

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

CLARISSA ROSAS TROCCOLI

**As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo:
um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol**

Versão Corrigida

São Paulo

2018

CLARISSA ROSAS TROCCOLI

**As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo:
um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução

Área de Concentração:
Estudos da Tradução

Orientadora:
Prof.^ª Dr.^ª Heloísa Pezza Cintrão

De acordo, em 16/03/2018

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

TT843f Troccoli, Clarissa Rosas
As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo: um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol / Clarissa Rosas Troccoli ; orientadora Heloísa Pezza Cintrão. - São Paulo, 2018.
277 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Tradução. 2. Adaptação. 3. Retextualização. 4. Fábula. 5. Literatura Infantojuvenil. I. Cintrão, Heloísa Pezza, orient. II. Título.

Nome: ROSAS TROCCOLI, Clarissa

Título: As fábulas de Tomás de Iriarte ao longo do tempo: um estudo descritivo de retextualizações em português e espanhol

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução

Aprovada em: 24 de novembro de 2017

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Adriana Zavaglia

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Heloísa Pezza Cintrão

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Julgamento: Aprovada

Assinatura: _____

O começo deste mestrado marca também o começo da minha família.

A Walter, Sarah e Dante, com todo o meu amor.

Agradecimentos

Neste espaço, tenho a imensa satisfação de agradecer a todos aqueles que, mais ou menos diretamente, me ajudaram na realização deste mestrado, e, especialmente, na elaboração desta dissertação. Algumas destas pessoas vem me acompanhando ao longo da vida; outras, que surgiram depois, se tornaram parte fundamental dela; outras, ainda, tiveram participação em momentos específicos. Agradeço, então:

à minha orientadora, **Heloísa Pezza Cintrão**, pela presença enriquecedora em minha trajetória acadêmica, pelos anos como incentivadora maior de meus estudos tradutórios, pela simplicidade com que compartilha seu saber e experiência e por sua disponibilidade e atenção como orientadora (que vai desde o desenvolvimento da pesquisa até questões logísticas), meu mais profundo reconhecimento;

aos professores **Adriana Zavaglia, Walter Costa, Ana Cristina Cardoso, Ivan Martin e Lenita Esteves**, que aceitaram compor a banca de defesa, e em especial aos dois primeiros, que como membros titulares tiveram a oportunidade de contribuir de fato com o aperfeiçoamento deste trabalho, o que fizeram de forma atenta e dedicada;

aos professores **Walter Costa** (novamente) e **Tinka Reichmann**, que participaram de minha banca de qualificação e contribuíram de forma tão positiva para o enriquecimento desta pesquisa, com sugestões pertinentes e construtivas;

aos professores que me receberam no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da USP, em especial àqueles com quem tive o prazer de cursar disciplinas – **Adriana Zavaglia, Álvaro Faleiros e John Milton** –, pelas relevantes contribuições para minha trajetória na pós-graduação;

às professoras **Marta Pragana Dantas e Daniela Maria Segabinazi**, que gentilmente me aceitaram como aluna especial em suas disciplinas “Tradução e Literatura” e “Literatura Infantojuvenil”, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, o que me proporcionou ensinamentos fundamentais para a concretização desta investigação;

à professora **Ana Cristina Cardoso** (novamente), do Departamento de Mediações Interculturais da UFPB, por se dispor a aplicar minha prova de conteúdo durante o processo seletivo da USP, o que me permitiu participar da seleção à distância;

aos demais professores do Departamento de Mediações Interculturais da UFPB, pela minha formação tão sólida na graduação, e pelo apoio durante o tempo em que atuei como professora substituta – em especial, aos professores **Roberto Carlos de Assis, Daniel Alves, Ana Cristina Cardoso** (ainda uma vez), **Luciane Leipnitz, Tânia Liparini, Maura Dourado e Andrea Kahman** (agora, na UFPel);

à minha família – que nasceu e cresceu junto com esta pesquisa –, composta por **Walter Dias**, marido, amigo e companheiro inestimável, que me auxiliou incansavelmente em tudo o que precisei e sempre esteve a meu lado, estimulando-me a enfrentar desafios e buscar

novas realizações; **Sarah**, a quem agradeço por todo o amor e os sorrisos mais lindos do mundo; **Dante**, por não ter me feito enjoar muito no primeiro trimestre da gravidez e pelos recentes pequenos chutes que me fazem lembrar, durante a redação, que nossa família em breve será ainda mais feliz; e **Pipa**, pela companhia nos momentos de escrita e as lambidas nos momentos de crise;

à minha mãe, **Gerusa Rosas**, por todo o apoio no decorrer desses longos anos, pelo provimento de condições fundamentais para meu desenvolvimento acadêmico, pela participação em diversos momentos desta pesquisa e, em especial, por todo o apoio prático no dia-a-dia, que me permitiu concentrar-me para escrever;

ao meu pai, **Elbio Troccoli**, por despertar-me o interesse pela língua espanhola e pelas fábulas de Iriarte, pelo estímulo permanente e as relevantes contribuições ao longo de minha trajetória acadêmica, pelas sugestões e pertinentes revisões de meus textos e, em particular, pela participação final na produção deste trabalho;

ao meu irmão, **Ivan Troccoli**, pela presteza em resolver assuntos informáticos, consertos de notebook e problemas afins;

aos meus sogros, **Messina Palmeira** e **Walter Dias**, por receberem Sarah diariamente, por todo o suporte dos mais diversos tipos e por todo o esforço dispendido para que me fosse possível dedicar-me a esta tarefa, às vezes tão consumidora, que é redigir uma dissertação;

às minhas cunhadas **Adriana Palmeira** e **Luciana Palmeira**, por me receberem em São Paulo (ainda sem me conhecer) quando precisei fazer prova de proficiência, e por todo o apoio que me têm prestado desde então, das mais diversas formas;

a **Severina** e a **Ângela**, por cuidarem de Sarah com tanto carinho e atenção, o que sempre me deixou tranquila para me dedicar a escrever;

aos meus queridos **Priscila Novais** e **Arthur Melo**, colegas de turma e amigos para toda a vida, pelo convívio enriquecedor, bons papos, companhia em congressos, revisões de textos e abstracts;

a **Flora Marina Figueiredo**, por me oferecer um ponto de partida ao compartilhar o método de pesquisa adotado em seu Trabalho de Conclusão de Curso, e por solicitamente me emprestar um livro essencial por tanto tempo (ele volta pra casa, prometo!);

à **Capes**, pela bolsa concedida.

Ao término destes agradecimentos, percebo que me falta incluir um grande contingente de pessoas das mais diversas procedências, com quem divido a prática tradutória ou tenho o prazer de me relacionar, e que de formas por vezes indiretas contribuíram para que eu chegasse onde estou hoje. Agradeço, então, aos meus colegas da Unitrad – em especial, a **Celina Duarte**, **Howard Payne**, **Lourdes Soares**, **Manuela Gonçalves**, **Maria Lucia Gomes**, **Raül Crespo Coca**, **Regina Thompson**, **Roger Chadel**, **Sergio Cataldi** (*in memoriam*), **Teresinha Scardoveli**, **Vera Hyppolito** e **Vera Visockis** –, e ainda a **Neuma Barros**, **Brunna Coutinho**, **Nina Rosas**, **Balila Palmeira**, **Arthur Fialho**, **Talita de Castro** e **Iran Filho**. Concluo estas linhas reafirmando o afeto e o agradecimento que dispenso a todas estas pessoas e a outras que, porventura, tenha deixado de mencionar.

Resumo

A presente pesquisa insere-se na área de Estudos da Tradução e consiste em um estudo descritivo orientado ao produto. Tem como proposta examinar um *corpus* de diferentes retextualizações interlinguais e intralinguais, em português e em espanhol, das fábulas de Tomás de Iriarte, autor espanhol que publicou seu fabulário no século XVIII, o qual foi traduzido, adaptado e republicado diversas vezes ao longo dos séculos, em versão integral ou em partes selecionadas. Para tanto, descrevemos as diferentes operações realizadas nas retextualizações e procuramos colocá-las em relação com diferentes nomenclaturas utilizadas para designar ofertas informativas secundárias, ou textos que se derivam de outro texto que os antecede cronologicamente e visivelmente lhes serve como texto-fonte. Levando em conta que o propósito e o público-alvo das diversas retextualizações de mesmos textos de partida parecem ser a chave para entendê-los, conjugamos uma perspectiva descritiva e uma funcionalista para investigá-las, observando se parecem ter sido elaboradas com o propósito claro de atrair o público infantil ou não. O instrumental de análise básico é o modelo descritivo de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (2011[1985]), combinado com o trabalho de Genette (2009[1987]) sobre paratextos editoriais. O trabalho estrutura-se em três partes, nas quais desenvolvemos uma contextualização do estudo, apresentamos o referencial teórico e o *corpus*, e desenvolvemos as análises das fábulas de Iriarte e das retextualizações selecionadas. Os resultados aos quais chegamos permitem classificar as retextualizações analisadas em traduções interlinguais, adaptações interlinguais, adaptações intralinguais e reedições, além de demonstrar procedimentos de tradução e de adaptação, tanto pontuais quanto globais. A pesquisa demonstra a pertinência da abordagem teórica escolhida para a discussão da nomenclatura dos diferentes tipos de retextualização possíveis, o que se obteve por meio de análises macro e microtextuais.

Palavras-chave: Tradução; Adaptação; Retextualização; Fábula; Literatura Infantojuvenil.

Abstract

The present research is inserted in the Translation Studies and consists of a descriptive study oriented to the product. Its purpose is to examine a *corpus* composed by different interlinguistic and intralinguistic retextualizations, both in Portuguese and Spanish, from the fables of Tomás de Iriarte, a Spanish author who first published his work in the 18th century. Iriarte's fables have been translated, adapted and republished several times over the centuries, in full version or in selected parts. In order to proceed the analysis, we describe the different operations performed in the retextualizations and try to relate them to different nomenclatures used to designate secondary offers of information, or texts that are derived from another text that precedes them chronologically and clearly serves as source text. Considering that the purpose and the target audience of the various retextualizations of the same source texts seem to be the key to understand them, we combine a descriptive and functionalist perspective to investigate those texts, observing whether they seem to have been aimed at children or not. The basic analysis instrument is the descriptive model of literary translation proposed by Lambert and Van Gorp (2011 [1985]), combined with Genette's work (2009 [1987]) on editorial paratexts. The work is structured in three parts, in which we develop a contextualization of the study; present the theoretical reference and the *corpus*, and develop the analyzes of the fables of Iriarte and the selected retextualizations. The results not only allow us to classify the analyzed retextualizations as interlingual translations, interlingual adaptations, intralinguistic adaptations and reissues, but also demonstrates translation and adaptation procedures, both punctual and global. The research demonstrates the pertinence of the theoretical approach chosen for the discussion of the nomenclature of the different types of possible retextualization, which was obtained through macro and microtextual analyzes.

Keywords: Translation; Adaptation; Retextualization; Fable; Children's and Youth Literature.

Lista de ilustrações

Figura 1 - Frontispício das Fábulas Literarias (fac-símile on-line da primeira edição).....	22
Figura 2 - Advertencia del editor (fac-símile on-line da primeira edição).....	23
Figura 3 - Fábulas (fac-símile on-line da primeira edição).....	24
Figura 4 - Índice de assuntos (fac-símile on-line da primeira edição).	25
Figura 5 - Gêneros de métrica (fac-símile online da primeira edição).	27
Figura 6 - Retrato de D. Tomás de Iriarte (Joaquín Inza, 1785).	28
Figura 7 - Frontispício da tradução portuguesa Fabulas Literarias (1796).	55
Figura 8 - A fábula “La Rana y la Gallina” (1782) e sua retextualização portuguesa (1796). ..	56
Figura 9 - Esquema hipotético para descrever traduções.	73
Figura 10 - Capa de Fábulas Literarias (1782).....	90
Figura 11 - Capa de Fabulas Literarias (1796).	94
Figura 12 - Capa da edição de Nova York (1896).	94
Figura 13 - Capa da edição de Oxford (1917).	95
Figura 14 - Folha de rosto da edição de Oxford (1917).	95
Figura 15 - Capa de Fábulas de Iriarte (1949).	97
Figura 16 - Quarta capa de Fábulas de Iriarte (1949).	97
Figura 17 - Folha bibliográfica e a fábula “El burro flautista” (1949).	97
Figura 18 - Formação de imagens tridimensionais na fábula “El burro flautista” (1949).	97
Figura 19 - Retextualização interlingual “A rã e a galinha” (1949).	98
Figura 20 - Retextualização intralingual “La rana y la gallina” (1949).	98
Figura 21 - Capa de O Asno Flautista [s.d.].	99
Figura 22 - Quarta capa de O Asno Flautista [s.d.].	99
Figura 23 - Capa de Fábulas do Mundo Inteiro (1993).	101
Figura 24 - A fábula “O pato e a serpente” (1993).	101
Figura 25 - Capa de Fábulas (2010).....	103
Figura 26 - Quarta capa de Fábulas (2010).	103
Figura 27 - Sentença moral da fábula “El Burro Flautista” (1782).....	107
Figura 28 - Métrica utilizada na fábula “El Burro Flautista” (1782).....	107
Figura 29 - Verbete “Borríco” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.	109

Figura 30 - Diagramação da fábula "El burro flautista" (1782).	112
Figura 31 – Diagramação da fábula "O burro flautista" (1796).....	112
Figura 32 - A fábula “El burro flautista” (1949).	125
Figura 33 - Ilustração da fábula “El burro flautista” (1949).	125
Figura 34 - Diagramação da página em “O Asno Flautista” [s.d.]	127
Figura 35 - Ilustrações da fábula “O Asno Flautista” [s.d.].....	130
Figura 36 - Assunto da fábula “Los dos Conejos” (1782).	137
Figura 37 - Métrica utilizada na fábula “Los dos Conejos” (1782).	137
Figura 38 - Galgo.....	140
Figura 39 - Podenco.....	140
Figura 40 - A fábula "Los dos Conejos" (1782).	142
Figura 41 - A fábula "Os dous Coelhos" (1796).	142
Figura 42 - Dogo argentino.....	155
Figura 43 - Lebréu.....	155
Figura 44 - A fábula “Los dos conejos” (1949).....	156
Figura 45 - Os cães da fábula “Los dos conejos” (2010).....	161
Figura 46 - Os coelhos da fábula “Los dos conejos” (2010).	162
Figura 47 - Assunto da fábula “El Pato y la Serpiente” (1782).	167
Figura 48 - Métrica utilizada na fábula “El Pato y la Serpiente” (1782).	167
Figura 49 - Verbetes “Seo” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.	171
Figura 50 - A fábula "El Pato y la Serpiente" (1782).	172
Figura 51 - A fábula "O Pato e a Serpente" (1796).....	172
Figura 52 - Verbetes “Estanque” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.....	175
Figura 53 - Verbetes “Guapo” e correlacionados no Dicionário de Terreros y Pando.	177
Figura 54 - A fábula "El Pato y la Serpiente" (1782).	180
Figura 55 - A fábula "El Pato y la Serpiente" (1917).	180
Figura 56 - A fábula “El pato y la serpiente” (1949).	187
Figura 57 - Pop-up da fábula “El pato y la serpiente” (1949).....	187
Figura 58 - A fábula “O pato e a serpente” (1949).....	190
Figura 59 - Pop-up da fábula “O pato e a serpente” (1949).....	190
Figura 60 - A fábula “O pato e a serpente” (1993).....	197
Figura 61 - Ilustração da fábula “O pato e a serpente” (1993).	200

Figura 62 - Assunto da fábula “La Rana y la Gallina” (1782).....	206
Figura 63 - Métrica utilizada na fábula “La Rana y la Gallina” (1782).	207
Figura 64 - A fábula "La Rana y la Gallina" (1782).	211
Figura 65 - A fábula "A Raã, e a Gallinha" (1796).....	211
Figura 66 - A fábula "La Rana y la Gallina" (1782).	216
Figura 67 - a fábula "La Rana y la Gallina" (1917).....	216
Figura 68 - Verbetes “Charco” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.	222
Figura 69 - A fábula “La rana y la gallina” (1949).....	222
Figura 70 - Pop-up da fábula “La rana y la gallina” (1949).	222
Figura 71 - A fábula “A rã e a galinha” (1949).....	226
Figura 72 - Pop-up da fábula “A rã e a galinha” (1949).	226
Figura 73 - A fábula “A rã e a galinha” (1993).....	232
Figura 74 - Ilustração da fábula “A rã e a galinha” (1993).....	236

Lista de quadros

Quadro 1 - Texto de partida e retextualizações de “La Rana y la Gallina” (1782).	20
Quadro 2 - Relações entre elementos básicos da tradução.....	74
Quadro 3 - “La Rana y la Gallina” nas versões de 1782 (Madri) e 1949 (Buenos Aires).	84
Quadro 4 - As fábulas que compõem o <i>corpus</i> e os livros que as contêm.	89
Quadro 5 - Fábula “El Burro Flautista” (1782).....	106
Quadro 6 - Reprodução da fábula “O Burro flautista” (1796) e seu texto-fonte.....	113
Quadro 7 - Reprodução da fábula “El burro flautista” (1917) e seu texto-fonte.....	119
Quadro 8 - Fábula “El burro flautista”.....	122
Quadro 9 - Fábula “O Asno Flautista” [s.d.].	128
Quadro 10 - Reprodução da fábula “Los Dos Conejos” (1782).	136
Quadro 11 - Reprodução da fábula “Os dous Coelhos” (1796) e seu texto-fonte.....	143
Quadro 12 - Reprodução das fábulas com numeração das estrofes e dos versos.	151
Quadro 13 - Reprodução da fábula “Los dos conejos” (1949).	153
Quadro 14 - Reprodução da fábula “Los dos conejos” (2010).	159
Quadro 15 - Reprodução da fábula “El Pato y la Serpiente” (1782).	166
Quadro 16 - Reprodução da fábula “O Pato, e a Serpente” (1796) e seu texto-fonte.	173
Quadro 17 - Reprodução da fábula “El pato y la serpiente” (1917) e seu texto-fonte.....	181
Quadro 18 - Fábula “El pato y la serpiente” (1949).	184
Quadro 19 - Reprodução da fábula “O pato e a serpente” (1949) e seu texto-fonte.	191
Quadro 20 - Reprodução da fábula “O pato e a serpente” (1993).	198
Quadro 21 - Reprodução da fábula “La Rana y la Gallina” (1782).	206
Quadro 22 - Reprodução da fábula “A Raã, e a Gallinha” (1796) e seu texto fonte.....	211
Quadro 23 - Reprodução da fábula “La rana y la gallina” (1917) e seu texto-fonte.....	217
Quadro 24 - Reprodução da fábula “La rana y la gallina” (1949).....	220
Quadro 25 - Reprodução da fábula “A rã e a galinha” (1949) e seu texto-fonte.....	227
Quadro 26 - Reprodução da fábula “A rã e a galinha” (1993).....	233

Sumário

Introdução.....	17
Parte I: Contextualização do estudo	22
1. <i>As Fábulas Literarias</i> , seu autor e sua época.....	22
2. A fábula e sua evolução histórica	34
3. A literatura infantil e o gênero fábula	40
4. O que se adapta e por que se adapta em literatura infantil.....	46
5. Fábulas em verso e prosa.....	55
6. Uma breve historiografia da tradução de fábulas no Brasil	63
6.1 Procedimentos metodológicos	64
6.2 Apresentação dos dados coletados	67
Parte II: Apresentação do referencial teórico e do <i>corpus</i>	72
1. Os referenciais teóricos de análise e seu interesse para o estudo deste <i>corpus</i>	72
1.1 A proposta de Lambert e Van Gorp	73
1.2 Os paratextos de Genette	78
1.3 Aplicação do referencial teórico às análises	80
1.4 Bases teóricas e conceituais complementares	82
2. Os passos na configuração do <i>corpus</i> e as questões suscitadas por ele	84
3. Apresentação do <i>corpus</i>	88
3.1 Textos-fonte 1: <i>Fábulas Literarias</i> (Madri, 1782).....	90
3.2 Retextualizações interlinguais 1: <i>Fabulas Literarias</i> (Porto, 1796).....	93
3.3 Retextualizações intralinguais 1: <i>Fábulas Literarias</i> (Oxford, 1917).....	95
3.4 Retextualizações intralinguais 2: <i>Fabulas de Iriarte</i> (Buenos Aires, 1949).....	96

3.5	Retextualizações interlinguais 2: <i>Fabulas de Iriarte</i> (Buenos Aires, 1949).....	98
3.6	Retextualização interlingual 3: <i>O Asno Flautista</i> (Belo Horizonte, s.d.)	99
3.7	Retextualizações interlinguais 4: <i>Fábulas do Mundo Inteiro</i> (São Paulo, 1993)	100
3.8	Retextualização intralingual 3: <i>Fábulas</i> (Santiago do Chile, 2010).....	102
Parte III: As fábulas de Iriarte entre o espanhol e o português		105
1.	Análise da fábula “El Burro Flautista” e suas retextualizações	105
1.1	O texto-fonte “El Burro Flautista”, fábula VIII (1782).....	105
1.2	O texto-alvo “O Burro flautista”, fábula VI (1796).....	111
1.3	O texto-alvo “El Burro flautista”, fábula VIII (1917)	118
1.4	O texto-alvo “El Burro flautista” (1949).....	121
1.5	O texto-alvo “O Asno Flautista” (s.d.).....	126
2.	Análise da fábula “Los Dos Conejos” e suas retextualizações.....	135
2.1	O texto-fonte “Los Dos Conejos”, fábula XI (1782)	135
2.2	O texto-alvo “Os dous Coelhos”, fábula XV (1796).....	142
2.3	O texto-alvo “Los dos Conejos”, fábula XI (1917).....	148
2.4	O texto-alvo “Los dos conejos” (1949)	152
2.5	O texto-alvo “Los dos conejos” (2010)	158
3.	Análise da fábula “El Pato y la Serpiente” e suas retextualizações.....	165
3.1	O texto-fonte “El Pato y la Serpiente”, fábula XIII (1782)	165
3.2	O texto-alvo “O pato, e a Serpente”, fábula XVIII (1796).....	171
3.3	O texto-alvo “El pato y la serpiente”, fábula XIII (1917).....	180
3.4	O texto-alvo/texto-fonte “El pato y la serpiente (1949)	183
3.5	O texto-alvo “O pato e a serpente” (1949).....	189
3.6	O texto-alvo “O pato e a serpente” (1993).....	196
4.	Análise da fábula “La Rana y la Gallina” e suas retextualizações.....	205

4.1	O texto-fonte “La Rana y la Gallina”, fábula LXIV (1782)	205
4.2	O texto-alvo “A Raã, e a Gallinha”, fábula LXIX (1796)	210
4.3	O texto-alvo “La rana y la gallina”, fábula LXIV (1917)	216
4.4	O texto-alvo/texto-fonte “La rana y la gallina (1949)	219
4.5	O texto-alvo “A rã e a galinha” (1949)	225
4.6	O texto-alvo “A rã e a galinha” (1993)	231
5.	Análise de resultados - panorama geral	240
Conclusões		247
Referências.....		253
Apêndices.....		260

Introdução

Em 1782, foi publicada na Espanha a primeira compilação das fábulas de Tomás de Iriarte. Tiveram sua primeira tradução ao português no ano de 1796, em Portugal. Este estudo se propõe a analisar retextualizações das fábulas de Iriarte entre o português e o espanhol, realizadas desde o século XVIII até o século XXI.

Tomás de Iriarte, nascido em 1750 na ilha de Tenerife, uma das ilhas do arquipélago das Canárias, território espanhol situado a aproximadamente 300 km do continente africano, foi o autor de 76 fábulas em verso. Destas, 67 foram publicadas pela primeira vez em 1782, no livro intitulado *Fábulas Literarias*. Em nota à primeira edição desse livro, o editor o apresenta como a primeira coleção de fábulas inteiramente originais publicadas em castelhano.

As fábulas de Iriarte têm sido traduzidas ou adaptadas para diversos idiomas nos últimos séculos. Tiveram uma primeira tradução em Portugal ainda no século XVIII, em 1796 (14 anos após a publicação espanhola). Desde então, foram publicadas diversas outras vezes tanto em português europeu quanto brasileiro, em seu conjunto (todas as 67 fábulas) ou em seleção de algumas delas. Essas publicações em português se relacionam de formas diferentes com os textos das fábulas de Iriarte: por exemplo, nem sempre estão também em verso e nem todas seguem linearmente o texto em espanhol. Isso coloca a questão de como chamar essas “retextualizações interlinguais” em cada caso: tradução, adaptação, apropriação?

No decorrer da formação do *corpus* de estudo, nos deparamos também com diversas publicações das fábulas de Iriarte em espanhol que mantêm diferentes relações com o livro de 1782, como, por exemplo, diferente lugar de apresentação da moral das fábulas, ou reprodução exata dos textos ou retextualizações que apresentam modificações de diferentes tipos. Novamente, colocou-se a questão de como chamar essas “retextualizações intralinguais” em cada caso: reedições, edições atualizadas/revistas, adaptações?

A proposta do presente estudo é, portanto, examinar um *corpus* de diferentes retextualizações das fábulas de Iriarte, em português e em espanhol – ou seja, interlinguais e intralinguais, respectivamente –, descrevendo as diferentes operações realizadas nas retextualizações e procurando colocá-las em relação com diferentes nomenclaturas utilizadas para designar “ofertas informativas secundárias” (REISS & VERMEER, 1996[1984], p. 14-15),

ou textos que se derivam de outro texto que os antecede cronologicamente e visivelmente lhes serve como texto-fonte.

Devido às mencionadas características do *corpus* e tendo em mente que os Estudos da Tradução ainda não parecem tratar de forma unívoca classificações tais como original, tradução, adaptação e apropriação, decidimos falar inicialmente de “retextualizações” para tratar de textos de chegada, ainda que estes não mantenham necessariamente uma relação tradutória com o texto de partida (podem se tratar de textos que apresentam apenas atualizações ortográficas e espaciais, por exemplo). Como discutir a nomenclatura dos textos é um dos interesses da pesquisa, a decisão de referir-nos aos textos do *corpus* como “retextualizações” se justifica porque evita classificações antecipadas.

O termo “retextualização” é usado por Neuza Gonçalves Travaglia (2003) para definir a tradução enquanto produção de um novo/mesmo texto que interage dinamicamente com o leitor, considerando a produção original como uma textualização e a produção da tradução como uma retextualização. Ao discutir a tradução como retextualização, a autora leva em conta o processo que envolve os “elementos que conferem textualidade a um texto e que foram acionados pelo produtor do texto original, com a diferença de que, manejando uma outra língua, o tradutor estaria de certa forma manejando outros elementos ou até os mesmos elementos sob perspectivas diferentes” (TRAVAGLIA 2003, p. 63). O processo de tradução em sua dimensão textual, como construção de um novo texto, é também analisado por Walter Carlos Costa (2005), em artigo intitulado “O texto traduzido como re-textualização”. É trilhando o caminho desses autores que adotamos o termo neste trabalho.

Levando em conta que o propósito e o público-alvo das diversas retextualizações de mesmos textos de partida parecem ser a chave para entendê-los, o presente estudo pretende conjugar uma perspectiva descritiva e uma funcionalista para investigá-las, sejam elas elaboradas com o propósito claro de atrair o público infantil ou não. O principal instrumental de análise escolhido foi o modelo descritivo de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (2011[1985]), combinado com trabalho de Genette (2009[1987]) sobre paratextos editoriais.

O modelo de Lambert e Van Gorp se mostra adequado por possibilitar a investigação de diversos pontos de interesse da pesquisa, como, por exemplo, se uma tradução específica de um texto contemporâneo ou antigo é apresentada como uma tradução ou não; características do vocabulário, do estilo, das convenções poéticas e retóricas do texto-alvo em relação com o texto-fonte; o papel das traduções no desenvolvimento de uma determinada

literatura; o tipo de equivalência que se pode observar entre os dois esquemas de comunicação; e a orientação dos textos traduzidos para o sistema-alvo ou para o sistema-fonte (LAMBERT & VAN GORP, *op. cit.*, p. 212-213).

O estudo de paratextos editoriais proposto por Genette (2009 [1987]), por sua vez, deve auxiliar no exame de elementos como capa, quarta capa, folha de rosto, prefácio, notas e orelhas, que contribuem para a produção de sentido e orientam a recepção das retextualizações no sistema de chegada.

A título de exemplificação do *corpus*, o quadro a seguir traz a fábula “La rana y la gallina” na edição espanhola original de 1782 e em cinco retextualizações, mantendo as convenções ortográficas tal qual figuram nos textos. Os textos apresentados são:

- (1) o texto espanhol de 1782;
- (2) a edição portuguesa de 1796;
- (3) a edição em espanhol organizada na Inglaterra em 1917;
- (4) a edição brasileira de 1993;
- (5) a edição argentina de 1949;
- (6) o texto em português acrescentado à edição argentina de 1949.

<p>(1) La Rana y la Gallina (Madri, 1782)</p> <p>Desde su charco una parlera Rana Oyó cacarear á una Gallina. ¡Vaya! (la dijo:) no creyera, hermana. Que fueras tan incómoda vecina. Y con toda esa bulla ¿qué hay de nuevo? — Nada , sino anunciar que pongo un huevo. — ¿Un huevo solo? ¡Y alborotas tanto! — Un huevo solo ; si , Señora mia. ¿Te espantas de eso , cuando no me espanto De oírte como graznas noche y dia? Yo, porque sirvo de algo , lo publico; Tú , que de nada sirves , calla el pico.</p>	<p>(2) A Raã , e a Gallinha (Porto, 1796)</p> <p>LÁ do feu charco a palradora Raã Ouvio cacarejar huma gallinha , Apage , diz-lhe : quem penfára irmaã , Que foffes taõ incommoda vifinha ! ¿ E com toda effa bulha que ha de novo ? Nada mais que dizer que ponho hum ovo ; ! Hum ovo taõ fómente ! E alborotas tanto ? Hum ovo taõ fómente , fim fenhora. ¿ Difto te efantas quando naõ me efpanto Ouvindo-te grafnar a toda a hora ? Eu por ter algum preftimo o publico , Tu que de nada ferves calla o bico.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>(3) La Rana y la Gallina (Oxford, 1917)</p> <p>Desde su charco una parlera Rana Oyó cacarear a una Gallina. “ Vaya (le dijo), no creyera, hermana, Que fueras tan incómoda vecina. Y con toda esa bulla, ¿ qué hay de nuevo ?” 5 — “ Nada, sino anunciar que pongo un huevo.” — “ ¿ Un huevo solo ? ¡ Y alborotas tanto ! “ — “ Un huevo solo ; sí, señora mía. ¿ Te espantas de eso, cuando no me espanto De oírte cómo graznas noche y día ? 10 Yo, porque sirvo de algo, lo publico ; Tú, que de nada sirves, calla el pico.”</p>	<p>(4) A rã e a galinha (São Paulo, 1993)</p> <p><i>Certa vez uma rã, que passava a vida a coaxar em altos brados à beira da lagoa onde morava, ouviu o cacarejar de uma galinha que andava ali pelas margens.</i></p> <p>— <i>Como és desagradável! — gritou-lhe a rã. — Por que fazes tamanha gritaria?</i></p> <p>— <i>Porque pus um ovo — respondeu a galinha.</i></p> <p>— <i>E por teres posto um ovo precisas fazer esse alvoroço todo?</i></p> <p>— <i>Fica sabendo que preciso — cacarejou a galinha, indignada. — Eu estou contando ao mundo o que fiz. E tu, que nada fazes, por que estás eternamente a coaxar?</i></p> <p><i>Perdoa-se algum barulho a quem produziu algum trabalho, mas quem nada produz deve, pelo menos, produzir silêncio.</i></p>
<p>(5) La rana y la gallina (Buenos Aires, 1949)</p> <p>DOÑA Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora. Todo eso resultaba, sin embargo, perdonable. La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo.</p> <p>La Rana, en cambio, no aportaba ningún beneficio. ¡Y qué critica! Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco. Cierta vez oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba.</p> <p>— ¡Qué incómoda! —le dijo—. ¿Por qué gritas de esa manera?</p> <p>— Porque he puesto un huevo.</p> <p>— ¿Un huevo nada más? ¿Y alborotas tanto?</p> <p>— ¡Un huevo nada más, sí, señora Rana! —gritó destempladamente la Gallina. Estaba furiosa-. Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?</p> <p><i>Al que trabaja puede disculparse que lo pregone; pero quien no hace nada debe guardar silencio.</i></p>	<p>(6) A rã e a galinha (Buenos Aires, 1949)</p> <p>DONA galinha, além de muito tagarela, era irrequieta e brigona. Mas tudo isso se podia desculpar, porque dona galinha também era útil : todos os dias punha um ovo.</p> <p>A rã, em troca, não prestava nenhum benefício. E como vivia criticando! É verdade que devorava muitos insetos, mas isso pouca importância tinha no charco em que vivia. Certa feita ouviu a galinha que cacarejava.</p> <p>— Como incomodas! Por que gritas dessa maneira?</p> <p>— Porque pus um ovo.</p> <p>— Apenas um ovo? E tanto alvoroço por isso?</p> <p>— Apenas um ovo, sim, dona rã! esbravejou a galinha, de furiosa que estava. Eu grito o que faço mas tu nada fazes, dona rã, por que não te calas?</p> <p><i>Ao que trabalha pode-se desculpar que o apregõe, mas quem nada faz deve ficar quieto.</i></p>

Quadro 1 - Texto de partida e retextualizações de “La Rana y la Gallina” (1782).

