderna, 2013. Volumes 01 a 04.

_____. *Contos de Grimm*. Tradução de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Revan, 2006. Volumes I e II.

_____. *Contos de Grimm*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Contos de Grimm*. Tradução de Maria Clara Machado. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973.

LOBATO, Monteiro. (Tradução e adaptação). *Contos de Grimm*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

_____. (Tradução e adaptação). *Novos contos de Grimm*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.