Fonte: elaborado pela autora a partir das fontes citadas.

Já numa primeira passada de vista, pode-se observar a diversidade de operações de retextualização presente nessa amostragem do *corpus*: a presença ou ausência da sentença moral e a posição desta no começo ou no final da fábula, a organização do texto em verso ou em prosa, as diferenças ortográficas e lexicais condizentes com as mudanças linguísticas ao longo do tempo, as diferenças nos níveis de linguagem e os acréscimos nos textos adaptados.

Estimamos que a diversidade de operações realizadas nas retextualizações do *corpus* nos permitirá explorar descritivamente o fenômeno tradutório de forma abrangente e contemplando diversos níveis, para lançar luzes sobre a questão da tradução e da adaptação também em relação com os sistemas em que são produzidas e com o público a que se dirigem, especialmente quando dirigidas ao público infantil.

O modelo descritivo de Lambert e Van Gorp (2011[1985]) foi selecionado como principal quadro para as análises por ter sido especialmente pensado para estudos descritivos que abrangem relações entre texto-fonte e texto-alvo em vários níveis, com uma perspectiva sistêmica e funcional. A pesquisa insere-se, assim, na área de Estudos da Tradução e consiste em um estudo descritivo orientado ao produto, segundo o mapeamento da disciplina elaborado por Holmes (1988[1972]).

O resultado da pesquisa estrutura-se em três partes. Na primeira parte, desenvolvemos uma contextualização do estudo, na qual buscamos conhecer um pouco sobre o autor e sua época, a fábula e sua evolução histórica, a inserção da fábula na literatura infantojuvenil, as práticas de tradução e adaptação e uma breve historiografia da tradução de fábulas no Brasil, buscando entender o público-alvo dessas traduções. Na segunda parte, apresentamos o referencial teórico e o *corpus* de estudo. Na terceira parte, desenvolvemos as análises das fábulas de Iriarte e das retextualizações selecionadas. Por fim, apresentamos as conclusões.

Parte I: Contextualização do estudo

1. *As Fábulas Literarias*, seu autor e sua época

As quatro fábulas que serão textos-fonte deste estudo fazem parte do livro *Fábulas Literarias* de Tomás de Iriarte, cuja primeira edição foi publicada em Madri pela Imprensa Real, no ano de 1782, contendo sessenta e sete fábulas em verso¹.

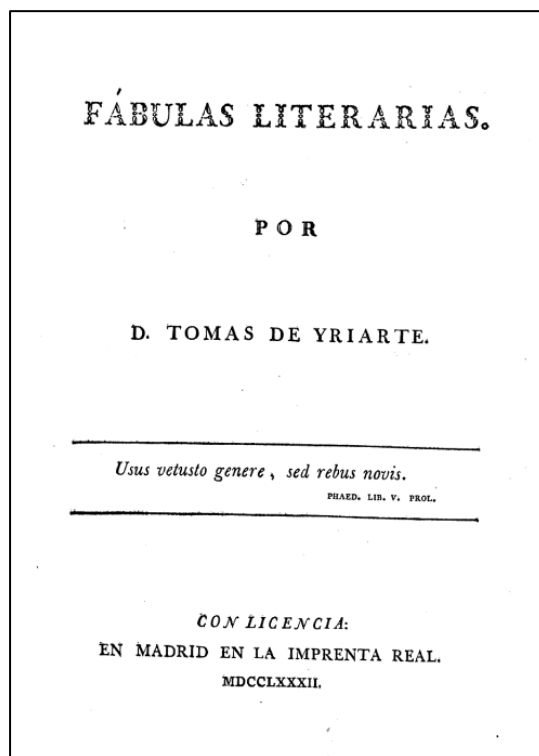


Figura 1 - Frontispício das *Fábulas Literarias* (fac-símile on-line da primeira edição).
Fonte: *web*.

Logo ao início do livro, numa “advertência do editor”, afirma-se que o livro contém as primeiras fábulas inteiramente originais publicadas em espanhol. Destaca-se, ainda, que elas não tratam apenas de costumes, como as fábulas “meramente morais”, mas principalmente de vícios literários e preceitos que devem servir de norma a escritores:

¹ Fac-símile disponível para consulta em:

<https://books.google.com.br/books?id=NfpFAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

ADVERTENCIA DEL EDITOR

Porque empezaban á andar en manos de los curiosos algunas copias diminutas y viciadas de estas Fábulas , me pareció que haría un servicio al Público literario en pedírselas á su Autor , valiéndome de la amistad que le debo , y en darlas á luz con su beneplácito. No quiero preocupar el juicio de los Lectores acerca del mérito de ellas ; si sólo prevenir á los ménos versados en nuestra erudicion que ésta es la primera Coleccion de Fábulas enteramente originales que se ha publicado en Castellano. Y así como para España tienen esta particular recomendacion , tienen ótra , aun para las Naciones estrangeras : conviene á saber , la novedad de ser todos sus asuntos contrahidos á la Literatura. Los inventores de Fábulas meramente morales desde luego han hallado en los Brutos propiedades de que hacer cómodas aplicaciones á los defectos humanos en lo que pertenece á las costumbres , por que los animales tienen sus pasiones ; pero como éstos no leen ni escriben , era mucho mas difícil advertir en ellos particularidades que pudiesen tener relación ó con los vicios literarios , ó con los preceptos que deben servir de norma á los Escritores. La doctrina que sobre uno y otro punto encierran estos Apólogos , va amenizada con la variedad de la versificación : y para llamar la atencion de los Jóvenes que los lean , y se inclinen al arte métrica Castellana , se ha añadido al fin de la obra un breve índice de los quarenta géneros de metro en que está compuesta , empezando por los de catorce sílabas, y acabando por los de quatro.(IRIARTE, 1782)

ADVERTENCIA

DEL EDITOR.

Porque empezaban á andar en manos de los curiosos algunas copias diminutas y viciadas de estas Fábulas , me pareció que haría un servicio al Público literario en pedírselas á su Autor , valiéndome de la amistad que le debo , y en darlas á luz con su beneplácito. No quiero preocupar el juicio de los Lectores acerca del mérito de ellas ; si sólo prevenir á los ménos versados en nuestra erudicion que ésta es la primera Coleccion de Fábulas enteramente originales que se ha publicado en Castellano. Y así como para España tienen esta particular recomendacion , tienen ótra , aun para las Naciones estrangeras : conviene á saber , la novedad de ser todos sus asuntos contrahidos á la Literatura. Los inventores de Fábulas meramente morales desde luego han hallado en los Brutos propiedades de que hacer cómodas aplicaciones á los defectos humanos en lo que pertenece á las costumbres , por que los animales tienen sus pasiones ; pero como éstos no leen ni escriben , era mucho mas difícil advertir en ellos particularidades que pudiesen

tener relacion ó con los vicios literarios , ó con los preceptos que deben servir de norma á los Escritores.

La doctrina que sobre uno y otro punto encierran estos Apólogos , va amenizada con la variedad de la versificación : y para llamar la atencion de los Jóvenes que los lean , y se inclinen al arte métrica Castellana , se ha añadido al fin de la obra un breve índice de los quarenta géneros de metro en que está compuesta , empezando por los de catorce sílabas, y acabando por los de quatro.

Figura 2 - Advertencia del editor (fac-símile on-line da primeira edição).

Fonte: web.

As fábulas começam imediatamente após a advertência do editor, em páginas numeradas de 1 a 157. Cada fábula tem início numa nova página, mesmo quando o final da anterior não ocupa toda a mancha de texto da página que a precede. São fábulas breves, de uma a três páginas, algumas poucas com quatro ou, no máximo, cinco páginas. Por serem escritas em versos, a mancha gráfica nas páginas não é muito densa. Não constam imagens no interior do livro nem na capa.

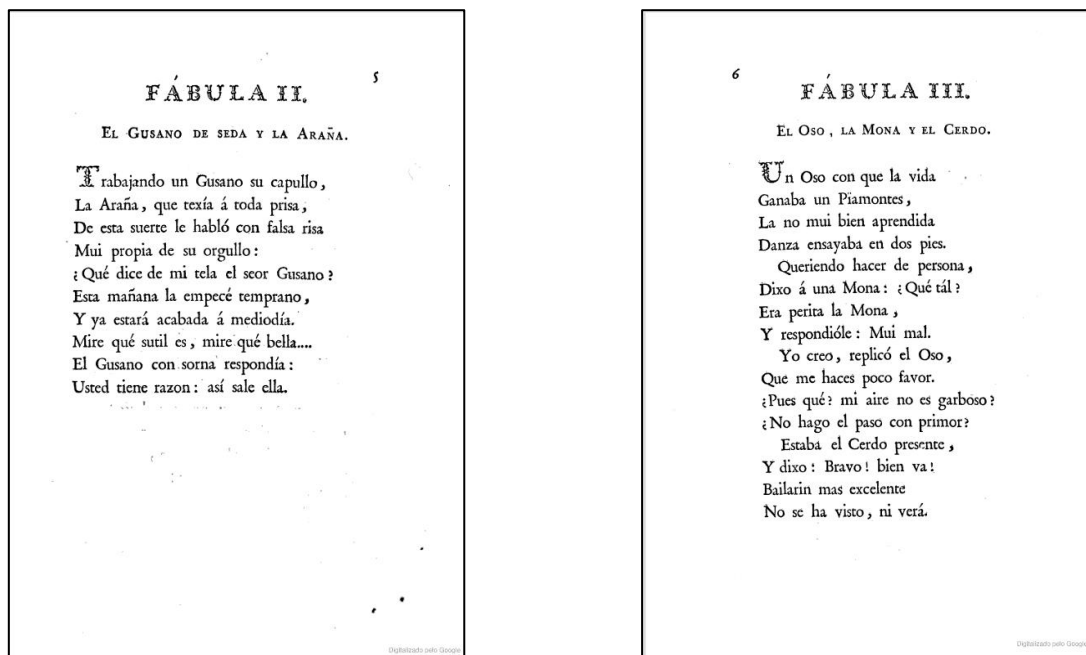


Figura 3 – Exemplos das fábulas (fac-símile on-line da primeira edição).

Fonte: *web*.

Após o final das fábulas, segue-se uma página em branco e, na seguinte, há um “índice das fábulas e de seus assuntos”, onde efetivamente se encontra a moral de cada uma das fábulas. Assim, nesta primeira edição de 1782, a moral não é apresentada juntamente com o texto de cada fábula. O índice de assuntos tem treze páginas, sem paginação numerada. Nessa seção, o texto ocupa as páginas até o final, com aproximadamente cinco fábulas listadas em cada página. Para cada fábula, apresenta-se: o número (ex.: Fábula II); o título, em itálico (ex.: *El gusano de seda y la araña*); o assunto (a “moral” da fábula) em novo parágrafo; e o número da página inicial da fábula, alinhado à direita.

ÍNDICE
DE LAS FÁBULAS
Y
DE SUS ASUNTOS.

PROLOGO. FÁBULA I. *El Elefante y otros Animales.*
Ningun particular debe ofenderse de lo que se dice en comun. Pág. 1.

FÁBULA II. *El Gusano de Seda y la Araña.*
Se ha de considerar la calidad de la obra, y nó el tiempo que se ha tardado en hacerla. Pág. 5.

FÁBULA III. *El Oso, la Mona y el Cerdo.*
Nunca una obra se acredita tanto de mala, como quando la aplauden los necios. Pág. 6.

FÁBULA IV. *La Abeja y los Zánganos.*
Fácilmente se luce con citar y elogiar á los hombres grandes de la antigüedad: el mérito está en imitarlos. Pág. 8.

Digitized by Google

Figura 4 - Índice de assuntos (fac-símile on-line da primeira edição).
Fonte: web.

Conforme explicita a advertência do editor, a quase totalidade dos assuntos das fábulas diz respeito ao campo da literatura, em forma de preceitos e advertências sobre e para escritores, leitores, críticos, tradutores, ou emitindo juízos sobre características de uma boa obra literária. Palavras do âmbito das Letras, como “obra”, “libro”, “autor”, “escritor”, “crítica”, “Buenas Letras”, e inclusive “plagiarios”, estão presentes em quase todas as formulações dos “assuntos”, como nos exemplos abaixo:

*Se ha de considerar la calidad de la **obra**, y nó el tiempo que se ha tardado en hacerla.*
(Fábula II)

*Nadie pretenda ser tenido por **Autor** sólo con poner un ligero **prólogo**, ó algunas notas á **libro** ajeno.*
(Fábula XV)

*Mui ridículo papel hacen los **Plagiarios** que **escriben** centones.*
(Fábula XVI)

*La **Literatura** es la profesion en que mas se verifica el proverbio: ¿ Quién es tu enemigo? El de tu oficio.*
(Fábula XXXV)

*Si es vicioso el uso de **voces extranjeras** modernamente introducidas, tambien lo es, por el contrario, el de **las antiquadas**.*
(Fábula XXXIX)

*Las **portadas** ostentosas de los **libros** engañan mucho.*
(Fábula XL)

*Algúnos sólo aprecian la **Literatura** estranjeru , y no tienen la menor noticia de la de su nacion.*
(Fábula XLI)

*Contra dos especies de malos **Traductores**.*
(Fábula XLIV)

El verdadero caudal de erudicion no consiste en hacinar muchas noticias , sinó en recoger con elección las útiles y necesarias.
(Fábula XLVII)

*A los que se aprovechan de las noticias de ótros , y tienen la ingratitud de no **citarlos**.*
(Fábula LII)

*A los que juntan muchos **libros** , y ninguno leen.*
(Fábula LXII)

*No confundamos la buena **crítica** con la mala.*
(Fábula LXVII)

É exceção que o assunto de uma fábula apareça formulado em termos gerais, abrangendo comportamentos não necessariamente restritos ao âmbito das Letras, como nos seguintes exemplos:

Nadie crea saber tanto , que no tenga más que aprender.
(Fábula XLVIII)

La costumbre inveterada no debe autorizar lo que la razon condena.
(Fábula LV)

Esses casos se restringem a aproximadamente oito das sessenta e sete fábulas. A tabela disponível no apêndice 1 destaca as palavras pertencentes ao âmbito da Literatura e das Letras em cada um dos assuntos.

Terminado esse índice, inicia-se a seção final do livro, que consiste numa lista dos quarenta “*géneros de metro*” utilizados nas fábulas, sequenciados a partir dos versos com maior número de sílabas (alexandrinos de catorze sílabas) para os mais breves (versos de quatro sílabas), com indicação do número da fábula composta no metro em questão.

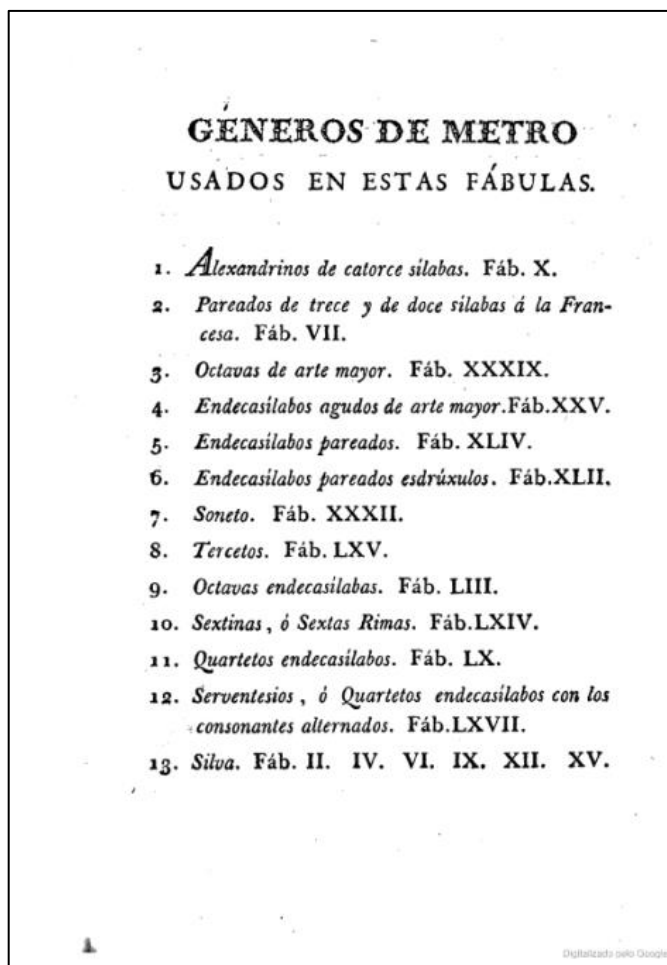


Figura 5 - Gêneros de métrica (fac-símile online da primeira edição).
Fonte: *web*.

A metrificação e o tipo de estrofe em que o maior número de fábulas no livro está composto é a “*silva*”², com dezessete casos. A maioria das métricas e estrofes listadas são utilizadas por apenas uma fábula.

Para finalizar a apresentação geral das características do livro, os seguintes pontos da advertência do editor merecem comentário:

i) Afirma-se que, antes da publicação das *Fábulas Literarias*, havia fábulas de Iriarte circulando informalmente. Isso nos leva a inquirir se, ao menos em parte, tais versões, ditas “viciadas”, teriam sido postas por escrito a partir da transmissão oral dessas fábulas.

ii) Afirma-se que é a primeira coleção de fábulas originais publicadas em castelhano.

² Silva: combinação de versos endecassílabos e heptassílabos, sem ordem fixa, e sem ordenação estrófica. Ver “El gusano de seda y la araña”, na Figura 3 (p. 24).

iii) Atribui-se função moralizante às fábulas.

iv) Menciona-se o uso de personagens animais, aos quais se atribuem defeitos humanos como algo característico do gênero fábula.

v) Ressalta-se a importância dos versos metrificados nas fábulas de Iriarte.

vi) Aponta-se os jovens como público-alvo.

Esses pontos, em adição à descrição geral da obra com que iniciamos este subitem, permitem construir uma ideia geral do sistema de nossos textos-fonte, que serão as seguintes fábulas do livro de 1782:

- VIII - El Burro flautista
- XI - Los dos Conejos
- XIII - El Pato y la Serpiente
- LXIV - La Rana y la Gallina

Quanto ao nosso autor: Tomás de Yriarte nasceu em 1750, na ilha de Tenerife, a maior do arquipélago das Canárias, território espanhol localizado na porção do Oceano Atlântico mais próxima ao Marrocos. Em uma das reformas ortográficas pelas quais passou a língua espanhola – provavelmente, a de 1815 –, seu nome passou a ser escrito Tomás de Iriarte, forma em que é grafado atualmente nos mundos lusófono e hispanófono.



Figura 6 - Retrato de D. Tomás de Iriarte (Joaquín Inza, 1785).

Fonte: *web*.

Tomás de Iriarte realizou seus primeiros estudos em Tenerife, sob orientação de seu irmão Juan Tomás de Iriarte, membro da Ordem Dominicana, e cultivou especialmente o estudo da língua e da poesia latina. Ainda bem jovem, escreveu dois poemas em latim e traduziu algumas obras do latim e do francês para o espanhol. Em 1764, com catorze anos, deixou Tenerife e, após realizar estudos em Paris, foi a Madri viver com seu tio Juan de Iriarte, que já havia acolhido seus irmãos mais velhos, Domingo e Bernardo.

Juan de Iriarte, bibliotecário da Real Biblioteca e frequentador de tertúlias que reuniam alguns dos mais proeminentes intelectuais e iluministas da capital – hábito que passou para Tomás de Iriarte –, tratou de orientar os sobrinhos cultural e intelectualmente, proporcionando-lhes uma educação primorosa. No caso de Tomás, essa educação envolveu domínio de latim, francês, inglês, italiano, alemão, história, geografia, filosofia, física, aritmética e geometria, além de música – praticava, com frequência, o violino, a viola e o órgão. Desde jovem, afinava-se com a arte poética, e antes dos 18 anos concluiu sua obra *Hacer que Hacemos*, uma comédia. Destacou-se como escritor, enquanto seus irmãos Bernardo e Domingo sobressaíram-se na política, tornando-se ambos diplomatas.

Tomás de Iriarte escreveu setenta e seis fábulas, das quais nove só foram publicadas após sua morte precoce: desde os vinte e oito anos sofria de gota, doença reumática que provoca dor e inchaço nas articulações e que acabou por levar-lhe à morte aos quarenta anos, solteiro, em Madri.

Segundo Ozaeta (2003), o adjetivo “literárias” no título da obra fabulística de Iriarte atende, por um lado, à maior preocupação desse autor com a estética que com a moral, e, por outro, à originalidade. Tanto a preocupação estética quanto a originalidade das fábulas se evidenciam nos quarenta tipos de versos utilizados em sua composição. De acordo com a nota do editor (IRIARTE 1782), como vimos, o índice final de “*gêneros de metro*” das fábulas destina-se aos jovens que se inclinam à arte métrica castelhana, o que coloca um propósito de formação estético-literária em destaque com relação ao propósito de formação ético-moral característico do gênero fábula.

A mencionada nota do editor de Iriarte tem sido interpretada, ainda, como uma oposição velada às fábulas de seu conterrâneo Samaniego, publicadas no ano anterior, que são baseadas no francês La Fontaine (século XVII) – o qual, por sua vez, resgata fábulas do grego Esopo (século VI a.C.) e do romano Fedro (século I d.C.). Com essa publicação e comentário, tem início a uma série de comparações que tiveram lugar nos ambientes literários

da época, as quais, segundo Jesús Pérez-Magallón (2008), atribuíam mais arte às fábulas de Iriarte e mais graça e naturalidade às de Samaniego. Podemos perceber, portanto, a importância atribuída à originalidade e à estética de Iriarte.

Foi oficial tradutor da Secretaria de Estado, substituindo seu tio após a morte deste em 1771, e depois tornou-se arquivista do Conselho Supremo da Guerra, em 1776. Em 1772, tornou-se redator do *Mercurio Histórico y Político*, jornal de caráter político e militar editado na Espanha entre 1738 e 1820. Em 1781, foi-lhe encomendado um plano para uma Academia de Ciências e Belas Letras, e, em 1782, um volume de lições instrutivas sobre história e geografia para crianças, a ser adotado nas escolas, que foi publicado postumamente. Além do reconhecimento como escritor, foi considerado um grande tradutor: entre outros, traduziu Fedro, Horácio, Voltaire e Molière, ademais dos quatro primeiros livros da Eneida. De acordo com Ozaeta (2003, p. 13), apreciava os autores franceses e admirava a língua, embora criticasse os “afrancesados” e atacasse os galicismos no idioma espanhol – ainda que ele mesmo fosse acusado de ser galicizante.

Suspeito de professar filosofia anticristã, Iriarte foi perseguido pela inquisição de Madri em 1786, e, apesar de sua defesa, foi declarado “ligeiramente suspeito”, de acordo com Fernando José Wolf (1837, p. 178). Contudo, após renúncia pública das ideias anticristãs pelas quais fora acusado, obteve absolvição, recebendo uma penitência que foi mantida em segredo.

Ainda sobre sua vida privada, mencionamos que era amante da esgrima, da dança, das touradas, dos espetáculos, da pintura e da música, e na casa que herdou de seu tio, além de uma grande biblioteca, mantinha uma vasta coleção de pintura e oferecia sessões particulares de música de câmara, nas quais tocava violino ou viola. Relacionou-se com a duquesa de Osuna e a condesaduesa de Benavent, mas nunca chegou a casar-se.

A princípios do século XIX, sua importância como escritor já era reconhecida, conforme aponta Carlos Pignatelli (2008, p. 19) em carta dirigida a Bernardo de Iriarte, irmão de Tomás de Iriarte, ao dizer que as obras deste são procuradas e apreciadas em toda parte, que as suas produções têm grande saída, que as pessoas sabem suas fábulas de memória e que seu nome já é um clássico na literatura espanhola – opinião confirmada no século XXI por Capote e Benítez (2007, p. 17), que afirmam que as *Fábulas Literarias* tiveram uma acolhida importantíssima no mercado do livro na Espanha, onde foram incorporadas como texto de apoio à educação, e na Europa em geral, onde foram usadas como ferramenta de aprendizagem do espanhol. Na biografia que escreve de Iriarte, Magallón (2008), professor de

estudos hispânicos e especialista no autor, o define como um dos iluministas e neoclássicos mais brilhantes da sua época. Não é à toa, portanto, que a finais do século XIX o crítico e historiador literário Emilio Cotarelo y Mori (1897, p. V) destaque que a *Real Academia Española* gravou com letras de ouro, em uma das paredes de seu palácio, o nome dos Iriartes, entre inúmeros príncipes da engenhosidade e monarcas das letras espanholas.

Embora as obras de teatro de Tomás de Iriarte apareçam mencionadas elogiosamente, foram certamente suas *Fábulas Literarias* que lhe valeram lugar de destaque na literatura espanhola. É apontado como principal fabulista espanhol, ao lado de Félix María de Samaniego (1745-1801), de sua mesma geração, que havia publicado apenas um ano antes, em 1781, suas *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado* – um conjunto de cento e cinquenta e sete fábulas distribuídas em nove livros.

Ainda que Iriarte e Samaniego tenham dado um notável impulso à difusão da fábula na Espanha no século XVIII, a história desse gênero em terras espanholas remonta aos séculos XII, XIII e XIV, com a publicação de cinco obras (OZAETA 2003, p. 3-4):

1) *Disciplina Clericalis* (começo do séc. XII), compilação de trinta e quatro contos de origem oriental redigidos em latim por Pedro Alfonso de Huesca, que se configurou como uma das mais importantes coleções de relatos moralizantes medievais. A obra foi composta na forma de diálogos entre professores (ou pais) e discípulos (ou filhos), com o objetivo de transmitir-lhes sabedoria. Em seu prólogo, o autor explica: “*he compilado esta modesta obra, hecha en parte de sentencias de filósofos y de sus comentarios, en parte de proverbios, fábulas y versos árabes y en fin de comparaciones tomadas de animales y pájaros*” (GIL; CORLETO, 2006).

2) Uma tradução para o espanhol de *Calila e Dimna* (1251), coleção de fábulas também de origem oriental, parte de uma obra maior intitulada *Pañcatantra*. Bem como a obra anterior, *Calila e Dimna* foi construída na forma de diálogos, desta vez entre um filósofo e um rei – o que se justifica em seu propósito original, que era a educação de príncipes. Seus contos exemplares têm como personagens principais um boi, um leão e dois chacais chamados Calila e Dimna. Os capítulos são introduzidos pelo filósofo Bidpay³ e os contos, muitas vezes imbricados uns nos outros, são narrados por suas próprias personagens (ESTEBAN, 1981).

³Bidpay ou Bidpai (ou também Pilpay ou Pilpai) é um nome que se tornou célebre ao figurar como autor na versão árabe de *Calila e Dimna*, embora não apareça no original sânscrito. É uma corruptela do sânscrito *vidya-pati*, “senhor da sabedoria”, alcunha de Vishnu Sharma, suposto autor do *Pañcatantra*. (LANCEREAU 1871, p. IV)

3) O *Llibre de Meravelles* (1289), escrito em catalão pelo maiorquino Ramón Lull e composto de dez livros, dentre os quais um se intitula “De lês bèsties” e encontra inspiração oriental, particularmente em *Calila e Dimna*, para usar personagens animais como exemplos da ambição humana, satirizando a sociedade e a organização política da época. Seu protagonista, Félix, nome com o qual também se designa a obra, sai de casa e inicia uma jornada para tornar-se um bom cristão. No sétimo livro, o jovem testemunha as maquinações do protagonista, um chacal, para controlar o leão, rei dos animais (HOYOS, 2008).

4) O *Libro de Buen Amor* (1330), de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, considerado precursor do gênero por suas fábulas em verso em tom jocoso e moralizante, representa a sociedade picaresca do século XIV. Trata-se de uma narração autobiográfica que tem como personagem principal um arcipreste (função eclesiástica, espécie de delegado episcopal responsável por certo número de paróquias), que protagoniza aventuras amorosas fracassadas com diversas mulheres. É considerada a obra mais importante do seu século e um dos textos poéticos mais originais da Idade Média, embora o autor encontre seus modelos em Bidpay, Esopo e Fedro – além de ter como base apólogos latinos e orientais, *fabliaux*, Virgílio e Ovídio, entre outros (DE LA VILLA, 2000).

5) *El Conde Lucanor* (1335), escrito pelo castelhano Infante Don Juan Manuel, livro composto de cinco partes – sendo a mais conhecida delas uma série de cinquenta e um contos moralizantes de diversas origens, como Esopo e outros clássicos, bem como de contos tradicionais árabes – com caráter didático e sentença moral a modo de conclusão. O Conde Lucanor apresenta dúvidas e questionamentos a Patronio, seu conselheiro, que lhe responde com relatos adequados a cada circunstância, dos quais se extrai um ensinamento resumido em um par de versos (VICEDO, 2004).

Segundo Ozaeta (2003), a fábula demorou a se consolidar como um gênero autônomo na Espanha e, ao longo dos séculos seguintes, continuou aparecendo ocasionalmente na obra de grandes autores, que incluíam fábulas em literatura ascética, crônicas, poemas épicos e comédias, o que contribuiu para o enriquecimento do gênero.

A fábula é um gênero para o qual não há uma definição totalmente estável e precisa, cuja concepção parece ter mudado ao longo do tempo. De acordo com Francisco Rodríguez Adrados (1979, p. 32), nossa ideia da fábula como um gênero animalístico provém de certas coleções da época moderna. Segundo o autor, foram essas coleções que criaram, a partir dos séculos XVII (La Fontaine, na França) e XVIII (Samaniego e o próprio Iriarte, na Espanha), a

ideia moderna de fábula. Assim, apenas no século XVIII, momento de pleno Iluminismo em que os escritores se dedicam a problemas de conduta moral e a teoria literária defende a função didática da arte, a fábula teve um renascimento e se desenvolveu em profusão na Espanha, sendo adotada amplamente como um gênero pragmático e didático.

Esse florescimento da fábula em terras espanholas deve muito à influência francesa, em especial a La Fontaine (século XVII). A obra de La Fontaine, que por sua vez resgata fábulas do grego Esopo (século VI a.C.) e do romano Fedro (século I d.C.), serviu de inspiração para Samaniego, que juntamente com Iriarte destacou-se como principal expoente das fábulas na Espanha, como vimos. Embora Samaniego só tenha reconhecido, no prólogo de sua obra, a influência de La Fontaine em duas fábulas “e em alguma outra”, de acordo com Ozaeta (2003, p. 8) essa influência foi muito suavizada pelo autor, já que as fábulas de Samaniego inspiradas em La Fontaine, em maior ou menor medida, são mais de cinquenta. Daí o entendimento, por parte dessa autora, de que o destaque dado à originalidade das *Fábulas Literarias* de Iriarte, na advertência do editor, está em diálogo direto com o fabulário de Samaniego, publicado no ano anterior, apontando a originalidade como vantagem de Iriarte sobre Samaniego.

Não obstante, se considerarmos que as fábulas foram narrativas transmitidas e apropriadas entre autores e culturas desde suas origens mais remotas, a originalidade dos enredos se torna uma questão menor no que se refere ao lugar destacado de Samaniego como fabulista espanhol. As fábulas são um gênero cuja história é essencialmente constituída pela migração entre fronteiras e conseqüente reajuste a novos lugares, culturas e épocas, mediante retextualizações. Segundo Alfonso Sotelo (1997 *apud* OZAETA 2003, p. 14), as fábulas de Iriarte e Samaniego renovaram, no século XVIII, um gênero de ampla tradição, que encontrou na preocupação moral que impregnava as ideias iluministas um ambiente especialmente propício para seu florescimento.

Tendo apresentado, neste subitem, a obra, o autor e os principais contextos de nossos textos-fonte, focalizaremos a seguir as características e a evolução da fábula como gênero literário.

2. A fábula e sua evolução histórica

A palavra “fábula” tem origem latina. Nelly Novaes Coelho (1984, p. 23) aponta que a palavra tem, entre suas acepções, o sentido mais amplo de relato, conversação ou narração alegórica. Etimologicamente, advém do verbo *fabulare* (falar). O dicionário *Houaiss* apresenta as seguintes acepções para “fábula”, no português atual:

1. narração popular ou artística de fatos puramente imaginados;
2. (LIT.) curta narrativa em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustram um preceito moral (*as fábulas de Esopo*);
3. (LIT.) narração de aventuras e de fatos (imaginários ou não), no romance, na epopéia, no conto; fabulação;
4. (LIT.) história narrada das ações dos deuses e heróis greco-romanos; mitologia;
5. (*por extensão*) fato inventado; invencionice (*toda aquela história é pura fábula*);
6. (*em sentido figurado*) pessoa ou fato que dá margem a crítica ou zombaria (*sua vida amorosa é a fábula da cidade inteira*);
7. (*por extensão. Brasil, em linguagem informal*) avultada quantia em dinheiro (*o colar custou-lhe uma fábula*)

Na acepção de narrativa curta, com personagens animais que agem como seres humanos e ilustram um preceito moral, é uma das mais antigas formas de narrativa da tradição oral, podendo ser construída em verso ou em prosa – o que, como veremos, varia ao longo do tempo. Sua origem é controversa, mas possivelmente remonta à Índia Antiga. Conta-se que o primeiro fabulário – coleção de fábulas – existente foi o *Pañcatantra*, que consiste em uma coleção de narrativas da Índia Antiga redigida em sânscrito por volta do século VI a.C. e amplamente difundida para todo o mundo por meio de traduções ou adaptações (LACERDA, 1993; PAÑCATANTRA, 2004). Um rei teria encomendado o material ao sábio Vishnu Sharma para que os príncipes seus filhos fossem instruídos, já que considerava preferível um filho morto ou não-nascido a um filho estúpido. “Desde então, circula pelo mundo com o propósito de educação dos jovens”, declara a abertura do fabulário.

De acordo com Daniela Bunn (2008, p. 50), algumas correntes históricas atribuem a origem ocidental das fábulas a Esopo, escravo que viveu na Grécia Antiga, também por volta do século VI a.C., sendo Fedro, fabulista romano do século I d.C., o responsável por enriquecê-las estilisticamente. Muitos acreditam que as fábulas tenham nascido bem antes, no século XVIII a.C., na Suméria. Por sua vez, Mario Grande Esteban (1981, p. 8-11), na introdução do volume *Calila y Dymna*, uma coleção hindu de contos de animais retirada do *Pañcatantra*, afirma que na história da literatura universal é possível rastrear uma linha de continuidade que parte da Cachemira, há mais de 2.500 anos, e se estende lentamente até o ocidente, chegando a La Fontaine e Samaniego.

Ozaeta (2003, p. 2) aponta a dificuldade de estabelecer uma definição estável e precisa para o gênero “fábula” e ressalta que esse é um problema reconhecido unanimemente pelos autores que lhe dedicam sua atenção. De acordo com Adrados (1979, p. 57), mesmo quando se trata da fábula antiga, determinar uma caracterização “fechada”, simples e definitiva desse gênero é um equívoco. Segundo o autor, trata-se de um **gênero essencialmente aberto, popular e tradicional**, que vive em infinitas variantes (*ibid*, p. 11), e que apenas a partir dos séculos XVII e XVIII, com o advento de escritores como La Fontaine, Iriarte e Samaniego, passou a ser reconhecido como um **gênero animalístico** (*ibid*, p. 32). Também Carlos García Gual (1978 *apud* OZAETA, 2003, p. 2) concorda com a dificuldade de definição do gênero e, examinando diversos critérios, destaca como características inerentes da fábula **o caráter alegórico, a intenção moral e a brevidade**. Essas características parecem estar de acordo também com a opinião de Nair Lacerda (1993, p. 9):

[d]ar classificação exata ao gênero literário conhecido como “fábula” é praticamente impossível. Sendo uma das formas de narrativa mais recuadas no tempo, confunde-se com a mitologia, é irmã gêmea do apólogo, aproxima-se do conto popular, introduz-se na região da lenda e do folclore, e acaba por se tornar um pouco de tudo isso. Em sua versão mais pura, se assim se pode dizer, conserva-se, entretanto, uma pequena história, muito simples, na qual as personagens são animais, e cujo remate, invariavelmente, tem intenções moralizantes.

Segundo Massaud Moisés (2004, p. 34), ainda que a fábula se aproxime do apólogo e da parábola, a distinção entre essas narrativas curtas e marcadas pelo conteúdo moral residiria nas personagens: quando protagonizada por objetos inanimados, seria o apólogo; por seres humanos, a parábola; e por animais irracionais, a fábula. Quanto aos demais gêneros mencionados por Lacerda, podemos nos apoiar na definição de ambos os autores para

apontar no que diferem: para qualificar-se como fábula, espera-se que as personagens sejam animais e que haja um propósito moralizante no relato, o que de modo geral não se aplica à mitologia, ao conto popular ou de fadas, à lenda e ao folclore.

Quanto à alegoria, entendida aqui não como gênero mas como procedimento de composição, recorremos a Northrop Frye (1957, p. 93). O autor a considera “uma abordagem ‘abstrata’, que começa com a ideia e depois tenta encontrar uma imagem concreta para representá-la”. A partir dessa definição, entendemos o caráter alegórico da fábula, que faz uso de elementos concretos – as personagens – para a representação de ideias ou disposições de caráter – o abstrato. Segundo Frye,

[t]emos real alegoria quando um poeta indica explicitamente a relação de suas imagens com exemplos ou preceitos, e assim tenta indicar como um comentário sobre ele deveria conduzir-se. Um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo “por isto eu *também* (állos) quero dizer aquilo”. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito “é” uma alegoria (FRYE, *ibid*).

Voltando-nos ainda para a dimensão cultural do gênero, é possível considerar a definição de Mônica Teresinha O. S. Fernandes (2001, p. 07), para quem “a fábula é um texto narrativo que registra o modo de vida dos povos”. E, partindo dessa formulação, podemos igualmente levantar um ponto relevante: todos os autores mencionados até agora usaram o termo “narrativa” para conceituar a fábula. O dicionário *Aulete* apresenta essa palavra como sinônimo de “narração”, o que é definido por Moisés (2004, p. 314) como a ação de narrar ou relatar, enquadrando o vocábulo na arte oratória ou na prosa de ficção. Todavia, segundo o autor,

[e]m crítica literária, o termo [narração] às vezes é usado como sinônimo de história, fábula, ação, numa abusiva extensão semântica. Melhor será fixar o vocábulo “narrativa” para a denominação genérica, e reservar o vocábulo “narração” como designativo de recurso expressivo da poesia épica tradicional (...) ou da prosa de ficção, lado a lado com a descrição, o diálogo e a dissertação ou comentário. (MOISÉS, 2004, p. 314)

Assim, chegamos a uma identificação de “fábula” como subtipo de “narrativa”, esta última caracterizada pelos componentes de “história” e “ação”, com a presença obrigatória de personagens e diálogos, quer sejam diretos ou indiretos. Como modalidade de narrativa, acrescentamos uma tendência que parece ser comum ao gênero fábula: de desenvolver-se em uma única cena. Geralmente, não há ontem ou amanhã, não há dois ou mais cenários, apenas uma situação que transcorre em um cenário único e tem começo, meio e fim em uma

só cena. Em conjunto com a extensão do texto, essa tendência justificaria, por exemplo, o porquê de não considerarmos *A revolução dos bichos* de Orwell como uma fábula. Esteban (1981, p. 23), por seu lado, aponta que o tempo da ação no gênero fabulístico segue seu curso normal, se acelera, se detém ou se condensa em função das necessidades do narrador, podendo abarcar um período de vários anos ou mal chegando a compreender o tempo de diálogo das personagens.

De modo geral, a visão que se tem atualmente das fábulas é que são narrativas breves de natureza ficcional que têm como propósito básico enunciar uma lição de moral e, por via de regra, dividem-se em duas partes: uma história, que expõe uma situação vivida, usualmente, por animais; e sua sentença moral, que é o significado dessa história. Em sua linguagem predomina o diálogo, quer seja direto ou indireto: segundo Oswaldo O. Portella (1983, p. 131), “é através da conversa entre duas pessoas que se manifestam as divergências, os conflitos, os atritos, matéria-prima para a narrativa fabular”. Assim, nesse gênero, as personagens (geralmente) animais ganham voz e lhes são atribuídas características do comportamento humano, representando estereótipos como o trabalhador, o preguiçoso, o vaidoso, o corajoso, o egoísta, o mentiroso, o ingênuo, etc.

A fábula aproxima-se, assim, da sátira menipeia descrita por Frye (1957, p. 304), a qual trata de atitudes espirituais e não de pessoas em sua complexidade psicológica. Na composição de personagens, a sátira menipeia recorre a “profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas, rapaces e incompetentes”, que são tratados de acordo com sua relação profissional com a vida, deixando à parte seu comportamento social. Desse modo, apresenta as pessoas como porta-vozes das ideias que representam, o que acontece de forma similar nas fábulas, nas quais normalmente são os animais que representam ideias ou atitudes.

Toda essa conceituação da fábula um pouco fronteira, parecendo por vezes se superpor a outros gêneros ou ter um uso mais amplo e outro mais restrito, pode ser explicada pelo caráter mutável e um pouco difuso do que se chama “gênero textual”, à luz das definições de Bakhtin (2000) e Marcuschi (2005, 2008). Segundo este,

[u]samos a expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. (MARCUSCHI, 2005, p. 22-23)

Desse modo, entendemos que os gêneros textuais não são estruturas estáticas e definidas de forma definitiva. De acordo com Bakhtin (2000), os gêneros são conjuntos de enunciados **relativamente estáveis** elaborados pelas diversas esferas da atividade humana e que apresentam uma série de semelhanças, as quais fazem com que componham um grupo identificado como uma família. Com isso, reconhecemos que a possibilidade de um caráter híbrido é uma característica intrínseca dos gêneros textuais, que são estruturas mais ou menos fixas, mas não engessadas.

O caráter híbrido das fábulas também se relaciona com o fato de que sua difusão entre nações e culturas se deve, em grande medida, à sua tradição oral. Com a contação de histórias as fábulas se modificavam, tanto em estrutura quanto em conteúdo. Foram os romanos, entre os quais se destaca Fedro, que a princípio inseriram a fábula na literatura escrita, mas até o surgimento da imprensa a difusão das fábulas manteve um caráter essencialmente oral, no qual a estruturação em versos rimados e metrificados contribuía para a memorização e perpetuação das histórias – que, apesar do recurso mnemônico, parecem atender ao ditado popular “quem conta um conto aumenta um ponto”.

Além de se modificarem por ação da oralidade, as fábulas também ganham outras cores por meio de traduções e adaptações. Se é atribuída a Esopo a introdução da fábula na Grécia, no século VI a.C., atribui-se a Fedro sua introdução em Roma, no século I a.C., por meio justamente da tradução para o latim do fabulário de Esopo. Do mesmo modo, o grande fabulista francês La Fontaine, no século XVII, produziu sua prestigiosa coleção de fábulas com base nos modelos de Esopo e Fedro, a exemplo da conhecida fábula “A cigarra e a formiga”. E, se parece que o fio da meada começa com Esopo, frequentemente denominado “pai da fábula”, vale ressaltar que muitas das fábulas a ele atribuídas foram posteriormente encontradas em papiros egípcios datados de 800 a 1000 anos antes de sua existência.

No Brasil, Monteiro Lobato também se dedicou ao gênero, e em seu livro *Fábulas* reconta algumas narrativas dos fabulistas clássicos, especialmente Esopo e La Fontaine, aproximando-as da realidade do leitor brasileiro. Como exemplo dessa aproximação, Luiza Pires Vilma Vale apresenta o caso de uma fábula de Monteiro Lobato e em seguida menciona outro caso interessante, o de Câmara Cascudo:

Exemplo de tal aproximação é a fábula “A menina do balde”. Lobato, ao apresentá-la, altera o nome da personagem principal e acrescenta comentários das personagens de *O Sítio do Picapau Amarelo* a respeito da moral da fábula. É interessante observar que essa história aparece no antigo livro indiano *Calila e Dimna*, como “O eremita, a jarra e o mel”, no fabulário de Esopo, como “A menina do leite”, e no de La Fontaine, com o nome de “A moça e o pote de leite”. (VALE, 2008, p. 44)

O professor Câmara Cascudo, estudioso dos contos folclóricos do Brasil, inclui na sua coletânea *Contos tradicionais do Brasil* (s.d.), sob o subtítulo “Contos de animais”, várias fábulas pertencentes a Esopo, Fedro e La Fontaine recolhidas do folclore brasileiro. Nelas, aparecem animais com o nome de cágado, teiú, timbu e preguiça, o que evidencia o abraqueiramento das narrativas clássicas feito pelo povo. (VALE, 2008, p. 44)

Assim, percebemos aquela linha de continuidade que há milhares de anos se estende do oriente ao ocidente, transportando e transformando narrativas fabulísticas por meio da difusão oral, da tradução e da adaptação. As fábulas existentes, quer sejam clássicas ou modernas, vão sendo recontadas e retraduzidas ao longo dos séculos e acabam recebendo contribuições das culturas que as recebem, de modo que as histórias resultantes podem manter apenas um tênue traço daquelas que lhes deram origem. Por isso, tendo em vista essa característica de “autoria compartilhada” – comum também ao conto de fadas, ao conto popular e ao mito –, julgamos de especial relevância o estudo de um autor de fábulas reconhecido pela originalidade de sua obra.

Uma faceta importante da trajetória histórica das fábulas e suas metamorfoses é como elas vieram a se tornar, em nossa época, um gênero fortemente associado ao público infantil. Essa questão estará em foco na próxima seção.

3. A literatura infantil e o gênero fábula

Obras e gêneros que hoje consideramos como literatura infantil nem sempre foram vistos dessa forma. O conceito de literatura infantil é situado historicamente, tendo-se desenvolvido lado a lado com o próprio conceito de infância, conforme discutido por Philippe Ariès (1981) e Marisa Lajolo (1985). Hoje em dia, fala-se corriqueiramente em literatura infantil e literatura infantojuvenil, termos já consagrados pelo mercado editorial. No entanto, até determinado período da história, não havia uma literatura voltada especialmente para crianças ou jovens.

Até meados do século XVIII, a criança era vista como um adulto em miniatura, condição que aparece representada até mesmo em ilustrações de época. Nesse ambiente pouco favorável à percepção das particularidades da infância, as crianças participavam da vida adulta com poucas restrições – ou sem nenhuma delas. As mais variadas histórias que se contavam, quer fossem da tradição oral ou da literatura já registrada na recém-constituída imprensa, chegavam a todos os públicos, inclusive ao infantil. Assim, não havia temas censurados ou linguagem facilitada para os pequenos leitores.

A reorganização da sociedade decorrente da Revolução Industrial incluiu em seu bojo uma reestruturação da ordem familiar. Segundo Lajolo (1985, p. 16), foi após a revolução industrial que uma série de fatores culminou na estabilização de um estereótipo familiar no qual há uma divisão rígida do trabalho entre seus membros, cabendo ao pai a sustentação da família e à mãe, o cuidado da vida doméstica – organização que acabou por beneficiar a criança. É a partir daí que tipicamente o homem sai para trabalhar e a mulher fica em casa cuidando dos filhos. A infância começou a ser vista como uma fase especial da vida e, nesse novo cenário, a preservação da infância passou a ocupar um lugar de certo prestígio social, o que motivou o surgimento de bens de consumo voltados para o público infantil: objetos industrializados, como brinquedos, e culturais, como livros infantis, além de ramos específicos nas ciências, como a psicologia infantil, a pedagogia e a pediatria.

No caso da literatura, foram apropriados gêneros como contos de fadas e fábulas – que, por conterem elementos de fantasia e propósitos moralizantes, passaram a ser considerados de especial interesse para esse público –, bem como clássicos adaptados – o que se justifica pela preocupação de dotar crianças e jovens com textos adequados à sua formação.

Partindo desse contexto, e em concordância com o que foi discutido por Renata Mundt (2008), entendemos como literatura infantil aquela que é escrita para crianças, publicada com foco nesse público-alvo ou lida por ele, situando esse conceito historicamente. Nesse sentido, é importante lembrar que estamos falando de uma literatura produzida por adultos e comprada por adultos, os quais funcionam como um público intermediário entre os textos e seus leitores finais. Os adultos, portanto, são em geral responsáveis por decidir o que a criança gostaria de ler, o que seria adequado para ela e qual seria sua capacidade de leitura.

Em geral, tem-se como dado que as fábulas constituem um gênero textual essencialmente voltado para o público infantil. Contudo, há pesquisas que apontam que, embora atualmente sejam consideradas como literatura infantil, nem sempre as fábulas foram pensadas especialmente para crianças. Aroldo José A. Cavalcanti (2007), por exemplo, nota que as fábulas não são por essência infantis e educativas, mas podem sê-lo, se for este o propósito de quem as utiliza. Segundo Mônica Teresinha O. S. Fernandes (2001), originalmente a fábula não constituía um gênero para crianças e somente mais tarde escritores como La Fontaine, no século XVII, e Monteiro Lobato, no século XX, escreveram fábulas voltadas notadamente para o público infantil.

De acordo com a nota do editor na primeira edição das *Fábulas Literárias* de Iriarte, o índice que apresenta as métricas de cada fábula, no final do livro, está destinado à educação dos jovens que o leiam. Desse modo, podemos entender que, embora a aparência sóbria do livro não indique que tenha sido pensado exclusivamente para o público infantojuvenil – ao menos não em termos das características mais lúdicas implicadas nas literaturas infantil e infantojuvenil modernas, que fazem uso de recursos gráficos ainda indisponíveis no século XVIII –, seu caráter educativo já supunha que fosse aplicado para esse fim e seu conteúdo tinha a intenção de alcançar também esse público.

Para entender as mudanças na forma como as fábulas de Iriarte foram retextualizadas ao longo do tempo, possivelmente teremos que entender as mudanças nos padrões literários dos gêneros “fábula” e “literatura infantil” e nos paratextos que dão forma à literatura infantil — ou seja, como a consolidação de uma literatura infantil caminhou lado a lado com as formas de torná-la mais acessível, amena e divertida para seu público-alvo.

Retomemos a questão de que as concepções sobre a infância variaram historicamente, conforme apontam Ariès (1981) e Lajolo (1985). Como discutimos anteriormente, até fins do século XVIII, com a criança vista como um adulto em escala reduzida, desprezavam-se as

particularidades de cada período da vida humana, o que constituiu um ambiente pouco favorável ao desenvolvimento de uma literatura infantil. Isso não significa, no entanto, que as fábulas não fossem produzidas pensando na educação de pessoas em formação, as quais são, em geral, jovens – como vimos no caso do *Pañcatantra*, que é justamente uma das possíveis origens da fábula.

Segundo Lajolo (1985), quando surgiu na Europa moderna, a literatura infantil adotou como tema preferencialmente motivos rurais, aproveitando narrativas folclóricas, contos de fadas de origem camponesa, fábulas e outros relatos similares. Assim, chegamos a um ponto que nos interessa: ainda que a princípio as fábulas não tenham sido especificamente direcionadas ao público infantil, a mudança de condição da criança na sociedade deu espaço ao desenvolvimento de uma literatura infantil que se apropriou desse gênero.

É relevante ainda mencionar que, conforme pesquisa que apresentaremos no subitem intitulado “Uma breve historiografia da tradução de fábulas no Brasil”, hoje em dia o público-alvo das fábulas no Brasil é marcadamente o infantil: em um levantamento bibliográfico realizado no acervo da Fundação Biblioteca Nacional para investigar quais autores de fábulas têm/tiveram espaço no mercado editorial brasileiro, desde quando circulam fábulas traduzidas no Brasil e quem é o público-alvo das traduções, foram verificados determinados indicadores de público-alvo, de modo a esquematizar essas informações. Os resultados da pesquisa apontaram a prevalência da criança e do adolescente como público-alvo atual das fábulas no Brasil.

Ao tratar de literatura infantil, não podemos deixar de falar da importância da imagem nos livros voltados para esse público. Nesse sentido, Graça Ramos (2011, p. 30) aponta que a imagem no livro infantil não diz respeito apenas às ilustrações, mas se relaciona a todo um projeto gráfico. E o projeto gráfico, segundo a autora, que coincide com Luís Camargo (1995, p. 16-18), estabelece o formato, o número de páginas, o tipo de papel, o tipo e o tamanho das letras, o espaçamento e o entrelinhamento, o ritmo do texto nas páginas (que tem relação com o andamento da leitura), a mancha (que é a parte impressa da página, em oposição às margens), a diagramação (que é a forma como o texto e as ilustrações estão dispostos), os recursos técnicos a serem utilizados na mecânica do livro, a encadernação (que pode ser capa dura, brochura, etc.), o tipo de impressão (que pode ser tipografia, offset, etc.) e o número de cores de impressão, entre outros aspectos que contribuem para a percepção visual.

A ilustração representa um dos elementos do projeto gráfico e pode compor um livro ilustrado, em que dialoga com o texto, ou um livro de imagem, em que é a única ou principal

linguagem, responsável por contar a história (CAMARGO, 1995, p. 33 e p. 70). Segundo Maria Alice Faria (2004, p. 39), “nos bons livros infantis ilustrados, o texto e a imagem se articulam de tal modo que ambos concorrem para a boa compreensão da narrativa”. A autora explica, citando Christian Poslaniec (2002, *apud* FARIA 2004), especialista em literatura infantil, que o livro ilustrado apresenta uma dupla narração, na qual a sequência de imagens conta uma história cheia de “brancos”, que é preenchida, por um lado, pelo texto, e por outro, pela cooperação do leitor. Mas as imagens não contam exatamente a mesma história do texto, podendo texto e ilustrações estabelecer três tipos de relação:

- 1) de submissão, como forma de redundância ou insistência;
- 2) de afrontamento, em que o texto não conta o mesmo que as imagens, produzindo um segundo nível de leitura; ou
- 3) de divisão da narrativa, com novas informações apresentadas tanto pelo texto quanto pelas imagens.

Segundo Poslaniec (*ibid*), “esta cooperação tem um papel sobre o explícito, sobre o implícito e a economia da narração. O explícito é o que diz o texto e/ou mostra a imagem; o implícito são os ‘brancos’, mas também o que está sugerido pela polissemia da linguagem” (*apud* FARIA, 2004, p. 39).

O aspecto descritivo das cenas ilustradas nas imagens pode trazer um grande número de detalhes ausentes da narrativa textual, os quais podem ser rapidamente apreendidos pela leitura da ilustração. Os elementos descritivos textuais podem tornar o texto longo e pesado e costumam estar ausentes das fábulas, por exemplo, dado seu caráter extremamente conciso e centrado na ação. Assim, as ilustrações podem assumir o papel de criar, sugerir ou complementar o espaço plástico, além de “marcar os momentos-chave da ação na narrativa pela duplicação visual”, conforme explica Faria, citando Durand e Bertrand. (FARIA, 2004, p. 42)

Para além da ilustração, há outros tipos de recursos técnicos usados com frequência na literatura infantil, como o efeito *pop-up*: ao abrir uma página que se encontra dobrada, o leitor faz com que ela passe de um estado bidimensional para o tridimensional, o que não é um recurso novo, mas vem sendo muito utilizado como forma de cativar os leitores mais jovens (RAMOS, 2011, p. 25). Outros exemplos de recursos gráficos cada vez mais usados são texturas e abas ou janelas que se abrem dentro das ilustrações, além dos livros interativos,

que se apresentam como suporte para atividades de recortar, colar e colorir, entre outras. Todos esses podem ser considerados “livro-brinquedo”, termo ainda pouco conhecido no Brasil.

Adotando uma visão historicista, é bom lembrar também que a ilustração e demais recursos gráficos só tiveram maior desenvolvimento a partir do século XX. No Brasil, por exemplo, um marco foi o lançamento de *O Patinho Feio* de Richter, em 1915, que fez uso da policromia quando a tradição visual no país ainda estava centrada no branco e preto. A partir daí, explica Graça Ramos,

[...], muitos fatores possibilitaram o fortalecimento da presença da imagem nos livros destinados à infância no Brasil. Destacam-se entre eles: o aumento da escolarização, o aperfeiçoamento das técnicas gráficas, as mudanças sociais que valorizaram o papel da infância, com o incentivo ao desenvolvimento de produtos voltados para os pequeninos. E, talvez o mais importante, o surgimento de estudos que demonstram a importância das ilustrações no fomento à formação de novos leitores. Ao estimular a fantasia, as imagens se transformam em elemento fundamental para a fruição da leitura e contribuem para o processo de alfabetização. (RAMOS, 2011, p. 28)

Já pela década de 1970, outras grandes mudanças tornaram o livro infantil ainda mais atrativo para o leitor brasileiro. Em 1969 foi publicado *Flicts*, de Ziraldo, livro que conta a vida de uma cor inexistente. Segundo Ramos (2011, p. 28-30), antes de *Flicts*, ainda que a ilustração estivesse atrelada ao texto, era considerada em posição menor: em livros infantis anteriores a essa época, encontram-se páginas e mais páginas de texto com algumas poucas ilustrações, que apenas pontuam a história narrada e cujo ilustrador muitas vezes nem é citado. A partir de *Flicts*, a imagem passou a ser compreendida em uma relação de diálogo com o texto verbal e a ser considerada tão importante quanto ele, o que também valorizou a figura do ilustrador.

Tendo em conta a importância crescente que a ilustração assumiu na literatura infantil desde então, não podemos desenvolver uma pesquisa nessa área sem considerar o papel que a imagem exerce na narrativa. Assim, deixamos claro que não pretendemos explorar as ilustrações dos textos que compõem o *corpus* de forma minuciosa e aprofundada, mas as levaremos em consideração no decorrer das análises realizadas.

Por fim, à medida que a ideia de uma literatura “infantil” foi-se consolidando, além de especificidades na parte gráfica, envolvendo ilustrações, tipografia, diagramação, etc, desenvolveram-se técnicas de adaptação literária para crianças ou jovens – tanto em traduções entre línguas quanto dentro de um mesmo idioma –, que incluíam adequação de conteúdo e simplificação da linguagem. A literatura infantil hoje apresenta produtos dos mais

diversos tipos (livro ilustrado, livro-álbum, livro-imagem, livro-brinquedo, entre outros) voltados para cada faixa etária, que introduzem os leitores ao universo da leitura e da literatura, explicam assuntos cotidianos de forma simplificada e estimulam a criatividade, entre outras funções que possa assumir.

A adaptação é, portanto, uma modalidade de retextualização associada com a produção de uma literatura especificamente voltada para o público infantil e infantojuvenil. As fábulas de Iriarte passaram por processos de adaptação intralingual e interlingual, como veremos nas análises do *corpus*. O próximo subitem tratará desse aspecto da literatura infantil: a adaptação de obras para esse público específico.

4. O que se adapta e por que se adapta em literatura infantil

Quando se trata de literatura infantil, o mercado editorial brasileiro comumente se refere a histórias adaptadas ou, até mesmo, recontadas. Esses termos podem referir-se a histórias traduzidas inter ou intralinguisticamente: no primeiro caso, dizem respeito à literatura infantil retextualizada de um idioma a outro; no segundo caso, geralmente representam a literatura canônica nacional transformada em textos considerados acessíveis para o público infantil. Nesta pesquisa, trabalhamos com ambos os fenômenos, ou seja, tanto com o que o linguista Roman Jakobson chamou de tradução interlinguística quanto com aquilo que definiu como tradução intralinguística, nos seguintes termos:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (JAKOBSON, 2010 [1959], p. 64-65)

Nesse primeiro momento de definições, vamos pensar mais especialmente na tradução interlinguística. Dado que esta é sempre uma forma de recontar algo em outro idioma, reconstruindo e adaptando o texto a especificidades linguísticas ou culturais (a depender do propósito da tradução e do público-alvo), os atos de recontar e adaptar podem ser vistos como muito próximos da tradução (considerada em sua forma linear e completa, ou seja, da tradução prototípica). A questão inicial que se coloca, portanto, é: em que medida uma tradução se diferencia de uma adaptação?

Em primeiro lugar, importa apontar que o termo “adaptação” é utilizado para designar fenômenos diversos. Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958) definem adaptação como um procedimento técnico de tradução, no qual um segmento textual traduzido estabelece uma relação parcial de equivalência com o segmento de origem, ocorrendo uma assimilação

cultural em que uma noção característica da cultura-fonte é traduzida por uma noção semelhante específica da cultura-alvo. Esse procedimento representaria a maior distância possível do texto-fonte, em oposição ao empréstimo (em que um segmento do texto-fonte é reproduzido no texto-alvo, com ou sem marcadores específicos como aspas, itálico ou negrito), procedimento que mais aproximaria um segmento do texto-alvo de seu segmento correspondente no texto-fonte. Nesse caso, a adaptação é vista como um **procedimento técnico**, que é aplicado a um segmento pequeno do texto e que, em maior ou menor medida, pode fazer parte de qualquer texto traduzido.

Heloísa Barbosa, em sua análise sobre os procedimentos técnicos da tradução propostos por alguns teóricos – entre eles, Vinay e Darbelnet –, nota que o procedimento de adaptação se aplica em casos onde a situação referida na língua de partida não existe na realidade extralinguística dos falantes da língua de chegada. Assim, tal situação poderia ser substituída por uma equivalente na realidade extralinguística da cultura de chegada (BARBOSA, 1990, p. 76). A autora cita um exemplo de adaptação como procedimento técnico da tradução apresentado por Vinay e Darbelnet (1958, p. 53): “*he kissed his daughter on the mouth*” → “*il serra tendrement sa fille dans ses bras*”. Acerca do exemplo, a autora comenta que o “anglo-saxônico beijo que o pai dá à filha na boca é substituído por um terno abraço em francês, já que na cultura dos povos falantes deste segundo idioma não existe o primeiro comportamento” (BARBOSA, *ibid*).

Por outro lado, George Bastin (2009, p. 3-6) nota que o termo adaptação também abarca noções vagas como imitação, domesticação e reescritura, entre outras, e que consiste em algumas retextualizações globais – da totalidade de um texto – que resultam em um novo texto cujo vínculo com o texto-fonte é reconhecido, mas ainda assim não é percebido como uma tradução. Nesse sentido, segundo o autor, o conceito de adaptação se constrói em oposição ao conceito de tradução, que para tanto precisa ser vista como não adaptação. Nesse caso, a adaptação é considerada um texto-alvo que não é uma tradução do texto-fonte, embora mantenha suas raízes nele. Nessa acepção, o conceito de adaptação dependerá de como é entendido o limite do que pode ser chamado de tradução, e se refere a um **método global de retextualização**. Assim, Bastin estabelece uma diferenciação básica entre **adaptação local** – um procedimento técnico presente em um grande número de traduções – e **adaptação global** – um método de retextualização que, para sua definição, depende de uma concepção de tradução da qual se diferencia.

Com relação aos modos de adaptação, Bastin enumera uma série de procedimentos utilizados pelo adaptador, que podem incluir a reprodução palavra por palavra de parte do texto na língua-fonte, geralmente acompanhada por uma tradução literal; a eliminação ou implicitação de parte do texto-fonte; a adição ou explicitação de informações do texto-fonte no corpo principal do texto-alvo ou em forma de prefácio, notas de rodapé ou glossário; a substituição de trechos de gíria, dialeto, palavras sem sentido, etc. no texto-fonte por equivalentes aproximados na língua-alvo; a atualização de informações desatualizadas ou obscuras; a recriação de um contexto mais familiar ou culturalmente apropriado à perspectiva do leitor-alvo do que aquele utilizado no texto-fonte; e a substituição mais global do texto-fonte por um texto-alvo que preserve apenas sua mensagem, suas ideias ou suas funções essenciais.

Comprovando a falta de consenso nas definições dos termos que circulam nessa área, o primeiro procedimento de adaptação mencionado por Bastin – a reprodução palavra por palavra no texto-alvo de parte do texto na língua-fonte, que ele chama de transcrição do original – parece coincidir com o procedimento de empréstimo apresentado por Vinay e Darbelnet – em que um segmento do texto-fonte é reproduzido no texto-alvo. O procedimento de empréstimo de Vinay e Darbelnet, como vimos alguns parágrafos acima, seria o que mais aproximaria um segmento do texto-alvo de seu segmento correspondente no texto-fonte, opondo-se ao procedimento de adaptação, que representaria a maior distância possível do texto-fonte. Ou seja, o que para Bastin é uma forma de adaptação, para Vinay e Darbelnet é o que mais se afasta da adaptação. É possível que Bastin considere tal procedimento como uma forma de adaptação por entender como adaptação local qualquer procedimento mobilizado por uma distância cultural que impeça de falar em “equivalência” entre duas línguas-culturas, e utilizado para resolver essa distância, como notam Cintrão e Zavaglia (2007): “Esse tipo de adaptação [local] é uma técnica localizada [...] que o tradutor pode aplicar a uma unidade de tradução que envolve desencontros e assimetrias entre língua e cultura-fonte vs. língua e cultura-meta”.

Como fatores ou condições que mais comumente fariam os tradutores recorrerem à adaptação, Bastin apresenta quatro casos:

- 1) quando não há equivalentes lexicais na língua-alvo;
- 2) quando o contexto ou os pontos de vista referidos no texto-fonte não existem ou não se aplicam na cultura-alvo;
- 3) quando há mudança de um tipo de discurso para outro que implique uma recriação global do texto-fonte (por exemplo, de literatura adulta para literatura infantil); e
- 4) quando se inicia uma nova época ou abordagem ou quando se pretende alcançar um tipo diferente de leitores, o que geralmente requer modificações em estilo, conteúdo e/ou apresentação.

As duas primeiras situações levariam a uma adaptação local, causada por problemas decorrentes do próprio texto-fonte e limitada a certas partes dele, enquanto as duas últimas situações conduziriam a uma adaptação global, determinada por fatores externos ao texto-fonte e envolvendo uma ação mais abrangente. O autor nota, ainda, que a decisão de realizar uma adaptação global pode ser tomada pelo próprio tradutor, como uma intervenção deliberada, ou por forças externas, como uma política editorial específica. De toda forma, em ambos os casos, a adaptação global constitui uma estratégia geral que visa reconstruir no texto-alvo o propósito, a função ou o impacto do texto-fonte.

Ainda podemos mencionar Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006), que buscam se desvincular da noção de fidelidade e da pretensão de que adaptadores procuram simplesmente reproduzir o texto adaptado, afirmando que adaptação é repetição, mas repetição sem réplica. Hutcheon (2006) diz que adaptação pode ser descrita como:

- 1) uma transposição assumida de um outro trabalho que pode ser reconhecido;
- 2) um ato criativo e interpretativo de apropriação; e
- 3) um engajamento intertextual estendido com o trabalho adaptado.

Sanders (2006) afirma que uma adaptação geralmente contém omissões, reescrituras, adições, mas ainda assim pode ser reconhecida como o trabalho de determinado autor – o que coincide com a primeira definição de Hutcheon. Em contrapartida, Sanders diferencia adaptação de apropriação, definindo esta última como um texto que, embora mantenha certas características do texto de partida, afasta-se o suficiente para que este não mais seja reconhecido – o que vai de encontro à segunda definição de Hutcheon.

John Milton (2013) ressalta que a terminologia da área é extremamente confusa a esse respeito, incluindo uma série de termos como os já citados – adaptação e apropriação –, e outros como recontextualização, redução, simplificação e condensação. A adaptação é apontada em circunstâncias tais como literatura traduzida para crianças, adaptações intersemióticas, publicidade, adaptações por necessidades especiais, adaptações por necessidades fonéticas (como em óperas), censuras e melhorias do texto, questões políticas, adaptações de literatura clássica para mercado de massa, localização de sites e jogos – e tudo isso varia historicamente.

Assim, percebemos que o termo “adaptação” é alvo de profusas discussões dentro dos Estudos da Tradução, que não o definem de forma única. De modo geral, isso se deve ao fato de que toda tradução pode ser vista, em algum aspecto ou nível, como uma adaptação, dada sua natureza recriadora e as necessidades de adequação que se manifestam em maior ou menor medida, a depender do caso. Isso leva a visões como a de que a presença de certo grau de adaptação em qualquer texto traduzido impediria classificar determinados produtos como traduções e outros, como adaptações. Todavia, deixando um pouco de lado esse ponto de vista extremo, pareceria possível, seguindo Bastin, enxergar a adaptação numa visão micro, como um dentre diversos procedimentos tradutórios, e numa visão macro, como um método global de reescritura de um texto de partida. E, neste último caso, os procedimentos utilizados podem ser variados com relação ao tratamento dado ao texto-fonte: ampliação, redução, modificação, etc, aplicados a diversos componentes ou aspectos do texto-fonte. Daí talvez derive boa parte da confusão terminológica apontada por Milton. A transposição entre diferentes códigos, por sua vez, também poderia ser distinguida como fenômeno diverso, como é o caso da passagem de um texto verbal a uma imagem – ou seja, o caso que Jakobson chamou de tradução intersemiótica. Essas diferenciações parecem produtivas para tratar as diferentes retextualizações de nosso *corpus*. E, ao mesmo tempo, nosso *corpus* pode ajudar a tornar mais nítidas algumas dessas distinções.

Interessa-nos entender o que se adapta e por que se adapta na literatura infantil, tendo em mente tanto a visão macro da adaptação como um método de retextualização, que resulta em um texto de chegada não reconhecido como uma tradução do seu texto de partida, mas que mantém suas raízes nele; quanto a visão micro da adaptação como procedimento tradutório, que é aplicada de forma local a aspectos bem pontuais do texto de chegada, devido à priorização de determinada relação de equivalência com o texto-fonte em detrimento de outras, sem, com

isso, afastar a retextualização tanto do texto de partida ao ponto de que a tendência seja não mais reconhecê-lo como uma tradução. Buscaremos, portanto, descrever as estratégias globais e pontuais de adaptação nas traduções interlinguística (entre idiomas) e intralinguísticas (em um mesmo idioma) de nosso *corpus*, com vistas a um aperfeiçoar o discernimento e a compreensão de diferentes fenômenos de retextualização na literatura infantil.

Neste ponto, retomamos a observação de Renata Mundt (2008), de que é importante notar que a literatura infantil é produzida e primeiramente consumida por adultos, que funcionam como uma espécie de filtro: geralmente, são eles os responsáveis por escrever, ilustrar, editar, publicar, escolher e comprar os livros destinados ao público infantil, e muitas vezes também são eles que leem os livros para as crianças. Portanto, é um adulto que se coloca em posição de julgar o que é ou não adequado para a criança, o que pode ser dito, que tema deve ser abordado, o que precisa ser adaptado. Essa é uma posição delicada, pois corre-se o risco de achatar a leitura em lugares-comuns ao julgar o leitor como incapaz. Desse modo, em vez de proporcionar à criança o contato com o novo, acabaria sendo oferecido sempre mais do mesmo, repetindo o que a criança já conhece e reproduzindo clichês e estereótipos – e precisamos reconhecer que esse peso não recai unicamente sobre autor, tradutor ou adaptador, mas recebe também influência de editores, editoras e mercado editorial.

De acordo com Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler (1983), a **informatividade**, cujo grau se estabelece na relação entre o dado e o novo, é um dos fatores responsáveis pela textualidade de qualquer texto bem constituído, mas faz-se necessário notar que seu equilíbrio é algo muito subjetivo.

Daniela Bunn (2011), em artigo que apresenta sua experiência na tradução de onze livros de literatura infantil, relata que, no geral, adaptaram-se elementos lexicais buscando escolhas “ponderadas”, privilegiou-se a ordem direta da maioria das frases e segmentaram-se períodos muito longos. Além disso, segundo a autora, “evitou-se nas traduções o uso excessivo de pronomes oblíquos e as escolhas lexicais que geravam aliteração ou eco”. As falas das personagens receberam um tom mais coloquial e a do narrador, um mais formal, “optando, por exemplo, pela forma contraída **pra** quando as falas eram das personagens e **para** quando eram do narrador”. Tendo em vista essa informação sobre os próprios critérios, por parte de uma tradutora de literatura para crianças, consideramos que as escolhas lexicais, a ordem e o tamanho das orações, o uso de pronomes oblíquos e os níveis de coloquialidade

podem ser aspectos interessantes para observar durante a análise das retextualizações que compõem nosso *corpus*.

Outro aspecto que parece ser relevante quando se discute a adaptação de literatura infantil é o enredo em si, por vezes julgado como inadequado para o público-alvo. É comum observar em contos de fadas, por exemplo, a adaptação do enredo de modo a poupar as personagens de grandes sofrimentos. A *Sereiazinha* ou *Pequena sereia*, de Hans Christian Andersen, permite à feiticeira cortar fora sua língua em troca das pernas que recebe para viver em terra firme. Além disso, sentia como se facas atravessassem seus pés a cada passada e seu fim é transformar-se em espuma do mar após a morte. Essa, no entanto, não é a versão que os estúdios Disney apresentaram para a história em filme de animação dirigido ao público infantil. A animação é muito mais benévola com a ex-sereia, que recebe até um **final feliz** – tão profusamente difundido na literatura voltada para esse público.

Regina Zilberman (2003), pesquisadora que trabalha com literatura infantil e tem uma ampla produção bibliográfica a respeito, afirma que os livros voltados para a infância têm sua origem histórica na adaptação, o que decorre de sua própria natureza e transparece em todos os elementos do texto. Segundo Zilberman,

o lugar da adaptação na literatura infantil é de natureza estrutural, na medida em que atinge todos os seus aspectos e determina o tratamento do enredo, estilo, aparência do livro etc. Assim, ela procura amenizar o outro lado da assimetria de que provém, qual seja, a maciça influência do adulto, que é o criador, sobre a criança. No entanto, essa não chega a ser completamente anulada, e a introdução do conceito de adaptação – uma relativização do lugar do adulto no livro para a infância – somente acentua este fato. (*ibid*, p. 143)

Para tratar desse assunto, a autora aborda a adaptação na literatura voltada para o público infantil partindo da proposta do historiador literário sueco Göte Klinberg (1973, *apud* ZILBERMAN, 2003, p. 140-143), que analisa quatro focos de adaptação na literatura para crianças: assunto, forma, estilo e meio. Conforme explica, a **adaptação do assunto** diz respeito ao conteúdo: levando-se em conta que a percepção de mundo do leitor mirim e suas vivências são reduzidas, certos temas, ideias e problemas são restringidos na adaptação. Ao mesmo tempo, é vista como essencial a presença de certo conteúdo doutrinário que encaminhe a criança quanto a seu comportamento e seus valores. A **adaptação da forma** trata do desenvolvimento do enredo, que deve ser linear e propiciar identificação com as personagens. Cabe ao autor manter a atenção do leitor, e por isso se devem incluir mecanismos de suspense pela intensificação da ação e da aventura e evitar o uso de longas descrições, *flashbacks* e

interrupções para introduzir conceitos ou ensinamentos morais. A **adaptação do estilo** engloba vocabulário e sintaxe: como esses aspectos não podem ir além do domínio cognitivo do leitor, a redação na literatura infantil tende a ir ao encontro das particularidades do universo da criança. Por isso, prefere-se a voz ativa em vez da passiva, o discurso direto em vez do indireto, frases curtas em vez de longas, orações relativas em vez de atributos complexos, frases subordinadas ou orações principais em vez de nominalizações mais complexas. Essas preferências indicam uma predominância da linguagem oral sobre a escrita e da expressividade afetiva sobre a conceitual. Contudo, se ressalta que o escritor não deve simplesmente transcrever o discurso da criança, pois a leitura pode atuar justamente para a ampliação do domínio linguístico do leitor, o que retoma a função pedagógica dessa literatura. E a **adaptação do meio** diz respeito à apresentação do livro e sua estrutura: aparência, formato e tamanho, inserção de ilustrações, uso de tipos gráficos graúdos. Como se percebe, a abordagem de Klinberg é prescritiva – ainda em voga nos anos 1970 –, e embora o tipo de pesquisa desenvolvida neste estudo seja de caráter descritivo consideramos que a esquematização proposta pelo autor seja de particular interesse para nossa análise.

Em particular no que diz respeito à adaptação do estilo, os aspectos que geralmente se julga necessário adaptar quando se traduz uma obra ou quando se adapta um clássico para o público infantil são topônimos, antropônimos, animais, plantas, trocadilhos, dialetos, onomatopeias, costumes, hábitos, fenômenos relativos ao clima, entre outros itens que podem ser cultural ou historicamente marcados. Isso significa, por exemplo, que uma fruta típica de clima temperado pode causar estranhamento e ser vista como um entrave para a leitura da criança que vive em clima tropical, então uma torta de mirtilo poderia virar uma torta de goiaba – e outras situações como essa estão profusamente exemplificadas em artigo já citado de Bunn (2011). É interessante observar que esse tipo de solução pode fazer com que uma imagem que mostre a torta em questão tenha que ser adaptada.

E, acerca das ilustrações, sua inserção em traduções e adaptações é um elemento importante a ser analisado, dado que

[p]ara além de ancorarem e ambientarem o texto em uma realidade diversa da dos leitores da tradução e de refletirem características físicas das personagens, bem como de seu estado de ânimo em determinadas passagens, as ilustrações, como vemos, se dão corpo ao que antes ficava restrito ao domínio da imaginação do leitor, por outro lado também apelam a novas possibilidades de interpretação no diálogo com a parte verbal do livro. (AZENHA 2015, p. 222)

Como aponta Lauro Maia Amorim (2005, p. 42), espera-se que a tradução se aproxime do texto original tanto quanto possível, da mesma forma que se espera que as adaptações promovam desvios. Dentre esses desvios, o autor menciona alguns processos considerados por Johnson (1984, *apud* AMORIM 2005) como criativos, a exemplo da “condensação das passagens mais relevantes da narrativa, a expansão ou focalização de aspectos específicos, a rejeição ou edição de redundâncias, entre outros” (*ibid*, p. 79). Amorim destaca que, para Johnson, esses procedimentos não são negativos, mas constitutivos do processo criativo de adaptação.

No capítulo de análise, veremos que tipo de procedimentos de adaptação foram adotados para os textos de chegada em estudo no que diz respeito a assunto, forma, estilo e meio, buscando entender seus propósitos no universo do leitor infantil.

Com relação às fábulas de Iriarte, publicadas originalmente em verso, há retextualizações do *corpus* feitas em prosa. Trata-se de uma questão especialmente complexa de equacionar dentro da oposição tradução vs. adaptação e em sua relação com o público infantil. No próximo subitem, focalizaremos essa questão específica.

5. Fábulas em verso e prosa

A primeira tradução para o português de *Fábulas Literarias* foi uma tradução completa do texto das 67 fábulas, feita por Romaõ Francisco Antonio Creyo, e publicada em 1796 em Portugal.

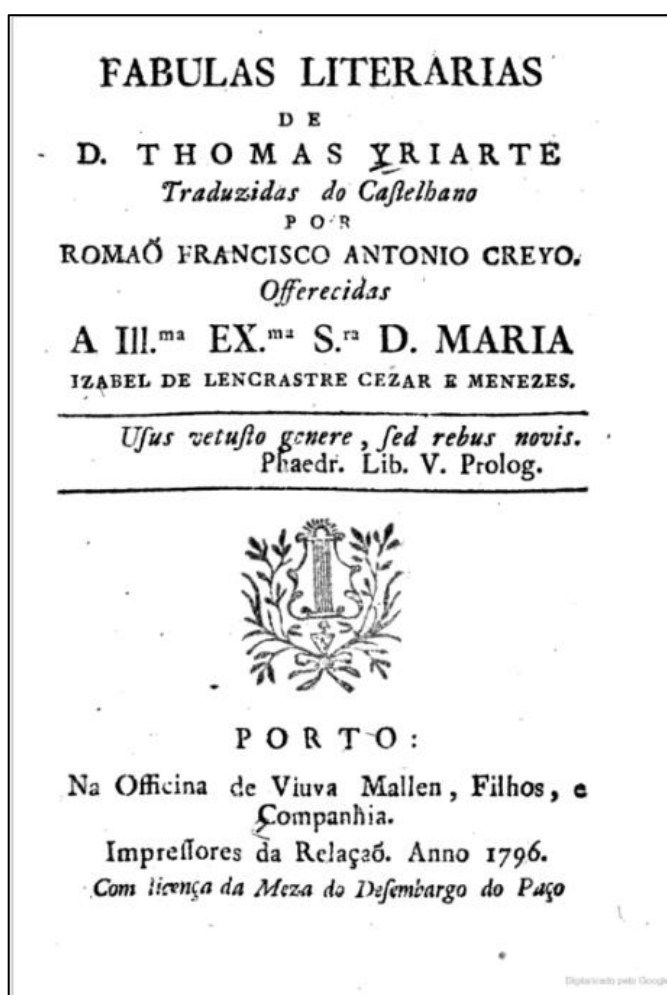


Figura 7 - Frontispício da tradução portuguesa *Fabulas Literarias* (1796).
Fonte: *web*.

A tradução portuguesa de 1796 foi feita nos mesmos tipos de versos, rimas e composições estróficas em que estão as fábulas do texto-fonte, como se vê no exemplo da Figura 8.

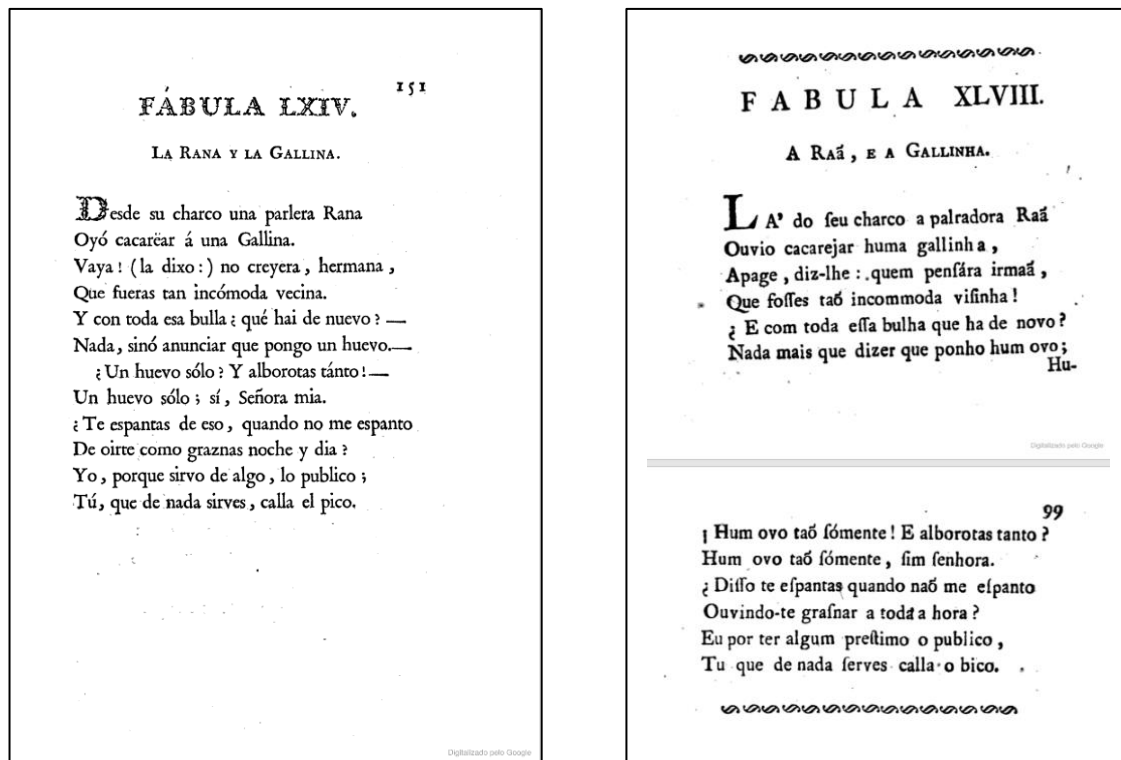


Figura 8 - A fábula “La Rana y la Gallina” (1782) e sua retextualização portuguesa (1796).
Fonte: web.

A fábula “La Rana y la Gallina” é composta em “*sextinas o sextas rimas*”, segundo o índice de “*géneros de metro usados en estas fábulas*”, no livro de Iriarte. A sexta rima é uma composição em estrofes de seis versos de arte maior⁴ (no caso desta fábula, os versos têm nove sílabas), com esquema de rimas ABABCC (no caso: *rana/hermana, gallina/vecina, nuevo/huevo*, na primeira estrofe; *tanto/espanto, mia/dia, publico/pico*, na segunda).

Ao atribuir a essa forma de composição do texto-fonte uma prioridade na tradução para o português, o tradutor de 1796 efetua, nos versos 8 e 10, uma operação em que a linearidade dos significados e sua semântica, na relação com os versos do texto-fonte, fica visivelmente em segundo plano, mas mantém o número de sílabas dos versos e, ao mesmo tempo, a rima entre esses dois versos. O par *mia/dia* passa a *senhora/hora*, na tradução, como se verifica no exemplo a seguir.

⁴ “Desde la Edad Media, la métrica española distingue los versos de *arte menor* y de *arte mayor*. Estos términos no valoran la calidad del verso, sino simplemente su longitud: los primeros tienen de dos hasta ocho sílabas, mientras que los de arte mayor cuentan con nueve o más sílabas. Esta división es tradicional y tiene como base el octosílabo”. (DAREBNÝ, VÁZQUEZ TOURIÑO, 2016, p. 37)

8. *Un huevo sólo ; sí , Señora mia.* Hum ovo taõ somente , sim **senhora**.
10. *De oirte como graznas noche y dia ?* Ouvindo-te grasnar a toda **hora** ?

Por outro lado, no *corpus* temos também uma retextualização interlingual da mesma fábula em prosa. Duas questões surgem a partir daí. A primeira: como entender esses fenômenos em relação à discussão tradução vs. adaptação? A segunda: como entender o uso de verso e prosa nas fábulas, enquanto gênero e em sua relação com o público infantil? Sobre essa segunda questão se debruça este subitem, em que nos valem de uma perspectiva histórica como auxílio para entender melhor o verso e a prosa na fábula e sua relação com o público infantil.

A princípio, podemos apontar que a importância do verso passa pela história da literatura. A noção de literatura tem um vínculo estreito com a escrita, embora a literatura não tenha surgido com ela: muitos textos se difundiram em forma oral por vários séculos antes de receber registro escrito. O *Rig-Veda*, por exemplo, que é o documento mais antigo da literatura hindu e compõe-se de uma coleção de 1.028 hinos e 10.600 versos, foi preservado pela tradição oral durante cerca de um milênio até ser redigido, por volta do século II a.C. Segundo Jorge Bertolaso Stella (1971, p. 181), a tradição oral do *Rig-Veda* devia-se à crença de que quem escrevesse os Vedas iria para o inferno.

No ocidente, o marco inicial da tradição literária geralmente é dado pelos poemas épicos da *Iliada*, constituída por 15.693 versos, e da *Odisseia*, composta de 12.110 versos, que narram a história da Guerra de Troia e do retorno à casa do herói Ulisses. Hoje em dia, acredita-se que esses poemas, usualmente atribuídos ao grego Homero, sejam obra de diversos autores, que os compuseram e difundiram oralmente até seu registro por escrito no século VI a.C.

O registro escrito, por sua vez, passa pela história do livro, que tem aproximadamente seis mil anos. Apesar de sua longa existência, a popularização do livro só se deu por volta do século XIX, com os grandes avanços industriais e tecnológicos que permitiram a produção em larga escala e o barateamento dos produtos. O papel surgiu na China no início do século II, mas era um produto caro – antes disso, usava-se pergaminho, papiro e outros materiais menos práticos e ainda mais custosos. Até a Idade Média, os livros e a prática da leitura eram exclusividade do clero, e os monges copistas dedicavam-se a reproduzir artesanalmente cópias, que em geral ficavam em poder de igrejas e mosteiros. No século XV, Gutemberg

inventou a imprensa com tipos móveis reutilizáveis, o que permitiu a produção em série e foi o primeiro passo para a popularização do livro – que só chegou mesmo a acontecer a partir do século XIX, quando o papel deixou de ser artigo de luxo e tornou-se mais barato, com aumento da oferta.

A importância do verso para a literatura incipiente de tradição oral, tanto quanto para a literatura anterior à popularização do livro, talvez se explique em parte pelo potencial mnemônico do verso metrificado e rimado. Mesmo na literatura escrita, a forma poética foi durante muito tempo o modo de expressão literário por excelência, e era, portanto, frequente que a produção literária ocorresse em verso e fosse identificada com os versos metrificados e rimados: até os tempos modernos, todos os gêneros nobres (por vezes até os menos nobres e não identificados atualmente como literários, como receitas) eram escritos em verso, conforme aponta Antonio Candido (1993, p. 12). As fábulas mesmo, de acordo com Massaud Moisés (2004, p. 184), eram escritas em verso até o século XVIII, quando passaram a adotar prioritariamente a prosa como veículo de expressão. Isso implica que quando a literatura infantil começou a ser produzida a fábula era, substancialmente, em versos.

É comum a associação entre a poesia e o verso metrificado e rimado, muitas vezes em composições estróficas fixas. A esse respeito, Candido (*ibid*, p. 13) aponta que “a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre”. Assim, o autor conclui que pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia e que, não obstante sejam impraticáveis julgamentos retrospectivos nesse sentido, o fato é que **a percepção de cada leitor faz com que determinado texto seja lido como poesia ou não**. A poesia didática do século XVIII, por exemplo, embora perfeitamente metrificada e, em sua origem, vista como uma atividade poética legítima, parece hoje mais próxima dos valores da prosa. A ideia de “percepção do leitor” aparenta fazer todo o sentido nesse caso: Rosemary Arrojo (2007, p. 31) exemplifica bem essa questão, ao descrever formas diferentes com que um leitor se posicionará interpretativamente diante de um mesmo texto, quando este for apresentado como um bilhete deixado sem maiores pretensões, ou quando for apresentado como um poema de um autor conhecido.

Sendo a estruturação em versos indiferente à poesia, as fábulas em verso poderiam, então, ser consideradas como mais próximas dos valores da prosa? Na visão do crítico literário Massaud Moisés (2003, p. 71), “[t]anto da poesia como da prosa ficam excluídas as manifestações híbridas ou paraliterárias como o teatro, a poesia didática, o jornalismo, a

oratória, o apólogo, a fábula, a crônica, etc”. O autor entende a fábula, portanto, como uma manifestação híbrida, e Oswaldo O. Portella (1983, p. 119-120) coincide com ele nessa visão, afirmando que “o hibridismo da fábula não se restringe à forma mas também ao conteúdo”.

Em verso ou em prosa, a fábula é essencialmente narrativa. Mario Grande Esteban (1981, p. 24) diz que nesse gênero as descrições, por exemplo, se resumem a pinceladas e detalhes que enquadram o comportamento e a ação das personagens, desde que sejam relevantes para a ação narrada; e Portella (1983, p. 133) aponta que na fábula não se usam descrições, por tratar-se de um gênero de caráter eminentemente objetivo – como também destaca Lessing (*apud* PORTELLA, *op. cit.*, p. 133), ao defender que descrições são “embelezamentos supérfluos que desviam a atenção do leitor da finalidade da fábula e impedem de tornar-me consciente de uma verdade moral”. As ideias dos autores citados talvez pareçam descabidas, já que descrições podem ser perfeitamente objetivas e relevantes, mas entendemos aqui que essas considerações ressaltam uma característica importante das fábulas: quem as escreve costuma dedicar muito mais tempo à ação que ao ambiente onde essa ação se desenrola ou à enumeração minuciosa de detalhes. Assim como acontece com o conto⁵, que por natureza é muito mais conciso e focado na ação que o romance. Desse modo,

[n]a fábula todas as palavras são medidas e direcionadas para um alvo bem definido. Mesmo sendo constituída de imagens e linguagem figurada, não cai jamais no vazio. Pelo contrário, porque a fábula deve relacionar-se com a vida, porque ela deve executar a verossimilhança entre a vida e a realidade, também será real, plástica, objetiva. As imagens empregadas devem do mesmo modo ser de fácil percepção para que o leitor possa realizar a verossimilhança entre a fábula e a própria vida, tirando dela o proveito em forma de padrão de comportamento. A fábula, na concepção de seus criadores, tem finalidade didascálica e, assim sendo, a linguagem em que é vazada deve ser eminentemente didática, simples, objetiva. (PORTELLA, 1983, p. 131)

Essa ausência (ou presença mínima) de descrições que se justifica na concisão e no foco no comportamento – portanto, ação – da fábula, aliada ao caráter didático que exige a escolha de palavras e imagens de fácil percepção para atingir sua finalidade moralizante, distanciam a fábula da poesia, tão ligada à percepção individual e à experiência pessoal e cuja essência é vista, frequentemente, como menos palpável ou pragmática. O estranhamento poético, na fábula, provocaria um desvio de foco, uma distração ao propósito definido.

⁵Aqui nos referimos à ideia de conto pós-Edgar Allan Poe, e não aos contos de fadas ou contos populares. Grosso modo, o gênero “conto” caracteriza-se por sua brevidade e objetividade, com economia dos meios narrativos, o que já foi profusamente teorizado por autores como Edgar Allan Poe (1999), Julio Cortázar (2006), Nádía Gotlib (2006) e Ricardo Piglia (2004).

Podemos ainda abordar, neste momento, a questão das rimas, geralmente utilizadas nas fábulas em verso. A questão básica a ser levantada, nesse sentido, diz respeito ao que a rima pode provocar como sensação e de que modo afeta a maneira de significar do texto. Tendo em vista o cenário apresentado, acreditamos que, de modo geral, a presença de rimas em fábulas está relacionada a uma necessidade de enquadrar os textos nos conformes dos padrões literários pregressos, que exigiam a escritura em verso, não contribuindo particularmente para a construção imagética dos textos. Nesse caso, o fato de que ocasionalmente ainda se escrevam ou traduzam fábulas em verso rimadas e metrificadas se justificaria na manutenção de uma tradição literária. Ainda, é importante voltar a mencionar o potencial mnemônico do verso rimado. De acordo com Segismundo Spina (2002, p. 89),

[a] estrutura rímica da frase sempre foi um poderoso auxiliar da memória. É por isso que as sentenças morais, os provérbios, as máximas de objetivo didático, foram modelados numa forma rímica, para efeito de conservação. A rima era, pois, o recurso predominante para marcar os hemistíquios da expressão paremiológica.

Assim, dada a tradição oral das fábulas, que eram contadas sem o auxílio de um suporte físico até que alguém as compilasse, o verso rimado era um facilitador: possivelmente, esse era um dos fatores que contribuía para que fossem produzidas em verso, não em prosa. Com o tempo, surgiram fabulários de diversos autores, registrando em papel fábulas que circulavam oralmente até então. A partir daí, percebe-se que as fábulas assumiram mais frequentemente a forma de prosa, em especial quando voltadas especialmente para o público infantil – a pesquisa apresentada no capítulo 6. *Uma breve historiografia da tradução de fábulas no Brasil* apontou uma tendência maior a traduzir-se para o público adulto apenas fábulas gregas e latinas, o que nos leva a supor uma relação com o estudo das letras clássicas, possivelmente mantendo a estrutura versificada tal qual os textos gregos e latinos de Esopo e Fedro.

No entanto, no âmbito específico da literatura infantil, podemos enxergar a linguagem poética por outro viés, mais lúdico. Luiz Camargo (1995, p. 95-101) diz que, em “Convite”, do livro *Poemas para brincar*, José Paulo Paes propõe que “poesia é brincar com palavras”, afirmando que o poeta brinca com palavras de pelo menos três formas: 1) com a sonoridade e o ritmo, 2) com a visualidade e 3) com o significado. A sonoridade envolve aspectos como rima, aliteração, assonância e onomatopeia, enquanto o ritmo diz respeito à alternância de sílabas fortes (tônicas) e fracas (átonas), além da pontuação e da repetição de palavras. A

visualidade é o que projeta imagens na mente do leitor e o jogo com o significado permite figuras como a antítese e a metáfora. Tudo isso diz respeito ao lado lúdico da linguagem.

De forma semelhante, Maurício Silva (2006, p. 368) fala da possibilidade lúdica que o poema oferece à criança, o que faz com que a leitura seja não só fonte de aprendizado, mas sobretudo de prazer estético, que é marca singular da poesia infantil contemporânea. Segundo o autor,

[h]á, por exemplo, um particular interesse da parte do público infantil pelo ritmo poético, uma vez que, mais do que qualquer outro potencial leitor/ouvinte, a criança identifica no texto poético uma inextricável relação entre a palavra e sua cadência melódica, relação esta que acaba lhe acarretando um agradável efeito musical. Na poesia infantil, portanto, ritmo e métrica são trabalhados em toda sua ilimitada potencialidade. Parentesco fônico entre determinadas partes dos vocábulos – ora no fim dos versos, ora no meio –, a partir da repetição de sons semelhantes, a rima é outra instância estrutural do poema que atinge sua plenitude expressiva no âmbito da poesia infantil, podendo ser trabalhada tanto do ponto-de-vista de sua posição no verso e da semelhança dos fonemas quanto do ponto-de-vista de sua distribuição no corpo do texto e de sua tonicidade. Por fim, mais ligada à visualidade do que à sonoridade, as estrofes atuam como articuladores da unidade do poema, por meio da composição dos versos em conjuntos distintos. (*ibid*, p. 360)

Assim, temos observado que o uso de métrica, rima, aliterações, assonâncias, ecos, etc. podem ser usados especialmente para atrair a atenção do público infantil, e que esse lado lúdico da linguagem é de particular interesse para a literatura infantil contemporânea. Como se justifica, então, que desde o século passado se tenda a traduzir para o público infantil fábulas versificadas no formato de prosa? Será possível que a relação tradutória dificulte escolhas lexicais e construções sintáticas simples para um texto de chegada com métrica e rima? Isto é, que para manter a estrutura do texto de partida em versos seja preciso fazer uso de palavras e construções mais complicadas, que atendam às necessidades métricas e rítmicas? Esse questionamento poderia conduzir ao seguinte dilema: prosa para facilitar a leitura da criança ou versos para atrair a atenção da criança.

Acerca desse assunto, uma possível resposta surgiu em aula ministrada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, em 2016, quando a professora Marta Pragana Dantas mencionou uma observação sua feita a partir de entrevistas realizadas com editores: ao que parece, há certa tendência a publicar-se em versos o que se espera que seja lido em voz alta, para um grupo, e em prosa o que se espera que seja lido em silêncio, individualmente. Essa observação nos faz voltar às origens da fábula e sua tradição oral, quando as histórias eram contadas para grupos indistintos de ouvintes, quer fossem crianças, jovens, adultos ou idosos. O registro escrito dos fabulários tradicionais também

ocasionou uma nova forma de contato com os textos, que agora podiam ser lidos individualmente, numa leitura silenciosa.

Em suma, como resultado das discussões apresentadas sobre o gênero “fábula”, poesia e linguagem poética, entendemos que fábulas escritas em verso podem constituir linguagem poética, embora não sejam propriamente poesia. Seu propósito fundamental é didático, enquanto que a poesia tem um fim mais essencialmente estético. A evolução do gênero ao longo do tempo fez com que as fábulas passassem a ser escritas prioritariamente em prosa, embora ainda hoje se publiquem fábulas em verso, com mais de um propósito.

Como veremos na próxima seção, atualmente, o público-alvo das fábulas publicadas no Brasil é quase em sua totalidade o infantil. Isso está de acordo com a tendência pós-revolução industrial que constituiu uma literatura própria para a infância, tomando as fábulas para si. Tendo em vista esse contexto, entendemos que tanto as traduções se adequaram às mudanças formais do gênero no decorrer da história quanto é possível que as traduções em prosa tenham como propósito alcançar mais facilmente o público infantil por meio da simplificação da linguagem e da maximização de seu potencial didático e moralizante, bem como atender a direcionamentos editoriais.

6. Uma breve historiografia da tradução de fábulas no Brasil

É digno de nota que uma tradução não ocorre sem um propósito e um público-alvo definidos e que há diversos fatores que constituem as condições de produção dessa retextualização. Levando em conta o modelo descritivo de tradução literária desenvolvido por Lambert e Van Gorp (2011[1985]), que estamos adotando para a análise do *corpus* de estudo,

[n]ão podemos analisar adequadamente traduções específicas se não levarmos em consideração outras traduções pertencentes ao(s) mesmo(s) sistema(s), e se não analisarmos as mesmas em vários níveis micro e macroestruturais. Não é nem um pouco absurdo estudar um único texto traduzido ou um único tradutor, mas é absurdo desconsiderar o fato de que esta tradução ou este tradutor possui elos (positivos ou negativos) com outras traduções e tradutores. (LAMBERT & VAN GORP, 2011[1985], p. 221)

Daí que uma preocupação deste estudo de retextualizações de fábulas de Iriarte realizadas em diferentes épocas tenha sido fazer um levantamento bibliográfico inicial para investigar quais autores de fábulas têm/tiveram espaço no mercado editorial brasileiro, desde quando circulam fábulas traduzidas no Brasil e quem é o público-alvo das traduções. Esse levantamento deve contribuir para situar os textos estudados em relação a outras traduções pertencentes a esse mesmo sistema.

Nesta seção, apresentamos um panorama de quais fábulas circularam no Brasil e procuramos indícios do público ao qual se dirigiram ao longo do tempo.

Para examinar as condições de produção de retextualizações da perspectiva da historiografia da tradução, Lieven D'hulst (2001) propõe que se tenha em mente algumas questões, como: quem, o que e onde se traduz, quem ajuda nesse processo, por que e de que modo isso ocorre, quando se dá tradução e para quem se traduz.

Os estudos historiográficos, de acordo com o autor, têm a capacidade de abrir os olhos do estudioso da tradução e expandir seus conhecimentos, além de lhe fornecer flexibilidade intelectual para ter contato com outros pontos de vista. Desse modo, o conhecimento da história da tradução possibilita que o pesquisador não se atenha cegamente a uma única teoria e abra-se para outras, além de demonstrar as relações entre práticas e abordagens.

As seções a seguir apresentam a metodologia adotada e os resultados do levantamento bibliográfico seguidos por uma análise. As tabelas completas com obras

traduzidas e seus tradutores, obras originalmente em língua portuguesa e seus autores, autores traduzidos, autores de língua portuguesa e indicadores de público-alvo de todas essas obras podem ser consultadas nos apêndices 2 a 8.

6.1 Procedimentos metodológicos

Tendo em vista a dificuldade de realização de um levantamento bibliográfico que atendesse ao objetivo proposto, por falta de fontes de pesquisa que apresentem dados diretos, foi desenvolvido um método de trabalho específico a partir do estabelecimento de filtros de pesquisa. Segundo Pym, Simón e Poupad (2009), o princípio que está na base de se estabelecer um filtro para o levantamento de traduções é a consciência de que não se podem estudar todas as traduções existentes. A partir de diferentes perguntas, chega-se a uma ou outra resposta, e essa pergunta se manifesta por meio do filtro adotado para a pesquisa.

É preciso também considerar o seguinte cenário: até o século XX, os mercados editoriais brasileiro e português estiveram de tal forma interligados que é difícil estabelecer uma separação entre as obras que circularam nos dois países, ou até mesmo obter estatísticas completas do comércio de livros entre eles. A título de exemplo, pode-se mencionar que, em alguns casos, autores brasileiros foram publicados em editoras portuguesas, o que não se configura nem como exportação nem como tradução, e acaba fazendo com que essas entradas sejam ignoradas nas estatísticas do comércio de livros (HALLEWELL, 2005, p. 361).

O fato é que, ainda no século XVIII, a impressão de livros no Brasil era proibida pela Coroa portuguesa. Alguns poucos autores do Brasil-colônia conseguiram publicação em editoras lusitanas, e apenas em meados do século XIX começou-se a publicar em território nacional (*id.*, p. 95-98). Ao menos até o fim da década de 1980, o volume de importações de livros portugueses no Brasil foi consideravelmente alto, apesar da crescente editoração de livros no país ao longo do século XX e da crescente exportação destes para Portugal (*id.*, p. 359).

Levando em conta esse cenário, um levantamento de fábulas traduzidas que circularam até hoje no mercado editorial brasileiro dificilmente pode ser feito investigando-se apenas as publicações nacionais. Assim, o método de pesquisa utilizado consistiu em:

- 1) Busca no acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Brasil (<https://www.bn.br/>) pelo termo “fábula” em “todos os campos”, no idioma “português”, nas categorias “obras gerais” e

“livros raros”: em uma busca preliminar, foi possível perceber que esse termo retorna 584 resultados contendo “fábula” nos campos título, assunto, série, coleção/notas ou gerais. Com esse filtro, é indiferente o local de publicação, mas em contrapartida são expostas como resultados apenas obras literárias em língua portuguesa e, a princípio, no gênero fábula.

2) Identificação manual de i) resultados que não se encaixam no gênero “fábula”; ii) quantas das obras são traduções, descontando as reedições de um mesmo volume; iii) quais autores de fábulas constam no acervo, identificando quais são de língua portuguesa e quais foram traduzidos; iv) séries, coleções ou outros marcadores das obras traduzidas que permitam inferir quem é o público-alvo das traduções.

3) Identificação semiautomática da obra traduzida mais antiga constante no acervo, que permita inferir desde quando circulam traduções de fábulas no Brasil, a partir da delimitação de um período de edição, na busca: além do filtro já adotado, o ano máximo de edição das obras foi estabelecido como 1899, o que restringiu os resultados a 13 obras publicadas antes desta data, cujos dados foram verificados manualmente.

Uma das dificuldades encontradas na realização do levantamento reside no fato de que os filtros da Fundação Biblioteca Nacional não são tão eficientes quanto se esperava, em especial no que se refere aos resultados que apresentam “fábula” nos campos título, assunto, série, coleção/notas ou gerais. O que acontece é que muitos dos resultados classificados como fábula são visivelmente contos de fadas, como “A pequena sereia” ou “Chapeuzinho vermelho” – talvez por serem histórias fabulosas, na acepção de histórias inventadas, fictícias. A princípio, a proposta metodológica foi não interferir nesses resultados e considerar como fábula o que estivesse classificado de tal modo, mas essa solução mostrou-se insatisfatória por apresentar muitos dados inconsistentes. Assim, para dar continuidade à pesquisa, foi necessário fazer uma triagem manual dos resultados, eliminando o que obviamente não pode ser considerado como fábula, como os casos citados acima.

Há ainda quatro pontos a esclarecer antes do desenvolvimento do estudo realizado nesta seção:

- i) como considerar o gênero “fábula”;
- ii) como considerar a autoria das fábulas;
- iii) o que está sendo considerado como tradução; e
- iv) o que está sendo considerado como indicador de público-alvo.

Com relação ao gênero, consideramos fábula tudo o que foi classificado no banco de dados como fábula por meio de marcadores de assunto, série ou coleção. Foram descartados apenas os resultados que apresentavam a palavra “fábulas” no título sem que por isso se enquadrassem no gênero específico, como “Fábulas de Düss: o método das fábulas em psicanálise infantil”, ou em casos de falha do filtro de idioma, ou ainda nos casos citados no parágrafo anterior.

Quanto ao segundo ponto: quando se trata de fábulas, a questão da autoria é relativamente complicada, já que em geral estas são histórias que circulam oralmente em determinada cultura até que alguém as compile. Este alguém recebe, então, o título de autor. Acontece que mesmo essas fábulas já compiladas tendem a ser recontadas por outros, em obras que muitas vezes não apresentam o, por assim dizer, compilador original. Desse modo, a fábula “a tartaruga e a lebre”, de Esopo, pode aparecer nos resultados das seguintes formas:

1. A tartaruga e a lebre : uma fábula sobre a determinação / recontado por Joanne Barkan ; [baseado na história original de Esopo] ; ilustrado por Susan Jaekel ; [tradução: Renata Pettengill].
2. A tartaruga e a lebre : o Tião-sem-Tempo e o Zeca-sem-Pressa / Hardy Guedes escreveu ; Mari InesPiekas ilustrou.
3. Fábulas de Esopo / [texto: Donald Buchweitz]. [v.6]. A tartaruga e a lebre. Fábulas gregas - Adaptações.

No primeiro caso, a fábula é atribuída a Esopo, Joanne Barkan aparece como quem reconta e Renata Pettengill, como quem traduz. No segundo caso, não se informa que esta é uma fábula de Esopo e Hardy Guedes aparece como autor. No terceiro caso, anuncia-se que a fábula é de Esopo, o texto é atribuído a Donald Buchweitz e um marcador indica que esta é a adaptação de uma fábula grega. Vamos esquematizar da seguinte forma: temos uma fábula que em português recebeu o título de “a tartaruga e a lebre”, escrita por Esopo em grego; por Barkan, em inglês; e por Pettengill, Guedes, e Buchweitz, em português.

Assim, chegamos ao terceiro ponto: dado que uma tradução interlinguística é sempre uma forma de recontar algo em outro idioma, reconstruindo o texto e adaptando-o a especificidades linguísticas ou culturais, a depender do propósito da tradução e do público-alvo (conforme já discutimos no capítulo 4), os atos de recontar e adaptar podem ser aqui equiparados ao ato de traduzir, ainda que o texto de partida não tenha sido o original grego (o que se configura como uma tradução indireta). Assim, na medida do possível tentamos

identificar as traduções “disfarçadas” a partir das informações fornecidas pelo banco de dados ou pesquisa complementar, considerando tradutor aquele que traduziu, recontou ou adaptou para o português. Nesse caso, não faremos distinção entre tradução e adaptação.

Por fim, como indicadores de público-alvo, foram consideradas informações relativas a: coleção ou série como “Clássicos da infância” e “Reencontro infantojuvenil”; categorias de assunto como “literatura infantojuvenil”, “livro-brinquedo” e “política e governo - humor, sátira”; títulos como “para crianças, jovens e adultos”, “para os pais ou professores contarem aos filhos ou alunos”, “para ler com a família”, “para executivos” e “para todo mundo”; e editoras com nomes sugestivos como “Projetos Culturais para a Infância”. Esses indicadores são, basicamente, paratextos editoriais, elementos que contribuem para a produção de sentido e orientam a recepção da obra traduzida.

6.2 Apresentação dos dados coletados

Dos 584 resultados contendo “fábulas” nos campos título, assunto, série, coleção/notas ou gerais, foram descartados 54 resultados que apresentavam a palavra “fábulas” em algum dos indicadores sem que por isso se enquadrassem no gênero específico ou que se configuravam como falhas do filtro de idioma. Dos 530 resultados restantes, 147 eram reedições de um mesmo volume, que foram igualmente desconsiderados. Dos 383 títulos remanescentes, 255 (67%) foram identificados como obras traduzidas e 133 (33%), como obras originalmente em língua portuguesa (ver tabelas 2 e 3, nos apêndices 2 e 3). Percebemos um desequilíbrio na relação entre obras e autores traduzidos e não traduzidos, pois, dos 144 autores de fábulas identificados no acervo, 91 (63%) são de língua portuguesa e 53 (37%), de outros idiomas (ver tabelas 4 e 5, nos apêndices 4 e 5). Ou seja, é muito maior o número de obras traduzidas em relação às obras originalmente em língua portuguesa, mas o número de autores traduzidos é menor que o número de autores de língua portuguesa – o que indica que há, provavelmente, algum autor ou autores estrangeiros com muitas traduções.

Verificamos, então, que dentre os autores traduzidos o mais frequente é Esopo, com 67 ocorrências (37%), seguido por La Fontaine, com 22 (14%). O terceiro lugar fica com Leonardo da Vinci, que tem 8 ocorrências (4%) e fica à frente de Fedro, com 5 ocorrências (3%). Dentre os autores de língua portuguesa, o nome mais frequente é Luciana Garcia, com

5 resultados (5%), seguido por Monteiro Lobato, Elias José e William Elias de Assis Luz, cada um com 4 resultados (4%). É curioso o resultado de da Vinci, já que ele é pouco conhecido como escritor de fábulas – apesar de ser reconhecidamente multitalentoso –, e com mais resultados que Fedro, autor mais tradicional. Igualmente curioso é que Monteiro Lobato não apareça em primeiro lugar dentre os autores de língua portuguesa, dada sua relevância no panorama literário infantil brasileiro e sua reconhecida produção de fábulas.

Nesse sentido, é importante observar que alguns autores aparecem com obras pequenas, umas poucas fábulas publicadas em volumes avulsos, enquanto outros têm resultados compostos por muitas fábulas em volume único, o que provoca uma disparidade no peso desses autores. Os resultados que apresentamos são das ocorrências de cada autor, não do total de fábulas ou volumes publicados por eles, e tampouco consideram reedições de uma mesma obra. O livro *Fábulas* de Monteiro Lobato, por exemplo, que é uma coletânea de diversas fábulas, aparece com 51 edições, chegando esta à 4ª reimpressão, enquanto que Luciana Garcia aparece com fábulas avulsas publicadas em uma ou duas edições apenas, com até 4 tiragens. Outros autores aparecem com uma ocorrência apenas, mas esta se refere a uma coleção de muitos volumes. Assim, o número de ocorrências não é tão relevante nesse levantamento, mas nos interessa saber quem aparece e quem não aparece na lista – por exemplo, importa que Iriarte não apareça nos resultados e Samaniego, sim. E, ainda com relação às listas de autores, vale destacar a ausência de autoria reconhecida em todas as obras catalogadas como fábulas africanas, indianas, chinesas e árabes. Os casos de autoria desconhecida estenderam-se a outras obras de diversas categorias, conforme indicado na tabela 3 (apêndice 3).

Quanto aos indicadores de público-alvo das obras traduzidas, consideramos que 179 (70%) indicam público infantojuvenil; 13 (5%), público adulto; outros 13 (5%), público geral; e 50 (19%) foram considerados indicadores neutros, que não permitem inferências nesse sentido (ver tabela 6, no apêndice 6). Quanto aos indicadores de público-alvo das obras originalmente em língua portuguesa, consideramos que 93 (70%) apontam público infantojuvenil; 7 (5%), público adulto; 2 (2%), público geral; e 31 (23%) foram considerados indicadores neutros (ver tabela 7, no apêndice 7). Ou seja, observou-se que tanto para as obras traduzidas quanto para as obras originalmente em língua portuguesa há uma prevalência considerável do público infantojuvenil como alvo das publicações.

A identificação da obra traduzida mais antiga constante no acervo não pôde ser feita a partir do filtro adotado, que estabeleceu o ano máximo de edição das obras 1899, pois durante a coleta dos dados de obras e autores percebemos que outras fábulas mais datadas incorporavam o acervo e nem por isso apareceram nos resultados obtidos com o filtro específico. Assim, a partir da identificação manual, apontamos a primeira obra listada (ver tabela 8, no apêndice 8), publicada em Portugal no século XVIII, como a mais antiga identificada no acervo. As informações oferecidas pelo banco de dados da Fundação Biblioteca Nacional não esclarecem que as fábulas tenham sido traduzidas, mas uma pesquisa complementar indicou tratar-se de uma tradução indireta do toscano (RODRIGUES, 2010).

A obra declaradamente traduzida mais antiga constante no acervo foi também publicada em Portugal no século XVIII, a qual figura em segundo lugar na tabela, e em quarto lugar está uma obra publicada no Brasil em meados do século XIX, que tampouco se anuncia como uma tradução. Uma folheada no livro digitalizado pelo Google (TEIXEIRA, 1864) parece apontar que se trata realmente de um trabalho autoral, o que precisaria ser confirmado com uma investigação mais aprofundada. De todo modo, é possível saber com certeza que, desde meados do século XIX, foram publicadas fábulas no Brasil, e possivelmente um século antes já circulavam em território brasileiro fábulas de Esopo traduzidas.

Com relação aos indicadores, percebemos que o termo “adaptação” está quase sempre relacionado ao público infantojuvenil (com uma exceção que vale a pena mencionar: uma adaptação das fábulas de Esopo para executivos). Assim, verificam-se os indicadores “fábulas latinas” e “fábulas latinas – adaptações”, o mesmo ocorrendo com as fábulas gregas e francesas, em que os indicadores de adaptação aparecem juntos com os de literatura infantojuvenil. Em quase todos os casos, “fábulas latinas” referem-se a Fedro; “fábulas gregas”, a Esopo; e “fábulas francesas”, a La Fontaine. Por meio da avaliação de outros paratextos editoriais, foi identificada a existência de notas, prefácio e comentários ou a inserção em coleções como “clássicos inquérito” e “grandes obras do pensamento universal”. Desse modo, pudemos inferir que “fábulas gregas” e “fábulas latinas” estão voltadas prioritariamente para um público mais maduro.

O indicador “fábulas francesas” não pôde ser verificado da mesma forma, podendo estar voltado para o público em geral ou fragmentado em casos particulares, o que precisaria ser verificado com pesquisa complementar – por meio da análise das capas das obras, por exemplo. O método da análise desses outros paratextos poderia ser utilizado também para

elucidar o público-alvo daquelas obras cujos indicadores foram considerados neutros, e que, portanto, não permitiram inferências nesse sentido. No entanto, não foi possível aprofundar a esse ponto o levantamento realizado, o que fica em aberto para pesquisas futuras.

Por fim, chegamos ao foco desta pesquisa, que é o caso de Tomás de Iriarte. É interessante notar que este não consta do banco de dados da Fundação Biblioteca Nacional como autor de fábulas: em 2014, quando foi feito o levantamento, a única obra de Tomás de Iriarte encontrada no acervo foi *Instrucción para el manejo y servicio de la artilleria ligera*, publicada em Buenos Aires em 1833. Ao repetir a busca em 2017, surgiram duas novas obras: *La música, poema*, publicada em Madri em 1779; e *Litterarische Fabeln*, uma tradução para o alemão das *Fábulas Literarias*, publicada em Leipzig em 1788. Ou seja, sua obra fabulística não consta do acervo da FBN nem na versão original castelhana nem em tradução para o português – embora o livro de Iriarte em castelhano conste, por exemplo, do acervo da Biblioteca Florestan Fernandes, da FFLCH/USP.

Incrementamos a pesquisa fazendo uma busca pelos nomes das quatro fábulas que compõem o nosso *corpus* de estudo, e assim identificamos uma tradução de “*Los dos conejos*” e uma de “*El burro flautista*”, que fazem parte de uma coleção, cujas informações bibliográficas disponíveis não apresentam o nome de Iriarte. Trata-se de *Os dois coelhinhos* e *O asno flautista*, volumes 1 e 5 da coleção *Fábulas Divertidas*, publicada em Belo Horizonte pela editora Villa Rica no ano de 1999. Os livros aparecem classificados como Literatura infantojuvenil e Livros-brinquedo, e parecem coincidir com algo que já havíamos identificado durante a composição do *corpus*: traduções para o português brasileiro publicadas em Belo Horizonte pela editora Villa Rica, sob os títulos *Os Dois Coelhos* e *O Asno Flautista*, volumes 7 e 16 da coleção *Fábulas do Mundo Todo*, ano desconhecido. O segundo volume, *O Asno Flautista*, faz parte do *corpus* de estudo e não constitui um livro-brinquedo, o que, em conjunto com a disparidade na numeração dos volumes, nos faz concluir que se trata de uma nova edição das mesmas fábulas pela mesma editora. Além disso, é preciso destacar que outras traduções identificadas durante a composição do *corpus* não apareceram nos resultados do levantamento (estas podem ser consultadas no capítulo 3. *Apresentação do corpus*, que compõe a parte II desta dissertação).

Por maior que tenha sido o esforço empregado para a identificação das traduções durante o levantamento de dados, faz-se necessário reconhecer que o método utilizado é impreciso. A escolha do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, em detrimento de outras

opções como, por exemplo, o Index Translationum, deve-se por um lado à constatação de que todos esses bancos de dados são incompletos de uma forma ou de outra e contam com mecanismos de busca deficientes, o que faz com que qualquer escolha resulte insuficiente; e por outro à necessidade de identificar obras que de fato entraram no mercado editorial brasileiro – o que não pôde ser confirmado no caso da tradução do português Romão Francisco António Creyo, que compõe nosso *corpus* de estudo e não consta do acervo consultado da biblioteca.

Além do mau funcionamento dos filtros de busca proporcionados pelo sistema da Fundação Biblioteca Nacional, o que exigiu a identificação manual de boa parte dos dados coletados (o que também está sujeito a erro), o método adotado omite autores não citados em compilações de fábulas, caso de Iriarte, bem como fábulas não registradas no banco de dados com essa palavra-chave. Ainda assim, acreditamos que o levantamento possa ser útil a outras pesquisas que o tomem como ponto de partida, aperfeiçoando a triagem para a construção de um panorama mais completo da historiografia de fábulas traduzidas no Brasil, por meio de pesquisas complementares. Além disso, nos serviu particularmente para entender a posição que as fábulas ocupam no mercado editorial brasileiro e situar as traduções de Iriarte num contexto mais amplo.

Do mesmo modo, acreditamos que o estudo do caso de Tomás de Iriarte possa dar início a pesquisas sobre o autor, tão pouco estudado. A busca por estudos acadêmicos sobre Iriarte na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e na Biblioteca Digital Domínio Público não retorna resultados, como tampouco a busca por artigos com essa palavra-chave no Google Acadêmico. Como afirmam Milton e Martins, “[n]ossa arqueologia brasileira ainda é pouco firme. Não sabemos o que foi traduzido, por quem, quando e onde” (2010, p. 4). O estudo historiográfico da tradução, bem como de autores traduzidos pouco estudados, pode contribuir em grande medida com os Estudos da Tradução, ampliando os pontos de vista e somando conhecimentos.

Parte II:

Apresentação do referencial teórico e do *corpus*

1. Os referenciais teóricos de análise e seu interesse para o estudo deste *corpus*

No que tange aos referenciais teóricos, o estudo proposto pretende apoiar-se em um modelo descritivo para analisar as diferentes retextualizações de fábulas de Iriarte do *corpus*, partindo da hipótese de que serão encontradas diferenças de cunho linguístico atribuíveis ao distanciamento temporal entre a produção dessas retextualizações e as fábulas de Iriarte, mas principalmente diferenças que se justifiquem no propósito das traduções e em seu público-alvo, observáveis inclusive em elementos paratextuais e estruturas narrativas.

Para tratar da diversidade de fenômenos no *corpus*, consideramos apropriado o modelo descritivo de tradução literária desenvolvido por Lambert e Van Gorp (2011) em 1985, o qual se apoia na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1978) e Toury (1980). O modelo propõe descrever e examinar as estratégias tradutórias em diferentes aspectos, considerando desde questões preliminares, como presença ou não do nome do tradutor e se a tradução é parcial ou completa, até aspectos de micronível, como seleção de palavras e padrões gramaticais. De forma complementar, o trabalho de Genette (2009[1987]) sobre os paratextos editoriais fornecerá subsídios para observar as chamadas “questões preliminares” do modelo de Lambert e Van Gorp, como elementos que contribuem para a produção de sentido e orientam a recepção da obra traduzida.

Ao final deste capítulo, apresentamos brevemente outras bases teóricas e conceituais relevantes para as análises de micronível, que serão consideradas em conjunto com a proposta de Lambert e Van Gorp e com o trabalho de Genette. Esse complemento diz respeito à consideração dos elementos básicos dos textos narrativos (narrador, personagens, tempo, espaço, ação), por serem as fábulas um gênero essencialmente narrativo; a elementos de análise dos textos em versos (como número de sílabas, estruturação em estrofes, estruturas de rimas), no caso dos textos-fonte e de suas retextualizações feitas em verso; e a procedimentos de tradução e de adaptação, conforme discussões desenvolvidas na parte I.

1.1 A proposta de Lambert e Van Gorp

Na apresentação do modelo descritivo de tradução por Lambert e Van Gorp, os autores expõem um esquema de comunicação elaborado com o que chamam de “os parâmetros básicos do fenômeno tradutório” propostos na hipótese do polissistema de Itamar Even-Zohar (1978) e Gideon Toury (1980):

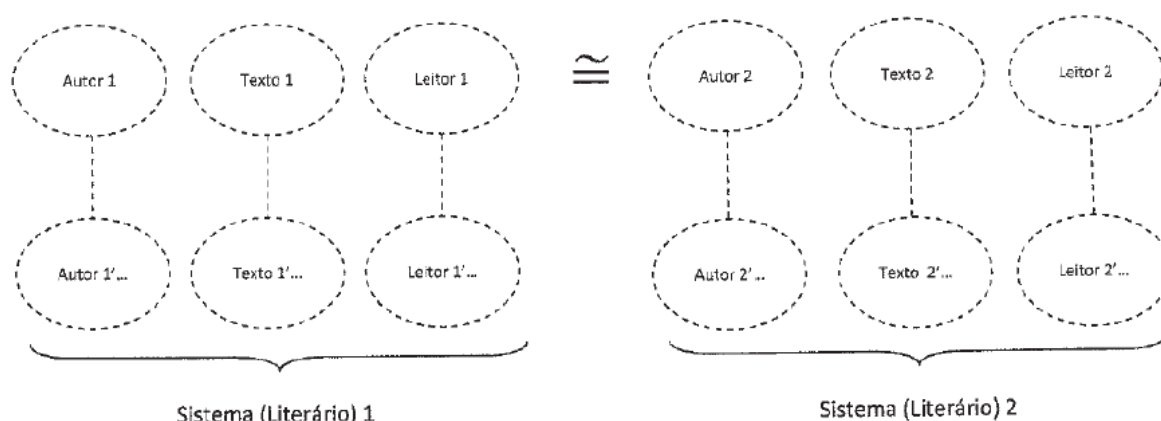


Figura 9 - Esquema hipotético para descrever traduções.

Fonte: Lambert e Van Gorp, 2011, p. 210.

Estão representados no esquema o texto-fonte (T1) e o texto-alvo (T2) e seus respectivos autores e leitores (A1, R1; A2, R2). Além disso, considera-se que texto-alvo e texto-fonte pertencem, cada um em seu sistema, a um conjunto de outros textos (T1"; T2"), bem como seus respectivos autores e leitores (A1", R1"; A2", R2"). O esquema representa a inserção de texto, autor e leitores num sistema literário específico (Sistema [Literário] 1; Sistema [Literário] 2), sem perder de vista que “os sistemas literários não podem ser isolados dos sistemas social, religioso, etc” (LAMBERT; VAN GORP, 2010, p. 210). A linha pontilhada circundando cada um dos elementos do esquema indica que estes são complexos e dinâmicos. Por fim, o símbolo de semelhança (e não de igualdade) indica que

o elo entre a comunicação-fonte e a comunicação-alvo não pode ser realmente previsto; trata-se de uma relação aberta, cuja natureza exata dependerá das prioridades do comportamento do tradutor – que, por sua vez, tem que ser visto em função das normas dominantes do sistema-alvo. (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 210)

Os parâmetros básicos do esquema comunicativo poderiam ser observados em variadas relações combinatórias entre si, todas merecedoras de estudos, especialmente tendo em vista programas de pesquisa em larga escala, que tenham como meta o conjunto da literatura traduzida. Os autores apontam as seguintes relações possíveis entre os elementos:

T1 -- T2	relações entre textos individuais, isto é, entre o original e sua tradução
A1 -- A2	relações entre autores
R1 -- R2	relações entre leitores
A1 -- T1 com A2 -- T2	intenções autorais nos sistemas fonte e alvo
A1 -- T1 com T2 -- R2	pragmática e recepção nos sistemas fonte e alvo, e suas correlações
A1 -- A1" , A2 -- A2"	situação do autor em relação a outros autores em ambos os sistemas
T1 -- T1" , T2 -- T2"	situação do original e sua tradução enquanto textos em relação a outros textos
R1 -- R1' , R2 -- R2'	situação do leitor nos respectivos sistemas
SISTEMA ALVO -- SISTEMA LITERÁRIO	traduções em uma determinada literatura
SISTEMA (LITERÁRIO) 1 -- SISTEMA (LITERÁRIO) 2	relações, seja em termos de conflito ou harmonia entre ambos os sistemas

Quadro 2 - Relações entre elementos básicos da tradução.
Fonte: reformatado a partir de Lambert; Van Gorp, 2011, p. 211.

Lambert e Van Gorp sustentam que toda tradução é resultado de relações específicas entre os parâmetros desse esquema comunicativo e, portanto,

a tarefa do estudioso será estabelecer quais relações são as mais importantes. Entre as prioridades a serem observadas, destacam-se principalmente as traduções orientadas ao sistema -alvo (ou "aceitáveis") e as traduções orientadas ao sistema-fonte (ou "adequadas"). Porém os grupos de traduções "aceitáveis" podem ainda mostrar características diferentes quanto às relações T2 --- T1, T2 --- A1, ou T2 --- R1. De um ponto de vista empírico, pode-se seguramente presumir que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente em relação ao dilema "adequado" versus "aceitável". (*ibid.*, p. 211-212)

Essa última consideração envolve, por exemplo, casos em que as características estilísticas de um texto traduzido estejam orientadas para o sistema-alvo, enquanto que suas referências socioculturais estejam voltadas ainda para o sistema-fonte. Essa dualidade “adequado” *versus* “aceitável” possibilita estudar o processo de tradução, o texto resultante dele e sua recepção “a partir de diferentes pontos de vista, de maneira macroestrutural ou microestrutural, focalizando em padrões linguísticos de vários tipos, códigos literários, padrões morais, religiosos ou outros não literários etc.” (*ibid.*, p. 213-214).

No campo dos Estudos da Tradução, desde 1995 se conhece a distinção de Toury entre os princípios de adequação e aceitabilidade. Priorizando a **adequação**, o tradutor se concentra em características distintivas do original, como peculiaridades linguísticas, de estilo e elementos culturais, considerando como dominante o texto-fonte e sua máxima conservação. Privilegiando a **aceitabilidade**, o tradutor se volta para a produção de um texto-alvo com maior legibilidade e naturalidade na língua-alvo, no qual a linguagem e o estilo estejam em harmonia com as convenções linguísticas e literárias da cultura receptora, considerando como dominante essa cultura e a função do texto dentro dela. No entanto, uma tradução nunca vai ser totalmente adequada ou aceitável, mas tende a se apresentar como uma combinação dos dois princípios:

Be that as it may, a translation will never be either adequate or acceptable. Rather, it will represent a blend of both. This is to say, no translation can reveal a zero amount of either adequacy or acceptability, no more than it can be 100% acceptable or 100% adequate. Moreover, since adequacy and acceptability are measured on different bases, and hence separately and independently of each other, their total should not be expected to yield 100 either, no more than it can amount to 200 (a hypothetical result of being fully adequate and fully acceptable at the same time). (TOURY 1995, p. 70) ⁶

Uma preocupação de Lambert e Van Gorp, ao reunir todos esses elementos básicos num quadro metodológico abrangente, foi melhorar a contribuição entre a pesquisa histórica e a teórica, fornecendo aos estudos descritivos um esquema de trabalho mais sistemático,

⁶ Seja como for, uma tradução nunca será ou adequada ou aceitável. Em vez disso, ela representará uma mistura de ambos. Isto é, nenhuma tradução pode ser completamente inadequada ou inaceitável, como também não pode ser 100% aceitável ou 100% adequada. Além disso, uma vez que a adequação e a aceitabilidade são medidas por bases diferentes e, portanto, de forma separada e independente uma da outra, não se deve esperar que o resultado seja apenas 100, como também não pode ser superior a 200 (resultado hipotético de como seria se a tradução fosse totalmente adequada e totalmente aceitável ao mesmo tempo). (Tradução nossa)

menos intuitivo, ao mesmo tempo em que se evitam análises binaristas que tomam o texto-fonte como único parâmetro de equivalência, muitas vezes com ênfase nas diferenças e colocando-se a pergunta de se certa equivalência linguística foi ou não apropriada. Com isso, o modelo permite não ficarmos presos a noções tradicionais como fidelidade e qualidade tradutória, que via de regra são normativas e focadas no texto-fonte, para nos dedicarmos a uma análise funcional e semiótica. A questão da equivalência passa a ser observada entre os dois esquemas de comunicação ou entre parâmetros específicos deles, considerando quais relações têm papel e podem ser vistas na tradução, compreendendo "todos os aspectos funcionalmente relevantes de uma determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, inclusive o processo da tradução, suas características textuais, sua recepção e até mesmo seus aspectos sociológicos, como distribuição e crítica da tradução." (LAMBERT; VAN GORP, 2011, p. 213).

Essa abordagem possibilita dedicar atenção a uma série de pontos que nos interessam, como:

- se uma tradução específica de um texto contemporâneo ou antigo é apresentada e considerada uma tradução ou não (ela pode ser chamada de adaptação ou imitação);
- o vocabulário, o estilo, as convenções poéticas e retóricas tanto no T2 quanto no T1; [...]
- o papel das traduções no desenvolvimento de uma determinada literatura (funções conservadoras versus inovadoras; funções exóticas ou não-exóticas etc). (LAMBERT & VAN GORP, *op. cit.*, p. 212).

- [...] que tipo de equivalência pode ser observado entre os dois esquemas de comunicação, ou entre os parâmetros específicos dos mesmos?
- [a] tradução em questão é orientada para o sistema-alvo (aceitável) ou para o sistema-fonte (adequada)? (*ibid*, p. 213)

Tendo em mente esses pontos, é possível conjeturar algumas considerações preliminares sobre elementos e relações que afetam as retextualizações de nosso *corpus*. Primeiro, considerando o conjunto a que pertencem os textos (T1" e T2"), as fábulas são um típico gênero da "literatura universal" e, assim como os mitos e os contos de fadas, cumprem um papel no desenvolvimento de praticamente todas as literaturas (inclusive as de S1 e S2), desde tempos remotos. No entanto, talvez tenham muitas vezes um papel periférico ou de

menor prestígio no sistema, especialmente quando relacionadas à literatura infantil (caso de T2” para certas retextualizações do *corpus*). Segundo, com relação a funções conservadoras ou inovadoras, pareceria que as fábulas tendem a cumprir funções conservadoras, não apenas do ponto de vista literário, mas também nos sistemas de valores (ao veicular valores conservadores), dado seu caráter educativo e moralizante. Ainda, podemos fazer uma ponte com o comentário de Sanders (2006, p. 45), que aponta que mitos, contos de fadas e folclore são um material tipicamente aberto a reformulações ao longo do tempo, o que propicia adaptações e apropriações de diferentes tipos – apesar de a autora não mencionar as fábulas, reconhecemos a afinidade dos gêneros e, por conseguinte, estendemos o comentário.

Tal tendência a reformulações é um bom exemplo de como o modelo de Lambert e Van Gorp nos abre a possibilidade de ir além das descrições de operações realizadas nas retextualizações, entendendo-as à luz dos contextos históricos e literários apresentados na primeira parte deste estudo. Também nos permite formular hipóteses preliminares a partir desses contextos, como a da dominância da aceitabilidade nas retextualizações do *corpus* voltadas ao público infantil, devido às normas dominantes para tradução de fábulas e para a literatura infantil, quando esse for o contexto em que as retextualizações se inserem no sistema 2.

Além dos parâmetros básicos e das possibilidades de relações entre eles, no esquema comunicativo apresentado, os autores elaboram, a partir de seus próprios estudos, um modelo prático para análise textual com vistas a descrever e examinar estratégias tradutórias, considerando a tradução essencialmente como o “resultado de estratégias de seleção ‘a partir’ e ‘dentro’ dos sistemas de comunicação” (LAMBERT & VAN GORP, 2011[1985], p. 213).

Esse método, ao qual intitulam “esquema sintetizado para uma descrição de traduções”, subdivide-se em quatro níveis, partindo de aspectos mais gerais até aspectos mais específicos, e abrange:

i) **Questões preliminares**, que incluem título e página-título, presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor, metatextos (na página-título, no prefácio, nas notas de rodapé, no texto ou separado) e estratégia geral (tradução parcial ou completa);

ii) **Macronível**, que inclui a divisão do texto (em capítulos, atos, cenas, estrofes), título dos capítulos, relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição, estrutura narrativa interna, estrutura poética;

iii) **Micronível**, que inclui seleção de palavras, padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima), formas de reprodução da fala (direta, indireta, indireta livre), narrativa, perspectiva e ponto de vista, modalidade (passiva ou ativa, expressão de incerteza, ambiguidade), níveis de linguagem (socioleto, arcaico, popular, dialeto, jargão);

iv) **Contexto sistêmico**, que inclui oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria (normas, modelos), relações intertextuais (outras traduções e obras “criativas”), relações intersistêmicas (estruturas de gênero, códigos estilísticos).

Quanto às “questões preliminares”, complementaremos o referencial teórico com contribuições de Gérard Genette (2009).

1.2 Os paratextos de Genette

As obras literárias, pelo menos desde a invenção do livro moderno, nunca se apresentam como um texto nu: vem cercado de um aparato que o completa e protege, impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação consentâneos com o propósito do autor. Esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário o saiba. (GENETTE, 2009)

A citação acima foi retirada da quarta capa do livro de Genette, e, por conseguinte, consiste justamente em um paratexto editorial de sua obra. Os paratextos podem ser entendidos como os elementos textuais que circundam o texto propriamente dito, mas não fazem parte dele. São elementos que contribuem para a produção de sentido e orientam a recepção de uma obra publicada. Os paratextos de um texto literário podem incluir apresentação editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, avisos de quarta capa e entrevistas sobre o livro, entre outros.

Segundo o autor, definir um elemento paratextual consiste em determinar algumas variáveis, que podem ser esquematizadas a partir de um conjunto de perguntas. É necessário, portanto, determinar seu lugar (*onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem e a quem?*) e as funções que animam sua mensagem (*para fazer o quê?*).

No que diz respeito aos paratextos editoriais, Genette divide o campo em duas categorias: peritexto e epitexto. O **peritexto** é definido como a categoria espacial que se encontra “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas” (2009, p. 12). O **epitexto** é definido como “todas as mensagens que se situam na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (*id.*).

No presente caso, não nos propomos a localizar e analisar epitextos para as obras do *corpus*, e a análise dos paratextos deve se focar no nível do peritexto. A esse respeito, é de particular relevância a consideração de Genette acerca da questão de uma obra se encontrar inserida em uma coleção. O autor defende que essa inserção tem objetivos e significados, e mesmo a ausência de uma coleção é sentida pelo público. Segundo o autor,

[o] selo de coleção, mesmo sob essa forma muda, é, pois, uma duplicação do selo editorial, que indica imediatamente ao potencial leitor que tipo ou que gênero de obra tem a sua frente: literatura francesa ou estrangeira, vanguarda ou tradição, ficção ou ensaio, história ou filosofia etc. (GENETTE, 2009[1987], p. 26).

Genette explica que um novo elemento paratextual pode aparecer a qualquer momento, da mesma forma que pode também desaparecer, definitivamente ou não, por decisão do autor ou por intervenção alheia, ou em virtude da passagem do tempo, que pode tornar esse paratexto obsoleto. Assim, verificaremos a manutenção ou exclusão de elementos paratextuais do livro de 1782 e a inserção de novos paratextos nas retextualizações que compõem o *corpus* de estudo.

1.3 Aplicação do referencial teórico às análises

Considerando o referencial teórico apresentado, começaremos as análises por sintetizar a descrição feita da primeira edição das fábulas de Iriarte, focalizando os seguintes aspectos do conjunto do livro, de forma a retomar a apresentação geral da obra feita na primeira parte deste estudo:

- **questões preliminares:** título, local e ano de publicação, editora, presença ou ausência de indicação de gênero e de ilustrações no interior e na capa, presença ou ausência de paratextos (como prefácio e sumário), identificação de marcadores que permitam inferir o público-alvo (como o selo de uma coleção);
- **macronível:** divisão em seções e posição das sentenças morais;
- **micronível:** estruturas literárias (metro, rima) válidas para o conjunto da obra, bem como os níveis de linguagem do conjunto
- **contexto sistêmico:** relações intertextuais (outras obras “criativas”) e relações intersistêmicas (estruturas do gênero).

Após essa síntese do livro *Fábulas Literárias* de Iriarte em seu conjunto, a análise passará a tratar separadamente de cada uma das quatro fábulas-fonte do *corpus*. Nessa fase, consideraremos para cada texto-fonte aspectos do **macronível** daquela fábula específica (fundamentalmente estrutura poética e estrutura narrativa interna) e elementos de **micronível**, como estruturas literárias formais (metro, rima), formas de reprodução da fala (direta, indireta), seleção de palavras, modalidade (passiva ou ativa, expressão de certeza, ambiguidade) e níveis de linguagem.

Para cada retextualização, começaremos descrevendo os seguintes pontos das questões preliminares e do macronível, tendo em conta as características específicas de nosso próprio *corpus*. Com relação às **questões preliminares**, devem ser observados os seguintes aspectos: quais são o lugar e ano de publicação e a editora? A edição constitui a obra completa (todas as fábulas) ou uma parte dela (uma ou algumas fábulas)? Faz parte de uma

antologia de fábulas (traduzidas ou não)? Contém apenas fábulas de Iriarte ou também de outros autores e quais? Quais são as fábulas de Iriarte que inclui? Traz o texto em português ou em espanhol? Mantém-se o título da obra completa (*Fábulas Literarias*)? Há indicação de gênero (fábulas)? O nome do autor aparece? O nome do tradutor ou adaptador está indicado? É apresentada explicitamente como antologia, tradução, adaptação? Mantém-se a advertência do editor e outros metatextos? Tem ilustrações ou não e de que tipo?

Quanto ao **macronível**, os aspectos a observar devem ser: as fábulas mantêm a estruturação em versos ou foram transformadas em prosa? Uma tradução prosaica específica de verso é compatível com a função da prosa no sistema-alvo? O texto de cada fábula é corrido ou fragmentado em várias páginas? Há manutenção dos diálogos? Numa primeira observação geral, seria tradução, adaptação, apropriação ou qual outra categoria e por quais características notáveis? Traz o texto completo, modificado, reduzido, ampliado? Tende para o polo da adequação ou da aceitabilidade e por quais características notáveis?

Com relação ao **micronível**, devem ser observados os seguintes aspectos: a relação (natureza da equivalência) que se vê com o texto-fonte é de linearidade palavra por palavra, parágrafo por parágrafo, com o texto completo reproduzido por meio do método da típica tradução escrita, ou não? Não sendo, que tipo de relação se realiza? Há redução, acréscimo, alteração na forma de diálogos? Como estão organizados os elementos narrativos (personagens, tempo, espaço, diálogo, narrador, ações enredo)? O nível da linguagem é mantido? Os padrões gramaticais são semelhantes? Predomina o uso da ordem direta ou indireta? Como se percebem os níveis de coloquialidade? Como foram traduzidos alguns itens lexicais específicos? Que grau de humanização pode ser observado nas personagens, no caso de inserção de ilustrações? As adjetivações apontam para valoração mais ou menos explícita sobre as personagens e suas ações para o leitor (levando em conta o caráter moralizante das fábulas)? Deixa-se a dedução da moral e a valoração mais para o leitor, a partir da ação, ou ela é dada mais pronta e explícita ao leitor por elementos do próprio texto (além da sentença moral que apareça ao início ou ao final)?

Quanto ao **contexto sistêmico**, os aspectos a observar devem ser: como o texto se configura em relação ao gênero fábula, historicamente falando (considerando características gerais das fábulas, como pouca descrição, assentar-se essencialmente sobre uma ação que é muito fundamentada num diálogo no tempo presente, em uma só unidade de cena, com economia de personagens, personagens animais)? Como se configura em relação aos padrões

literários de cada época, como o uso de versos na literatura (considerando que a forma poética foi durante muito tempo o modo de expressão literário por excelência, e era, portanto, frequente que a produção literária ocorresse em verso)?

Essa análise deve levar a comentários finais sobre a categorização desses textos enquanto tradução, adaptação, apropriação, reedição, etc; sobre técnicas adotadas, como redução, ampliação, mudança de gênero; e sobre o público-alvo declarado ou inferido a partir desse estudo (utilizando, para isso, a análise de paratextos proposta por Genette), em relação com o público de Iriarte e o sistema de origem de seus textos.

1.4 Bases teóricas e conceituais complementares

Nesse subitem, apresentaremos brevemente outras bases teóricas e conceituais relevantes para as análises de micronível, que serão consideradas em conjunto com a proposta de Lambert e Van Gorp e com o trabalho de Genette. São elas:

- **Elementos básicos dos textos narrativos:** por serem as fábulas um gênero essencialmente narrativo, julgamos necessário abordar durante as análises elementos como narrador, personagens, tempo, espaço, ação e enredo. Para tanto, adotaremos como referência o livro de Cândida Vilares Gancho (2002), *Como analisar narrativas*.
- **Elementos de análise dos textos em versos:** no caso dos textos-fonte e de suas retextualizações feitas em verso, será preciso analisar aspectos como número de sílabas, estruturação em estrofes e estruturas de rimas. Para isso, utilizaremos como referência o manual de Antonio Quilis (1975), *Métrica española*.
- **Diferenciação entre tradução e adaptação:** conforme discussão apresentada no capítulo 4 da parte I, consideraremos nas análises a diferenciação básica estabelecida por George Bastin (2009[1997]) entre adaptação local – um procedimento técnico presente em um grande número de traduções – e adaptação global – um método de retextualização que, para sua definição, depende de uma concepção de tradução da qual se diferencia.

- **Procedimentos técnicos de tradução:** a fim de apontar as adaptações locais identificadas nas retextualizações durante a análise, levaremos em conta os procedimentos técnicos de tradução elencados por Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958), como ampliação, redução, modificação, etc.
- **Focos de adaptação na literatura infantil:** também considerando a discussão levantada no capítulo 4 da parte I, teremos em mente durante a análise – ainda que isso não seja explicitado na redação – os quatro focos de adaptação na literatura para crianças elencados por Göte Klinberg (1973, *apud* ZILBERMAN, 2003), que são assunto, forma, estilo e meio.

2. Os passos na configuração do *corpus* e as questões suscitadas por ele

No percurso de seleção de um *corpus* de estudo de algumas das retextualizações interlinguais das fábulas de Iriarte em português, duas coisas nos chamaram a atenção:

1) as publicações em português se relacionam de formas diferentes com os textos das fábulas de Iriarte: por exemplo, nem sempre estão também em verso e nem todas seguem linearmente o texto em espanhol; e

2) encontram-se também publicações em espanhol das fábulas de Iriarte que mantêm diferentes relações com o livro de 1782: por exemplo, diferente lugar de apresentação da moral das fábulas, ou reprodução exata dos textos ou retextualizações que apresentam modificações de diferentes tipos.

Essa observação levantou a questão de como chamar cada uma dessas retextualizações, em cada caso: as interlinguais são traduções, adaptações, apropriações? As intralinguais são reedições, edições atualizadas/revistas, adaptações?

A título de exemplo, podemos observar as relações que se estabelecem entre os textos apresentados a seguir, que se referem à publicação da fábula “*La Rana y la Gallina*” na textualização espanhola de 1782 e em uma retextualização argentina de 1949:

<p>La Rana y la Gallina (Madri, 1782)</p> <p>Desde su charco una parlera rana Oyó cacarear á una gallina. ¡Vaya! (la dijo:) no creyera, hermana. Que fueras tan incómoda vecina. Y con toda esa bulla ¿qué hay de nuevo? — Nada , sino anunciar que pongo un huevo. — ¿Un huevo solo? ¡Y alborotas tanto! — Un huevo solo ; si , Señora mia. ¿Te espantas de eso , cuando no me espanto De oírte como graznas noche y dia? Yo, porque sirvo de algo , lo publico; Tú , que de nada sirves , calla el pico.</p> <p>-----</p> <p>[Apartado, no “Índice de las fábulas y sus asuntos”] Fábula LXIV. <i>La Rana y la Gallina</i>. Al que trabaja algo, puede disimularse que lo pregone : el que nada hace, debe callar. Pág. 151</p>	<p>La rana y la gallina (Buenos Aires, 1949)</p> <p>Doña Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora. Todo eso resultaba, sin embargo, perdonable. La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo. La Rana, en cambio, no aportaba ningún beneficio. ¡Y qué critica! Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco. Cierta vez oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba. — ¡Qué incómoda! — le dijo —. ¿Por qué gritas de esa manera? — Porque he puesto un huevo. — ¿Un huevo nada más? ¿Y alborotas tanto? — ¡Un huevo nada más, sí, señora Rana! — gritó destempladamente la Gallina. Estaba furiosa —. Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?</p> <p><i>Al que trabaja puede disculparse que lo pregone; pero quien no hace nada debe guardar silencio</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 3 - “La Rana y la Gallina” nas versões de 1782 (Madri) e 1949 (Buenos Aires).

Fonte: elaborado pela autora a partir das fontes citadas.

No exemplo da publicação de Buenos Aires, o texto de Iriarte continua perfeitamente reconhecível em suas protagonistas (rã e galinha), bem como nas ações centrais do enredo: uma galinha que faz escarcéu ao pôr um ovo para tornar seu “feito” público, uma rã que a critica considerando haver desproporção entre a pouca importância de pôr um ovo e o orgulho que a galinha mostra por isso, ao que galinha retruca que, ao contrário do “barulho” que faz por ter posto um ovo, a rã costuma fazer muito barulho sem ter produzido absolutamente nada. No entanto, também há diferenças bastante evidentes entre os dois textos. Entre elas: na fábula publicada em Buenos Aires, expande-se a voz do narrador, com inserção de adjetivações e outras considerações valorativas introdutórias sobre a galinha – como “*charlatana*”, “*movediza*” e “*peleadora*”; mas também “*útil*”, por “*poner diariamente un huevo*” –, e sobre a rã – como uma “*criticona*” que “*no aportaba ningún beneficio*”, porque, apesar de comer muitos insetos, isso não era de muita importância no charco em que vivia. Nada disso aparece explicitado descritivamente na fábula de Iriarte, embora possa ser inferido a partir das ações das protagonistas e do diálogo entre elas. No texto publicado em Buenos Aires, o narrador assume a perspectiva de uma das personagens, expandindo e reforçando um juízo de valor que só aparece mais ao final do texto de Iriarte, na voz da personagem galinha e dentro do diálogo: “*yo sirvo de algo*”, “*tú de nada sirves*”, mas “*graznas noche y día*”. Além disso, a sentença moral, que no original é apresentada separadamente do texto da fábula – em um “índice das fábulas e seus assuntos” que aparece no final do livro –, é incorporada ao texto da fábula na retextualização. Assim, embora o texto publicado em Buenos Aires também esteja em castelhano e tenha vínculos com a fábula de Iriarte a ponto de permitir reconhecer que esta foi seu texto-fonte, trata-se uma retextualização e não de uma reprodução. Seria o caso de chamá-lo de adaptação?

Esses fenômenos, alguns deles de tradução, outros aparentados com a tradução escrita prototípica, como a adaptação, suscitaram nossas perguntas de pesquisa iniciais:

- 1) Como as fábulas de Iriarte têm sido retextualizadas ao longo do tempo?
- 2) Quais são as particularidades das retextualizações intralinguais e das interlinguais dessas fábulas em nosso *corpus*?
- 3) Em que medida o propósito das traduções definiu a configuração das retextualizações?
- 4) Como essas retextualizações poderiam ser nomeadas, levando em conta suas particularidades?

No que se refere à delimitação do *corpus* de estudo, num primeiro momento nos propusemos a reunir uma amostragem representativa das fábulas de Iriarte mais comumente traduzidas para o português, selecionadas conforme a disponibilidade do material encontrado durante a seleção e compondo retextualizações interlinguais que pareceriam inicialmente poder ser classificadas em pelo menos dois tipos básicos: traduções e adaptações. Durante a composição desse primeiro *corpus* interlingual, fomos encontrando casos que mostravam como as fábulas de Iriarte haviam recebido ao longo do tempo também retextualizações intralinguais em diversas modalidades, as quais pareceriam poder ser classificadas em pelo menos dois tipos básicos: adaptações e apropriações. Esses casos pareceram poder lançar luzes sobre o estudo das retextualizações interlinguais, e por isso decidimos reunir também uma amostragem dessas retextualizações intralinguais. Os textos selecionados para o *corpus* final de estudo incluem casos com procedimentos de retextualização que pareceriam pertencer a categorias como tradução e adaptação, assim como casos que se limitam a atualizações ortográficas, pequenas “modernizações” e diferente organização espacial.

Para a composição do *corpus*, foram utilizadas três frentes. O ponto de partida da primeira proposta do projeto de estudo foram dois volumes lidos na infância e já disponíveis — um deles em espanhol, contendo todas as fábulas de Iriarte⁷, e o outro em português, contendo quatro fábulas de Iriarte e diversas de outros autores⁸. Em seguida, foi feita uma busca na internet por versões digitalizadas disponíveis no Google Books a partir da qual foi localizada a primeira edição em espanhol⁹, a primeira tradução em português europeu¹⁰, uma edição em espanhol organizada em Oxford¹¹ e diversas outras edições que não se mostraram interessantes para o presente estudo, por reproduzirem os textos das *Fábulas Literarias* de Iriarte sem quaisquer alterações linguísticas ou gráficas. O passo seguinte foi buscar em sebos e livrarias on-line volumes

⁷ IRIARTE, Tomás de. *Fábulas de Iriarte*. Barcelona: Susaeta, 1973.

⁸ LACERDA, Nair (seleção, introdução e tradução parcial). *Fábulas do mundo inteiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993. (Coleção Clássicos da Infância)

⁹ YRIARTE, Tomás de. *Fábulas Literarias*. Madri: Imprenta Real, 1782. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=NfpFAAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 29 mar. 2016, 21:27.

¹⁰ YRIARTE, Tomás de. *Fabulas Literarias*. Tradução Romaõ Francisco Antonio Creyo. Porto: Officina de Viuva Mallen, Filhos, e Companhia, 1796. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=H-8AAAAAMAAJ&hl=pt-BR&pg=PR10#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 29 mar. 2016, 21:28.

¹¹ IRIARTE, Tomás de. *Fábulas Literarias*. Org. Jaime Fitzmaurice-Kelly. Oxford: Universidade de Oxford, 1917. Disponível em: <<https://archive.org/details/fabulasliterarias00iriarich>>. Acesso em: 29 mar. 2016, 16:07.

interessantes para completar o *corpus*, do ponto de vista da questão dos diferentes tipos de retextualização das fábulas, especialmente considerando a diferenciação entre tradução e adaptação. Assim, foram adquiridas: uma edição em português brasileiro¹² e uma edição argentina apresentada pelo vendedor como bilíngue¹³, em sebos brasileiros; e uma edição em espanhol¹⁴, numa livraria chilena. A partir do material encontrado, restringimos o *corpus* a quatro fábulas, com diferentes retextualizações.

O capítulo que segue apresenta os livros que compõem o *corpus* com relação às questões preliminares e ao macronível. Assim, devem ser observados o lugar e ano de publicação, a editora, o idioma, o conteúdo (obra completa ou parte dela, quais fábulas inclui), a manutenção ou alteração do título da obra completa (*Fábulas Literarias*), a inserção do livro em uma coleção, a identificação de marcadores que permitam inferir o público-alvo, a indicação do nome do autor e do tradutor ou adaptador, a indicação do gênero (fábula) e da natureza da publicação (tradução, adaptação, antologia), a presença de metatextos e de sentenças morais, a inserção de ilustrações, a estruturação dos textos em versos ou em prosa e em uma ou mais páginas, a manutenção ou exclusão dos diálogos, a presença de textos completos, modificados, reduzidos ou ampliados e a percepção inicial quanto à classificação dos textos como tradução, adaptação, reedição ou outra categoria.

Os textos das fábulas em si serão analisados quanto ao macro e ao micronível na Parte III e o contexto sistêmico será comentado na análise de resultados (Parte III, capítulo 5), onde faremos um apanhado do conjunto das fábulas analisadas.

¹² IRIARTE, Tomás de. *Fábulas: O asno flautista*. Belo Horizonte: Villa Rica, [s.d.]. (Coleção Fábulas do Mundo Todo, vol. 16)

¹³ IRIARTE, Tomás de. *Fábulas de Iriarte*. Edição em espanhol com tradução para o português adicionada manualmente. Tradução desconhecida. Buenos Aires: Editorial Codex, 1949. (Colección Escenarios)

¹⁴ IRIARTE, Tomás de. *Fábulas*. Seleção e adaptação de Mónica de Simone P. 8. ed. Santiago do Chile: Universitaria, 2010. (Colección El jardín de los sueños)

3. Apresentação do *corpus*

O *corpus* de estudo compõe-se de 4 das 67 fábulas de Iriarte, pelas razões expostas a seguir. As edições mais recentes que localizamos em nossas buscas — publicadas a partir do século XX — incluem, no total, apenas 10 das 67 fábulas, e mesmo estas aparecem apenas ocasionalmente em um volume ou outro. Assim, tendo como base os textos coletados, escolhemos trabalhar com as fábulas que aparecem com mais frequência em diversas edições, tendo em vista que um *corpus* mais enxuto favoreceria o aprofundamento de diferentes aspectos nas análises, em mais de um tipo de retextualização. Assim, as fábulas analisadas são:

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| (1) El Burro flautista | (3) El Pato y la Serpiente |
| (2) Los dos Conejos | (4) La Rana y la Gallina |

As fábulas escolhidas para estudo estão contidas nos livros que seguem indicados no quadro 4. Na relação a seguir, figuram edições em português e em espanhol. Como explicamos, embora inicialmente não fosse o objetivo da pesquisa comparar textos em língua espanhola, conforme os estudos foram sendo realizados colocou-se a questão da forma de classificar os textos coletados, tendo em conta termos como reedição, tradução inter e intralinguística, adaptação e apropriação. Nesse contexto, percebemos o interesse de considerar também, para a análise, textos em espanhol que não eram meras reproduções dos textos de Iriarte.

Por fim, os livros dos quais o *corpus* foi selecionado foram os que se apresentam a seguir. Esta seleção nos proporciona retextualizações variadas para cada uma das quatro fábulas de Iriarte, sendo algumas delas originárias dos mesmos livros. O quadro que segue ordena os livros dos quais o *corpus* foi selecionado relacionando-os às fábulas escolhidas para estudo. Após o quadro, iniciaremos as seções que apresentam os livros, com informações relativas às questões preliminares e ao macronível.

<p>Fábula VIII El Burro flautista</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Madri, 1782 (texto de partida) 2) Porto, 1796 (interlingual) 3) Oxford, 1917 (intralingual) 4) Buenos Aires, 1949 (intralingual) 5) Belo Horizonte, [s.d.] (interlingual)
<p>Fábula XI Los dos Conejos</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Madri, 1782 (texto de partida) 2) Porto, 1796 (interlingual) 3) Oxford, 1917 (intralingual) 4) Buenos Aires, 1949 (intralingual) 5) Santiago do Chile, 2010 (intralingual)
<p>Fábula XIII El Pato y la Serpiente</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Madri, 1782 (texto de partida) 2) Porto, 1796 (interlingual) 3) Oxford, 1917 (intralingual) 4) Buenos Aires, 1949 (intralingual) 5) interlingual acrescentada à edição de 1949 6) São Paulo, 1993 (interlingual)
<p>Fábula LXIV La Rana y la Gallina</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Madri, 1782 (texto de partida) 2) Porto, 1796 (interlingual) 3) Oxford, 1917 (intralingual) 4) Buenos Aires, 1949 (intralingual) 5) interlingual acrescentada à edição de 1949 6) São Paulo, 1993 (interlingual)

Quadro 4 - As fábulas que compõem o *corpus* e os livros que as contêm.
Fonte: elaborado por Heloísa Pezza Cintrão.

3.1 Textos-fonte 1: *Fábulas Literarias* (Madri, 1782)

Os textos-fonte 1, em espanhol, são quatro fábulas da primeira edição do livro *Fábulas Literarias*, publicado em Madri pela Imprenta Real no ano de 1782. Como vimos, esta edição contém 67 fábulas em verso, compostas como narrativas em forma de poemas, mas nenhuma delas incorpora aos textos das fábulas a sentença moral que acompanha edições mais modernas. A edição de 1782 apresenta tais sentenças morais separadamente, num índice de fábulas e seus assuntos. Não constam imagens no interior do livro nem na capa. Uma advertência do editor é o único paratexto que antecede o início das fábulas. O sumário, onde estão incluídas as sentenças morais, é apresentado logo após o final da última fábula. Esta primeira edição de 1782 foi consultada em fac-símile digitalizado¹⁵. Nesse volume, serão consideradas, como principal texto-fonte para as retextualizações do *corpus*, as fábulas “VIII - El Burro flautista”, “XI - Los dos Conejos”, “XIII - El Pato y la Serpiente” e “LXIV - La Rana y la Gallina”.

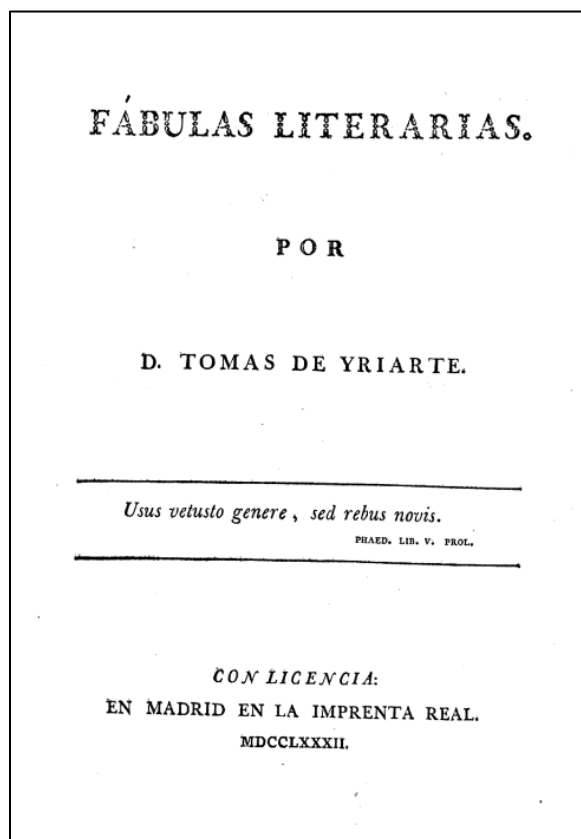


Figura 10 - Capa de *Fábulas Literarias* (1782).
Fonte: web.

¹⁵ https://books.google.com.br/books?id=NfpFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Na capa, além das informações bibliográficas apresentadas no parágrafo anterior, consta a inscrição em latim “*Usus vetusto genere, sed rebus novis. PHAED. LIB. V PROL.*”, que é uma citação de Fedro (prólogo do livro 5) e pode ser traduzida como “cultivo um gênero literário antigo, mas com temas novos” – o que funciona muito bem como um lema para o fabulário de Iriarte, dado o caráter inédito dos temas abordados por este, que tratam do mundo literário. Logo após a capa, há uma advertência do editor a modo de prólogo, que transcrevemos abaixo:

ADVERTENCIA DEL EDITOR

Porque empezaban á andar en manos de los curiosos algunas copias diminutas y viciadas de estas Fábulas , me pareció que haría un servicio al Público literario en pedírselas á su Autor , valiéndome de la amistad que le debo , y en darlas á luz con su beneplácito. No quiero preocupar el juicio de los Lectores acerca del mérito de ellas ; sí sólo prevenir á los ménos versados en nuestra erudicion que ésta es la primera Coleccion de Fábulas enteramente originales que se ha publicado en Castellano. Y así como para España tienen esta particular recomendacion , tienen ótra , aun para las Naciones estrangeras : conviene á saber , la novedad de ser todos sus asuntos contrahidos á la Literatura. Los inventores de Fábulas meramente morales desde luego han hallado en los Brutos propiedades de que hacer cómodas aplicaciones á los defectos humanos en lo que pertenece á las costumbres , por que los animales tienen sus pasiones ; pero como éstos no leen ni escriben , era mucho mas difícil advertir en ellos particularidades que pudiesen tener relación ó con los vicios literarios , ó con los preceptos que deben servir de norma á los Escritores.

La doctrina que sobre uno y otro punto encierran estos Apólogos , va amenizada con la variedad de la versificación : y para llamar la atencion de los Jóvenes que los lean , y se inclinen al arte métrica Castellana , se ha añadido al fin de la obra un breve índice de los quarenta géneros de metro en que está compuesta , empezando por los de catorce sílabas, y acabando por los de quatro. (YRIARTE, 1782)

Há alguns pontos interessantes nessa advertência que merecem comentário. Em primeiro lugar, o editor menciona que essas fábulas, primeiramente difundidas na oralidade, já haviam ganhado uma versão escrita que circulava informalmente. Esse ponto condiz com o levantamento histórico realizado acerca da história da fábula (parte I, cap. 2), por meio do qual verificamos tratar-se a fábula de um tipo de narrativa comumente difundida na cultura oral que em algum momento é compilada e recebe uma versão escrita, que então perdura nos registros literários.

Em segundo lugar, o editor defende ser esta a primeira coleção de fábulas inteiramente originais publicadas em castelhano, destacando que seus assuntos não tratam

apenas de costumes, como as fábulas “meramente morais” – que atribuem defeitos humanos a animais –, mas também de vícios literários e preceitos que devem servir de norma a escritores – o que o editor considera mais complicado, já que os animais não leem nem escrevem –, o que justifica o adjetivo que incorpora o título da obra (*Fábulas Literárias*). Esse assunto também foi discutido anteriormente (parte I, cap. 1), bem como a originalidade de Iriarte frente a seu conterrâneo Samaniego, que um ano antes publicara seu fabulário, considerado menos original por basear-se em Esopo, Fedro e La Fontaine.

Em terceiro lugar, o editor atribui função moralizante às fábulas, o que também verificamos ser uma característica do gênero desde sua origem, mais comumente atribuída à Índia antiga, onde por volta do século VI a.C. o sábio Vishnu Sharma redigiu em sânscrito o fabulário Pañcatantra por encomenda de um rei que queria instruir seus filhos. Como vimos, a fábula é um gênero de difícil definição, e dentre diversos critérios podem ser apontadas como características inerentes do gênero seu caráter alegórico, sua brevidade e sua intenção moral (parte I, cap. 2).

Por fim, o editor ressalta a importância dos versos metrificados, apontando os jovens como público-alvo, o que também discutimos anteriormente (parte I, cap. 3): entendemos que, embora a aparência sóbria do livro não indique que tenha sido pensado exclusivamente para o público infantil – ao menos não em termos das características mais lúdicas implicadas na literatura infantil moderna –, seu caráter educativo já fazia com que fosse aplicado para esse fim e seu conteúdo tinha a intenção de alcançar esse público. Além disso, a preocupação de Iriarte com a estética era notável, já que ele não apenas escreveu todo seu fabulário usando 40 tipos de métrica, como também dirigiu os assuntos deste a ensinamentos de caráter literário.

Terminadas as 67 fábulas, começa no livro a seção intitulada “*Índice de las fábulas y de sus asuntos*”, na página 159. Os assuntos de cada fábula são apresentados sequencialmente na forma de uma moral, a partir do assunto da Fábula I, e reiteram as morais enunciadas nas próprias fábulas – o que faz com que a incorporação das sentenças morais no texto das fábulas, como aconteceu com edições mais modernas, seja de certo modo “dispensável”. Observando a lista de assuntos, é notável a inserção das fábulas no campo da literatura, já que são poucas as que fogem de ter o próprio mundo literário como tema (ver apêndice 1). As fábulas que compõem nosso *corpus* de estudos são algumas dessas exceções, o que, certamente, não é

gratuito: por ter assuntos mais gerais, são as que têm interesse para um público mais amplo e variado, o que provavelmente fez com que fossem mais traduzidas, adaptadas e publicadas.

Ao fim da lista dos assuntos de cada fábula, inicia-se na página 172 a seção intitulada “*Géneros de metro usados en estas fabulas*”, onde é apresentada uma lista numerada dos 40 tipos de metrificação, indicando, após cada uma, os números das fábulas compostas nelas. O critério de ordenação das métricas nesta lista é das métricas com maior número de sílabas por verso para as de menor número, como indica o editor no prólogo: “*empezando por los de catorce sílabas, y acabando por los de quatro*”.

3.2 Retextualizações interlinguais 1: *Fabulas Literarias* (Porto, 1796)

As primeiras retextualizações das quatro fábulas referidas anteriormente como textos-fonte 1 são interlinguais (espanhol > português), tomadas da tradução para o português europeu do livro *Fábulas Literarias* realizada por Romão Francisco Antonio Creyo e oferecida à Ill.ma Ex.ma S.ra D. Maria Izabel de Lencastre Cezar e Menezes, publicada na Officina de Viuva Mallen, Filhos, e Companhia, cidade do Porto, em 1796, sob o título *Fabulas Literarias*. Traz os textos integrais.

Esta obra publicada em Portugal contém 67 fábulas desacompanhadas de sentença moral. Não constam imagens no interior do livro nem na capa. Nesse volume, as fábulas estão dispostas em sequência diversa daquela apresentada na edição madrilenha de 1782. Além disso, faltam duas fábulas do original (“XXIII - Los Perros y El Trapero” e “LX - El Volatín y su Maestro”) e foram acrescentadas outras duas fábulas (“LXIII - O Medico, o enfermo, e a enfermidade” e “LXVIII - O Rico metido a arquiteto”) que podem ser encontradas em uma edição em castelhano publicada em Nova York no ano de 1869, cuja folha de rosto informa ser a primeira edição americana reproduzida a partir da última europeia¹⁶ (ver frontispício da edição de Nova York, 1896, na Figura 12).

¹⁶ A informação pode ser consultada em https://books.google.com.br/books?id=nQQsAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Iriarte&hl=pt-BR&sa=X&ei=FdAiVemXBYzCggSe3oKABw&redir_esc=y#v=onepage&q=Iriarte&f=false

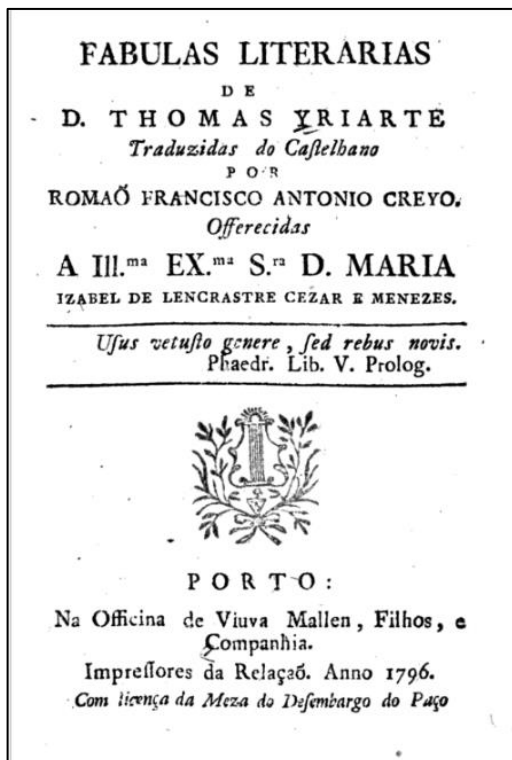


Figura 11 - Capa da edição portuguesa (1796).
Fonte: *web*.

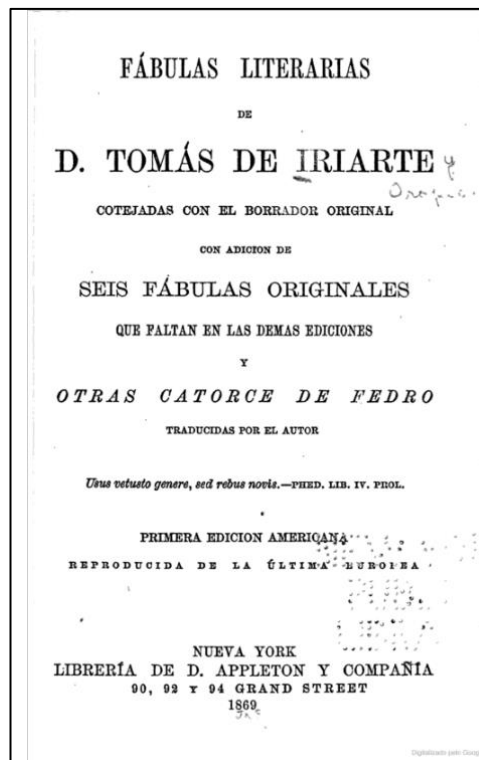


Figura 12 - Capa da edição de Nova York (1896).
Fonte: *web*.

A tradução portuguesa de 1796 apresenta um índice das fábulas no início, sem incluir nele os “assuntos”, mas apenas os títulos das fábulas. Incorpora uma dedicatória a D. Maria Izabel de Lencastre Cezar e Menezes, e só depois desta inclui, traduzida para o português, a advertência posta pelo editor espanhol no frontispício da primeira impressão madrilenha das fábulas, sem as seis linhas finais do texto original da advertência, que remetiam ao índice de gêneros de metro, já que este índice também está ausente na tradução portuguesa. Foi consultada em versão fac-símile digitalizada¹⁷. Nesse volume, serão estudadas as fábulas “VI - O Burro flautista”, “XV - Os dous Coelhos”, “XVIII - O Pato, e a Serpente” e “LXIX - A Raã, e a Gallinha”.

¹⁷ https://books.google.com.br/books?id=H-8AAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

3.3 Retextualizações intralinguais 1: *Fábulas Literarias* (Oxford, 1917)

Quatro fábulas da edição em espanhol do livro *Fábulas Literarias*, organizada por Jaime Fitzmaurice-Kelly e publicada pela Universidade de Oxford, na Inglaterra, em 1917, compõem as primeiras retextualizações intralinguais (espanhol > espanhol) do *corpus*.

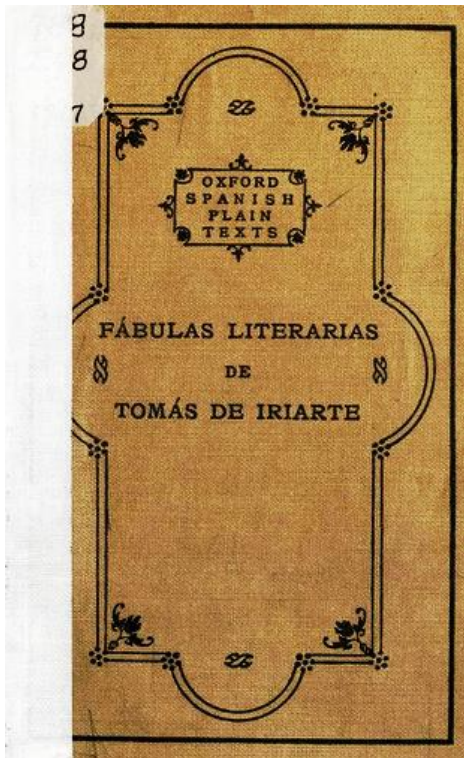


Figura 13 - Capa da edição de Oxford (1917).
Fonte: *web*.

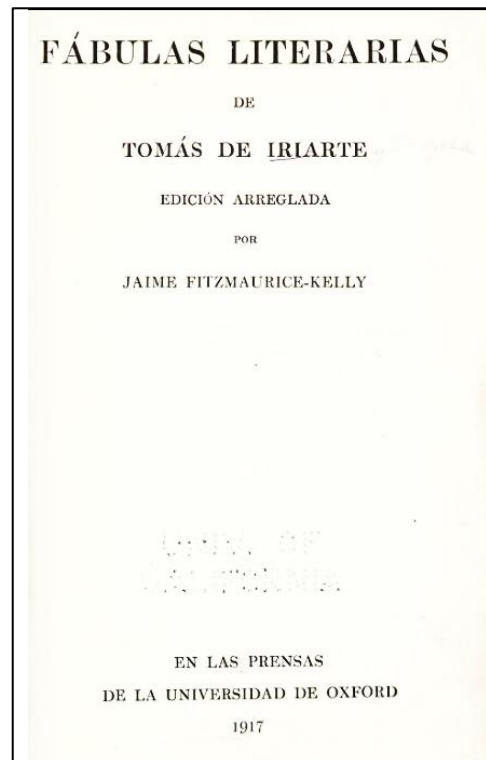


Figura 14 - Folha de rosto da edição de Oxford (1917).
Fonte: *web*.

Esta edição em espanhol, de Oxford, contém 73 fábulas em verso. Inclui 6 fábulas de Iriarte que podem ser encontradas na edição publicada em Nova York no ano de 1869 (primeira edição americana reproduzida a partir da última europeia). Em comparação com a edição madrilenha de 1782, não tem a advertência do editor, nem os dois índices finais (de fábulas e seus assuntos, de gêneros de metro). No entanto, os assuntos são incluídos no corpo das respectivas fábulas, entre parênteses, com destaque em itálico, entre o título e o início da narrativa. Traz os textos integrais, identificados na capa como "*Oxford Spanish Plain Texts*". Não constam imagens no interior do livro nem na capa. Traz quatro notas de fim. As fábulas

tiveram grafia modernizada. Foi consultada em versão fac-símile digitalizada¹⁸. Nesse volume, serão comentadas as fábulas “VIII - El Burro flautista”, “XI - Los dos Conejos”, “XIII - El Pato y la Serpiente” e “LXIV - La Rana y la Gallina”.

3.4 Retextualizações intralinguais 2: *Fabulas de Iriarte* (Buenos Aires, 1949)

As retextualizações intralinguais 2 (espanhol > espanhol) são quatro fábulas que pertencem a uma publicação feita em Buenos Aires pela editora Codex no ano de 1949, sob o título *Fabulas de Iriarte*. Este volume integra a Colección Escenarios, a qual tem também volumes que recolhem fábulas de Esopo, Samaniego e La Fontaine. A edição original contém 11 fábulas em prosa sucedidas por sentença moral, que aparece sempre em itálico e na cor vermelha. São elas: “El burro flautista”; “La zorra y el busto”; “Los dos conejos”; “El oso, la mona y el cerdo”; “El pato y la serpiente”; “La rana y la gallina”; “El ruiseñor y el gorrión”; “La abeja y el cuclillo”; “El guacamayo y el topo”; “El gallo y sus dos enemigos”; e “El buey y la cigarra”. Uma delas, “La zorra y el busto”, é erroneamente atribuída a Iriarte, já que se trata de uma fábula de Samaniego. Tem texto em espanhol e indica Augusto Cortina como adaptador (“*adaptación especial de Augusto Cortina*”). Os textos são corridos e ocupam uma ou duas páginas cada um. Os diálogos são mantidos como discurso direto. Numa primeira observação geral, seria possível classificar as fábulas contidas nesse volume como adaptações, por retextualizarem-se as fábulas no mesmo idioma, mas em outra estrutura compositiva, passando de verso para prosa.

Trata-se de um livro-brinquedo em formato horizontal, que forma imagens tridimensionais ao passar das páginas (pop-up). As ilustrações são de Alessandro Nardini e as lâminas, de Oscar Blotta. As imagens tridimensionais são usadas em apenas quatro das onze fábulas, incluídas duas das que selecionamos para análise. As demais fábulas recebem ilustrações bidimensionais. No entanto, o volume que conseguimos desse livro antigo apresenta diversas páginas coladas umas às outras, deixando visíveis apenas quatro fábulas, justamente as que formam imagens tridimensionais: “La zorra y el busto”, “El pato y la serpiente”, “La rana y la gallina” e “El guacamayo y el topo”. Nesse volume, serão estudadas as fábulas “El burro flautista”, “Los dos conejos”, “El pato y la serpiente” e “La rana y la gallina”.

¹⁸ <https://archive.org/details/fabulasliterarias00Iriarich>

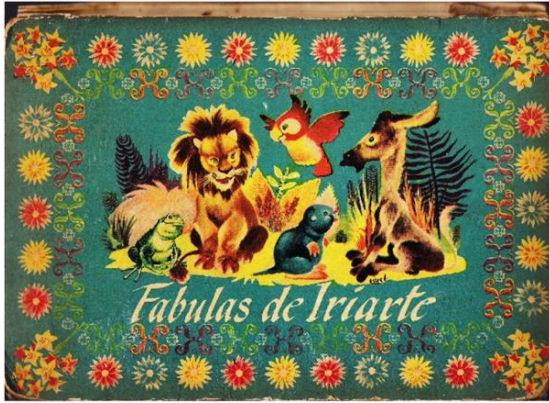


Figura 15 - Capa de *Fábulas de Iriarte* (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

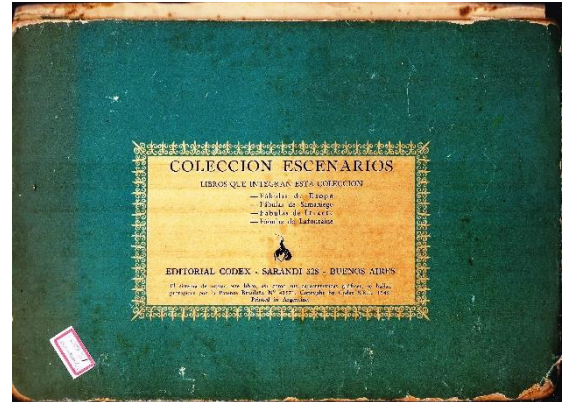


Figura 16 - Quarta capa de *Fábulas de Iriarte* (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

Imagens de algumas das outras páginas foram encontradas em um site de vendas, onde aparecem fotografias do livro feitas por um vendedor, mas não localizamos um volume integralmente disponível on-line. Não traz prefácio ou notas de qualquer natureza. Disponível em versão impressa (em parte) e em versão digitalizada¹⁹ (outra parte). As ilustrações são coloridas e têm função narrativa: mostram as personagens das fábulas em ação e reforçam o texto escrito, com posição de destaque nas páginas. Os animais representados não apresentam características humanas e o tipo de ilustração, em conjunto com a capa – ilustrada em cores com animais ao centro e flores nas bordas –, indica claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil.



Figura 17 - Folha bibliográfica e a fábula
“El burro flautista” (1949).
Fonte: web.



Figura 18 - Formação de imagens tridimensionais na fábula “El burro flautista” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

¹⁹<http://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-575604171-fabulas-de-iriarte-libro-troquelado-ano-1948-JM#redirectedFromParent> (El burro flautista), e http://4.bp.blogspot.com/_izQANjZzfg/STFIU85tgQI/AAAAAAAAAFY/cexN5pdKrTs/s1600-h/DSC04924.jpg (Los dos conejos). Acesso em 11/08/2015.

3.5 Retextualizações interlinguais 2: *Fabulas de Iriarte* (Buenos Aires, 1949)

Além das fábulas em espanhol, nosso exemplar do livro publicado em Buenos Aires em 1949 tem retextualizações interlinguais para o português, que tomam como texto-fonte a retextualização intralingual de Augusto Cortina. Por fotos disponíveis na web, é possível ver que essas traduções para o português não fazem parte da publicação original — ao que parece, foram produzidas em máquina de escrever e coladas manualmente nas páginas correspondentes. Não consta nome do(a) tradutor(a), mas todas as páginas têm carimbado o nome Ana Adélia, que talvez seja a responsável pelas retextualizações interlinguais que tomam como texto-fonte a retextualização argentina, ou talvez seja apenas a dona do exemplar. Os textos das páginas coladas não contam com tradução para o português. Bem como as adaptações de Augusto Cortina, que lhe serviram de texto-fonte, as traduções em português são em prosa e sucedidas por sentença moral, que aparece igualmente em itálico, mas na cor preta. Serão estudadas as retextualizações interlinguais “O pato e a serpente” e “A rã e a galinha”.

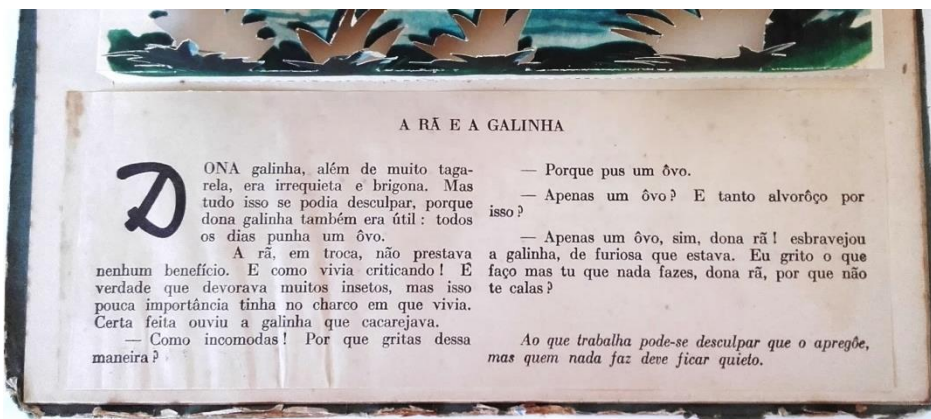


Figura 19 - Retextualização interlingual “A rã e a galinha” (1949).

Fonte: acervo pessoal da autora

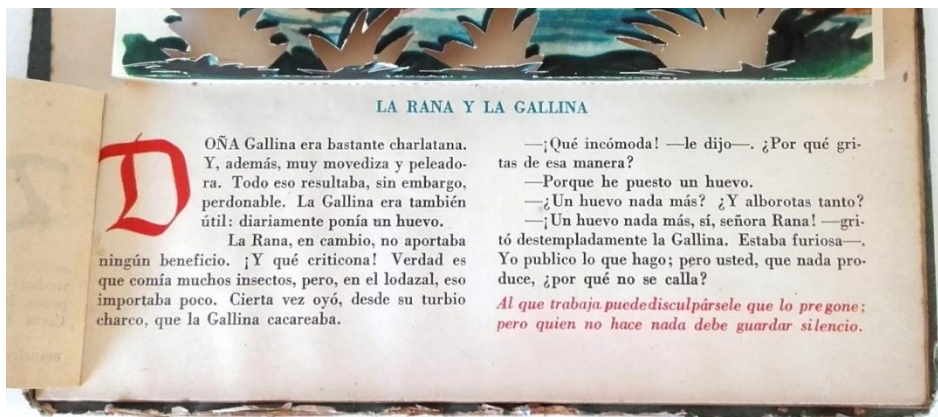


Figura 20 - Retextualização intralingual “La rana y la gallina” (1949).

Fonte: acervo pessoal da autora.

3.6 Retextualização interlingual 3: *O Asno Flautista* (Belo Horizonte, s.d.)

Uma retextualização interlingual (espanhol > português) do *corpus* pertence à edição em português brasileiro publicada pela editora Villa Rica em Belo Horizonte, intitulada *O Asno Flautista*. Trata-se do volume 16 da coleção *Fábulas do Mundo Todo*, a qual inclui volumes que recolhem fábulas de La Fontaine, Samaniego, Esopo, Iriarte e Tolstói, com uma única fábula por livro. *O Asno Flautista* contém apenas a fábula que intitula a obra, em prosa, com sentença moral incorporada ao texto. Não traz prefácio ou notas de qualquer natureza. O texto apresenta-se distribuído em várias páginas, em letras graúdas e permeado de ilustrações. As imagens no interior do livro e na capa e suas características permitem presumir que o público-alvo dessas fábulas é o infantil. Trata-se de um livro ilustrado em formato vertical, cujas ilustrações têm função narrativa, reforçando as ações descritas no texto. Disponível em versão impressa. Não se apresenta como tradução ou adaptação, não constam os nomes do(a) tradutor(a)/adaptador(a) e do(a) ilustrador(a) nem o ano da publicação, mas aparenta ter sido editado na segunda metade do século XX (no levantamento bibliográfico apresentado no capítulo 6 da parte I, identificamos uma outra edição desse livro publicada em 1999). Os diálogos são mantidos em discurso direto e parecem estar bastante ampliados, se comparados aos da fábula de Iriarte de 1782. Por tratar-se de um texto aparentemente muito mais longo que seu texto de partida, a percepção inicial é de que estejamos lidando com uma adaptação.

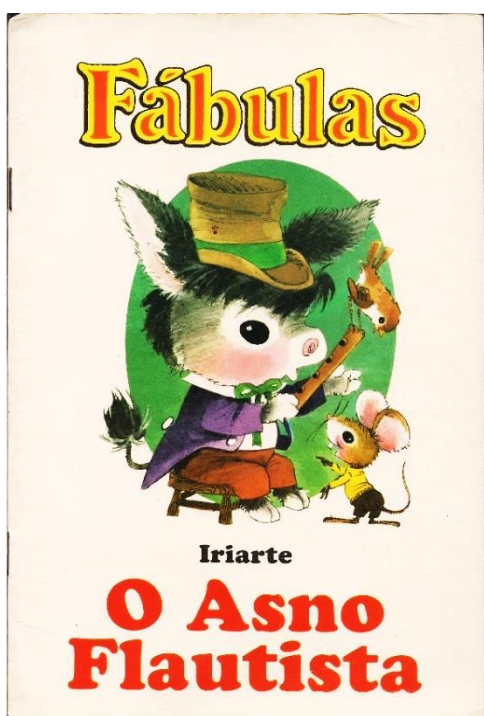


Figura 21 - Capa de *O Asno Flautista* [s.d.].
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 22 - Quarta capa de *O Asno Flautista* [s.d.].
Fonte: acervo pessoal da autora.

3.7 Retextualizações interlinguais 4: *Fábulas do Mundo Inteiro* (São Paulo, 1993)

Duas retextualizações interlinguais (espanhol > português) do *corpus* são fábulas de Iriarte, em português brasileiro, que fazem parte do volume *Fábulas do Mundo Inteiro* da coleção Clássicos da Infância do Círculo do Livro, publicada em 1993. Consta o nome de Nair Lacerda como tradutora e organizadora. O volume inclui fábulas de 12 autores e ainda outras de autoria desconhecida. Contém 4 fábulas de Iriarte em prosa sucedidas por sentença moral, que recebe destaque em itálico. São elas: “A arara e a toupeira”, “A rã e a galinha”, “O burro e o leão” e “O pato e a serpente”. Constam imagens no interior do livro e na capa. É apresentada explicitamente como uma antologia de fábulas, por meio do nome do volume. Traz prefácio da tradutora, que foi também responsável pela seleção dos textos, e notas sobre os autores traduzidos nesse volume. Não mantém a advertência do editor nem nenhum dos outros metatextos. Disponível em versão impressa. Nesse volume, as fábulas “O pato e a serpente” e “A rã e a galinha” são as duas para as quais temos outras retextualizações no *corpus*, que podem permitir comparação, portanto. Por isso, serão consideradas apenas essas duas fábulas.

A coleção Clássicos da Infância, do Círculo do Livro, reúne os seguintes volumes: *Contos de Andersen*, *Contos de Grimm*, *Contos de Perrault*, *Contos da Condessa de Ségur*, *Fábulas do Mundo Inteiro*, *Lendas e Fábulas do Brasil* e *Lendas do Mundo Inteiro*. Ou seja, alguns autores são compilados em volumes exclusivos, enquanto outros são reunidos em volumes compartilhados, com uma amostra menor de cada um deles. Iriarte compartilha um desses volumes com outros 10 autores. Os autores compilados são Pilpay, Esopo, Fedro, La Fontaine, De La Motte, Lessing, Samaniego, Iriarte, Florian, Kriloff, Ramakrishna e Fonseca Jordão, sendo este último o único de língua portuguesa. Originalmente em português, além das fábulas de Fonseca Jordão, há fábulas de autoria desconhecida e tradição portuguesa.

É interessante notar que, na apresentação do autor Fonseca Jordão, explica-se que sua obra foi editada em 1847 para uso nas escolas públicas do ensino primário e do Imperial Colégio Dom Pedro II (no Rio de Janeiro), destinada para “exercício de leitura de verso e de manuscritos”. Ou seja, está marcado o caráter educativo voltado para o público infantojuvenil, mas não se trata de um propósito moralizante e sim literário – o que o aproxima muito de Iriarte, que construiu todo o seu fabulário tratando de temas literários, e que tanta importância dava ao estudo dos versos a ponto de incluir em sua obra um índice dos 40 tipos de metro usados nas fábulas e uma menção aos jovens que porventura “se inclinem à arte

métrica castelhana”. Sobre Iriarte, o volume *Fábulas do Mundo Inteiro* diz apenas que foi um frade dominicano (informação que não pudemos comprovar em outras fontes) que viveu entre 1750 e 1791, autor das *Fábulas Literárias* – um dos maiores sucessos de sua época – e cujos trabalhos do gênero foram publicados em 1782 e considerados mais originais do que os conhecidos até então.

A capa é de cor azul turquesa com pequenas ilustrações brancas que formam uma espécie de textura, com imagens de cenas das mais diversas fábulas. Em destaque, na parte superior central, aparece a silhueta de um menino lendo um livro. As ilustrações do interior do livro são croquis em preto e branco, e há uma para cada fábula. Mostram as personagens das fábulas em ação e apenas reforçam o texto escrito, com posição de destaque nas páginas. Tanto a capa quanto as ilustrações internas são de autoria de Mogens Ove Österbye. A ilustração da capa, em conjunto com o nome da coleção, indica claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil.

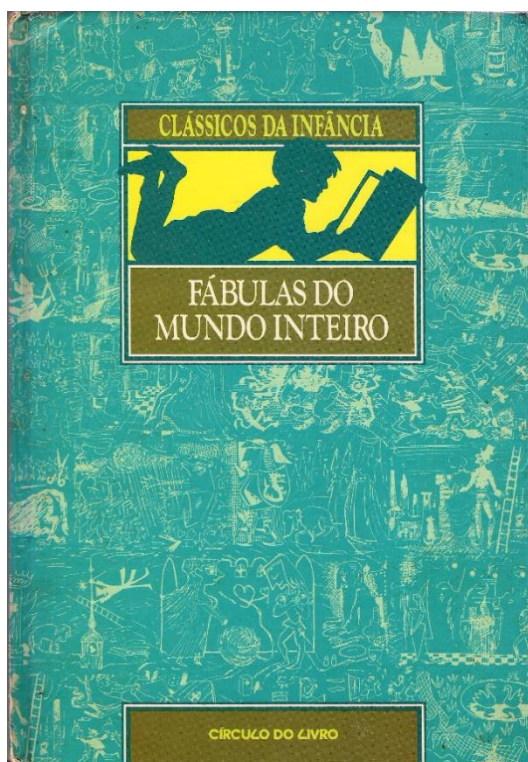


Figura 23 - Capa de *Fábulas do Mundo Inteiro* (1993).
Fonte: acervo pessoal da autora.

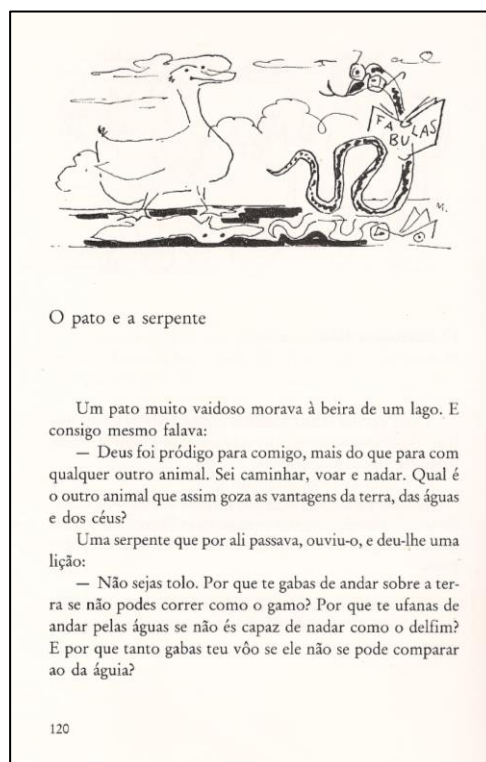


Figura 24 - A fábula “O pato e a serpente” (1993).
Fonte: acervo pessoal da autora.

As fábulas de Iriarte apresentadas nesse volume foram retextualizadas em prosa. Os textos são corridos e organizados cada qual em uma página, encimados pelas respectivas

ilustrações. Os diálogos são mantidos como discurso direto e a sentença moral aparece no fim da fábula, em itálico. Numa primeira observação geral, seria possível classificar as fábulas de Iriarte contidas nesse volume como adaptações, pela mudança formal de verso para prosa e aparente reorganização do texto-fonte, embora os dados bibliográficos indiquem que se tratam de traduções, não adaptações. Consideramos discutível que a pura passagem de verso para prosa constitua, por si só, adaptação; assim, apenas uma análise em micronível pode indicar mais claramente a natureza dessa retextualização interlingual.

Ao que parece, os paratextos têm mais destaque em relação às edições anteriores: o prefácio discute o que é fábula, um sumário inicial elenca as fábulas incluídas agrupando-as por autor ou origem (tradição russa, tradição portuguesa, tradição inglesa, etc) e uma seção final apresenta os autores compilados. Nesse contexto, levantamos uma questão: a quem se dirigem esses metatextos? Parecem supor um destinatário adulto ou, ao menos, um jovem um pouco mais maduro. No entanto, o microtexto prescinde do verso, o que aponta para o público infantil, em conjunto com o nome da coleção (Clássicos da Infância) e as ilustrações (ainda que não tenham cor e sejam sóbrias, estilizadas, sem muitos traços de humanização). É possível supor, também, um público misto – como pais que leem para seus filhos e podem se interessar por informações complementares que não interessem particularmente às crianças.

3.8 Retextualização intralingual 3: *Fábulas* (Santiago do Chile, 2010)

O *corpus* tem também como retextualização intralingual uma fábula de Iriarte em castelhano que faz parte do volume *Fábulas* da coleção *El jardín de los sueños*, do editorial Universitaria, publicado em 2010. A seleção e adaptação dos textos são atribuídas a Mónica de Simone P. e as ilustrações, a Thomas Gerber. Portanto, o livro se apresenta como uma adaptação. Traz três fábulas de Iriarte: “El jardineiro y su amo”, “La mona” e “Los dos conejos”. Os textos são distribuídos em várias páginas, com a disposição de apenas duas ou três linhas por página. A maior parte do espaço é preenchido por grandes ilustrações. A ilustração da capa, que se repete na folha de rosto, representa os protagonistas de “Los dos conejos”, indicando uma maior importância atribuída a essa fábula (talvez, por ser mais conhecida que as outras).

Os diálogos são mantidos como discurso direto e a sentença moral aparece no fim da fábula, em itálico, sobre um enquadramento verde que lhe confere maior destaque. Numa

primeira observação geral, seria possível classificar as fábulas contidas nesse volume como adaptações, por retextualizarem-se as fábulas no mesmo idioma, mas em outra estrutura compositiva, passando de verso para prosa. Traz um índice final que indica as fábulas incluídas no volume. Disponível em versão impressa. A fábula “Los dos conejos” é a única apresentada nesse volume para a qual temos outras retextualizações no *corpus*, e que por isso permite comparações. Assim, será a única considerada neste estudo.

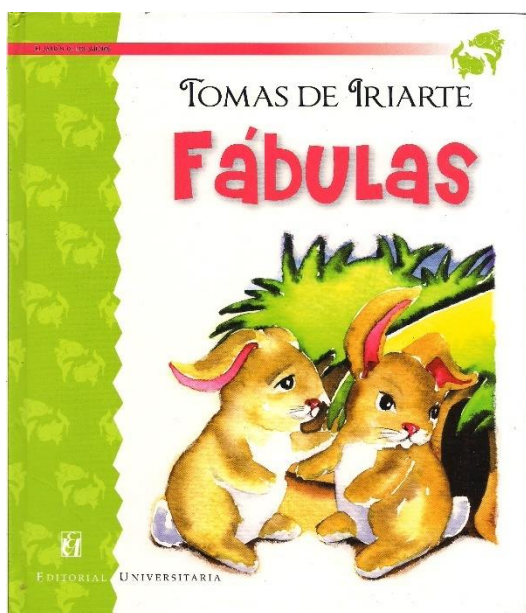


Figura 25 - Capa de *Fábulas* (2010).
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 26 - Quarta capa de *Fábulas* (2010).
Fonte: acervo pessoal da autora.

Na quarta capa, uma pequena apresentação do livro informa que este contém três fábulas clássicas, diz que se utiliza a técnica “linha controlada” para facilitar a leitura e afirma que os relatos encantarão a crianças que estão começando a ler ou que já leem com alguma fluidez. Logo abaixo da apresentação, um pequeno selo informa que o livro está disponível em versão eletrônica.

Segundo Felipe Alliende (1980), professor da área de Literatura na Universidade do Chile que escreveu acerca da técnica da linha controlada, o uso pleno da linha pode apresentar dificuldades para um leitor principiante. Utilizar plenamente uma linha típica implica 1) aproveitar ao máximo a capacidade da página, o que resulta em linhas extensas, com 10 cm ou mais de extensão; 2) empregar uma fonte miúda, de tamanho 8 ou 9, o que permite uma média de quinze ou mais palavras por linha; e 3) dividir palavras ao final da linha, com uso de hífen. Tendo em vista que cada linha pode conter, além de um grande número de palavras

completas, uma ou mais palavras incompletas e elementos sintáticos diversos e fragmentados, a leitura de um texto escrito com linhas típicas pode apresentar dificuldades ao leitor iniciante ou pouco maduro.

Portanto, e ainda segundo Alliende (1980), para tal público é recomendável reduzir tais dificuldades, controlando a linha em relação 1) a sua extensão, que deve ser curta, podendo ser a metade de uma linha típica; 2) ao tamanho da fonte escolhida, que deve ser graúda (10, 12 ou 14), de modo que em cada linha caibam de 5 a 8 palavras; 3) ao espaço entre linhas, que deve ser maior, reduzindo o total de linhas por página; 4) a supressão de divisões de palavras ao final de cada linha; e 5) a coincidência das linhas com as estruturas sintáticas. Soma-se a isso o uso de orações muito pouco complexas e sem elementos intercalados, na ordem direta e com sujeito concreto.

O controle de linhas pode acontecer tanto quando um texto só pode ser alterado em seus aspectos gráficos como quando um texto é redatado especialmente para ser mais legível ou é alterado para atingir esse fim. Em qualquer caso, o redator organiza as linhas em unidades de sentido, quer seja fazendo divisões “naturais” dentro do texto existente ou construindo o novo texto de forma que as linhas igualmente coincidam com as unidades de sentido (*ibid*).

Percebemos, assim, que o livro *Fábulas* é declaradamente voltado para o público infantil, o que se evidencia tanto pelo uso da técnica da “linha controlada” para facilitar a leitura dos iniciantes, quanto pela afirmação de que os relatos encantarão a crianças. Além disso, a inserção de grandes ilustrações coloridas, com função narrativa, que ocupam algo em torno de 80% das páginas, também indica o caráter lúdico dessa retextualização.

A seguir, apresentaremos a Parte III. Iniciamos as análises de cada fábula por uma apresentação geral, seguida por comentários acerca das características formais de sua apresentação em versos ou em prosa, passando a seguir a observar os cinco elementos principais das composições narrativas: enredo, narrador, personagens, espaço/ambiente e tempo.

Parte III:

As fábulas de Iriarte entre o espanhol e o português

1. Análise da fábula “El Burro Flautista” e suas retextualizações

1.1 O texto-fonte “El Burro Flautista”, fábula VIII (1782)

“El Burro Flautista” é a Fábula VIII do livro *Fábulas Literarias* (YRIARTE, 1782). Ocupa as páginas 19 e 20 da primeira edição do livro, publicada na Espanha. O volume *Fábulas Literarias* foi apresentado no item 3.1 da parte II, p. 90. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Como todas as demais fábulas desse volume, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Tem a participação de apenas uma personagem, nomeada no título: um burro. O texto tem 94 palavras (excetuado o título) e se caracteriza pela economia de recursos narrativos, condensando-se basicamente na narração da ação, numa única cena e uma só fala do burro. Dos seus vinte e oito versos, quatro representam o monólogo do burro (vs. 21 a 24), enquanto vinte e quatro são ocupados pela voz narrativa, em primeira pessoa nos versos iniciais (1 a 4), que são metanarrativos (tematizam sua própria ação de narrar a fábula), passando à terceira pessoa no restante da fábula, da perspectiva de um narrador não participante e onisciente.

A voz narrativa identifica o espaço em que se desenrola a ação de forma imprecisa, em apenas dois versos, sem descrevê-lo (*Cerca de unos prados / Que hai en mi Lugar*). Introduz a personagem por meio de um substantivo comum iniciado com maiúscula e precedido de artigo indefinido (*un Borriquito*), sem nenhum adjetivo que o qualifique ou valore. Concentra-se na ação. Anuncia a fala da personagem com o verbo de *dictum* mais frequente e neutro (*decir*) e apresenta seu julgamento acerca da situação nos últimos versos, na forma de enunciação da moral da história.

A distribuição dos elementos da narrativa pelas estrofes do texto pode ser esquematizada como segue:

FÁBULA VIII EL BURRO FLAUTISTA				
1	Esta fabulilla,		ESTROFE 1	narrador metanarração
2	Salga bien, ó mal,	A		
3	Me ha ocurrido ahora			
4	Por casualidad.	A		
5	Cerca de unos prados		ESTROFE 2	espaço
6	Que hai en mi Lugar	A		
7	Pasaba un Borrico		ESTROFE 3	ação narrada em terceira pessoa
8	Por casualidad.	A		
9	Una flauta en ellos		ESTROFE 4	
10	Halló, que un Zagal	A		
11	Se dexó olvidada		ESTROFE 5	
12	Por casualidad.	A		
13	Acercóse á olerla		ESTROFE 6	
14	El dicho animal;	A		
15	Y dió un resoplido		ESTROFE 7	
16	Por casualidad.	A		
17	En la flauta el aire		ESTROFE 8	monólogo discurso direto
18	Se hubo de colar;	A		
19	Y sonó la flauta		ESTROFE 9	
20	Por casualidad.	A		
21	Oh! dixo el Borrico:		ESTROFE 10	moral voz do narrador
22	¡Qué bien sé tocar!	A		
23	Y dirán que es mala		ESTROFE 11	
24	La música asnal.	A		
25	Sin reglas del arte		ESTROFE 12	
26	Borriquitos hai	A		
27	Que una vez aciertan		ESTROFE 13	
28	Por casualidad.	A		
<p>Quadro 5 - Fábula “El Burro Flautista” (1782). Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.</p>				

A ação narrada e o julgamento apresentado podem ser resumidos da seguinte forma: o burro casualmente encontra uma flauta perdida no campo e, ao aproximar-se para cheirá-la, expele ar e a faz tocar. Como o som obtido lhe agrada, acredita saber tocar muito bem, o que o narrador refuta ao defender que quando um burro não sabe algo pode acertar uma vez por acaso. O acaso é uma temática especialmente reforçada pelas seis repetições do complemento circunstancial “*por casualidad*”, para a maioria dos verbos narrativos, como verso que encerra todas as estrofes, exceto a estrofe 6 (a que apresenta a fala do burro, em discurso direto).

A sentença moral da Fábula VIII aparece à página 160, no “*Índice de las fábulas y de sus asuntos*”, remetendo à página do texto da fábula no livro (imagem a seguir). O assunto apresentado apenas reitera a moral enunciada pelo narrador nos versos finais: “*Sin reglas del arte | Borriquitos hai | Que una vez aciertan | Por casualidad*’.

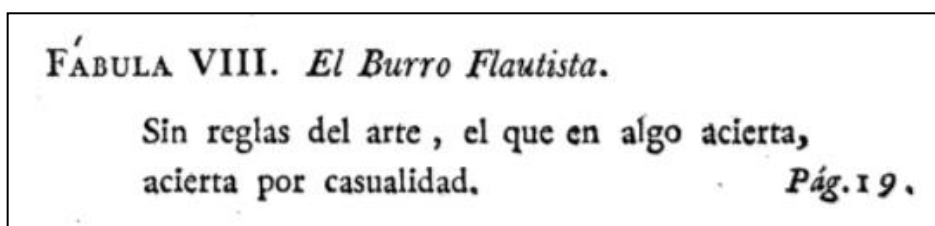


Figura 27 - Sentença moral da fábula “El Burro Flautista” (1782).
Fonte: *web*.

b) Forma poética (macro e micronível)

A Fábula VIII – “*El Burro Flautista*” é uma das três indicadas na composição “*Endechas de seis sílabas, ó versos de Redondilla menor*”, na página 174 da seção “*Géneros de metro usados en estas fabulas*” (imagem reproduzida a seguir).

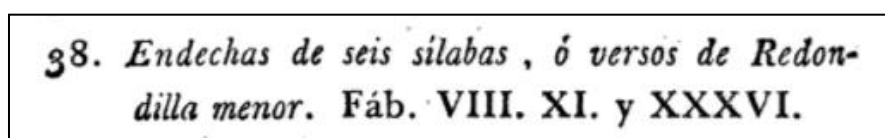


Figura 28 - Métrica utilizada na fábula “El Burro Flautista” (1782).
Fonte: *web*.

A endecha, segundo Moisés (2004, p. 142), foi desenvolvida na Espanha durante o século XVI e é geralmente composta de uma estrofe de quatro versos de cinco ou seis sílabas,

com os seguintes esquemas rítmicos: ABCB, ABAB, ABBA. O poema formado por mais de uma estrofe recebe o nome de “*endechas*”. As *endechas de seis sílabas*, também chamadas de versos de *redondilla menor*, diferem da tradicional redondilha menor portuguesa, que tem cinco sílabas (enquanto a redondilha maior tem sete). A *redondilla menor* espanhola trata-se de uma métrica “menor” (menos de nove sílabas) e de origem popular, caracterizada por estrofes de quatro versos, versos de seis sílabas, rimas finais vocálicas entre os versos pares iniciadas pela última vogal tônica da palavra e número não fixo de estrofes.

A fábula VIII está disposta em vinte e oito versos de seis sílabas, com divisão em sete estrofes de quatro versos cada uma. A modo de exemplo, a divisão silábica nos primeiros dois versos seria:

Es / ta / fa / bu / li / lla (6 sílabas)

Sal / ga / bien / ó / mal (+1 = 6 sílabas)²⁰

A partir da palavra *casualidad*, que se repete ao final do último verso de cada estrofe (com exceção da sexta estrofe, que termina com a palavra *asnal*), é feita a rima única em A, ao longo de todos os segundos versos de cada estrofe, do 2 ao 26: *mal, Lugar, Zagal, animal, colar, tocar, hai*. As rimas, portanto, acontecem em todos os versos pares.

Os acentos rítmicos não são regulares, contando com algumas variações ao longo dos versos. O início das estrofes aparece indicado tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso (com exceção da primeira estrofe, que começa alinhada). Quatro estrofes estão dispostas na página 19 e três, na página 20 – ao que tudo indica, por razões de espaço. Reproduzimos o texto na página 106 com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, apenas acrescentando a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise.

Como recursos formais do texto poético, esta fábula se vale notavelmente de paralelismos estruturais nos versos finais de seis das sete estrofes – versos 4, 8, 12, 16, 20 e 28 –, repetindo a mesma estrutura compositiva (*Por casualidad*) e destacando sempre a casualidade de tudo o que aconteceu ao burro, o que coloca esse aspecto no centro da discussão, como vimos. Por meio da situação específica que o burro experimenta, está

²⁰ Na contagem de sílabas em castelhano, acrescenta-se uma sílaba quando o verso termina em palavra oxítônica ou em monossílabo tônico.)

representada uma questão mais abrangente: as habilidades de um indivíduo, que devem ser consideradas como aquelas que podem ser repetidas com sucesso, e não aquelas que são realizadas bem uma única vez por pura sorte. E, sabendo que as fábulas de Iriarte têm aplicação especial na literatura, entendemos que a reflexão se aplica a escritores de uma obra única que obtiveram êxito, mas não voltaram a produzir.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa predomina na fábula, ocupando vinte e quatro dos vinte e oito versos. Começa por apresentar a fábula como uma história na qual o narrador pensou no momento, casualmente, sem grande esforço (v. 1 *Esta fabulilla*, [...] v. 3 *Me ha ocurrido ahora* | v. 4 *Por casualidad*), e, por isso, o narrador afirma que pode se sair bem ou não na composição (v. 2 *Salga bien, ó mal*) – o que faz com que a fábula já inicie dando o tom da moral que defende e possibilita apresentar o verso que se repete ao final de quase todas as estrofes: *Por casualidad*.

Em seguida, a voz narrativa apresenta o espaço (v. 5 *Cerca de unos prados* | v. 6 *Que hai en mi Lugar*) e a única personagem (v. 7 *Pasaba un Borrico*). O espaço tem pouca funcionalidade para o enredo e não é retomado posteriormente, enquanto que a caracterização da personagem é mínima: não há nenhum elemento de descrição física para além de sua inserção numa categoria específica de animal, o que consiste na única informação a partir da qual os leitores podem inferir sua imagem recorrendo a seu conhecimento de mundo. Tampouco há qualquer caracterização psicológica explícita, quer seja na voz do narrador ou na do próprio burro. A caracterização do protagonista como ignorante fica implícita na dupla acepção da palavra “*borrico*”: (1) “*animal de los mas pacientes, serviciales y provechosos al hombre*”; (2) “*llaman tambien por desprecio á un ignorante*” (TERREROS Y PANDO, 1787).

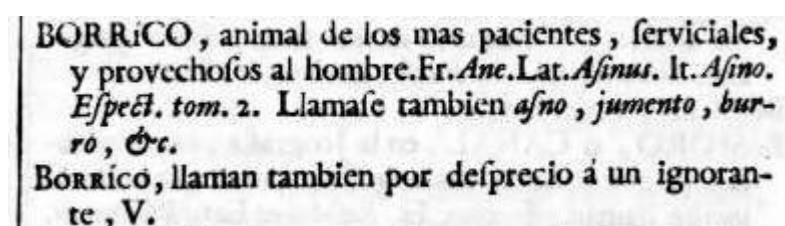


Figura 29 - Verbetes “Borrigo” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.
Fonte: *web*.

O autor faz com que o protagonista se apresente por seus próprios atos e coloca o leitor como testemunha direta da cena, descrevendo tudo o que acontece e mediando a única fala do burro com o verbo de *dictum* mais frequente e neutro (menos marcado) da língua espanhola: *decir* (v. 21 *Oh! dixo el Borrico: | v. 22 ¡Qué bien sé tocar! | v. 23 Y dirán que es mala | V. 24 La música asnal*). Assim, a personagem se apresenta e se caracteriza psicologicamente sobretudo pela ação que desempenha na fábula, arrematada pelo julgamento do narrador na última estrofe (v. 25 *Sin reglas del arte | v. 26 Borriquitos hai | v. 27 Que una vez aciertan | v. 28 Por casualidad*).

Nas estrofes 2, 3, 4 e 5, a voz narrativa conta a história, descrevendo como o burro, que casualmente passava por ali, encontrou a flauta esquecida por um pastor e aproximou-se para cheirá-la, fazendo-a soar sem querer. As quatro estrofes repetem o verso final “*Por casualidad*”, de forma a manter o paralelismo da composição e reforçar a ideia que fundamenta a narrativa. O verso 14, que explicita a personagem que executa a ação, não parece ser essencial e poderia ser suprimido sem prejuízos ao enredo; portanto, parece estar mais a serviço da organização formal em versos que da estrutura narrativa (v. 13 *Acercóse á olerla | v. 14 El dicho animal; | v. 15 Y dió un resoplido*).

Predominam os verbos em pretérito, que aparecem na voz do narrador: *ha ocurrido, pasaba, halló, dexó olvidada, acercóse, dió, hubo, sonó e dixo*. Os verbos em pretérito são usados no relato da cena, que transcorre num tempo passado indeterminado, e de modo geral indicam ações (*passar, hallar, dejar, acercarse, dar e sonar*). Os demais verbos adotados nesse momento são de natureza existencial (*ocorrer*) e verbal (*decir*). A voz narrativa retorna após a fala do burro, apresentando a moral da história com verbos em presente de natureza existencial (*hai*) e material (*aciertan*) – entendendo este último como “fazer algo bem”. Ainda aparece um verbo em presente no começo da fábula, para apresentação do espaço (*hai*), e um verbo no subjuntivo, usado para introduzir uma ação possível, mas incerta: o êxito da fábula (*salga*).

Na fala do burro, há um verbo em presente de natureza mental, que indica um conhecimento que o protagonista acredita ter (*sé tocar*), e um verbo em futuro de natureza verbal, que indica o que o burro julga ser o discurso geral acerca da música produzida por asnos (*dirán*) – ou seja, não propriamente algo que acontecerá no porvir. Temos, assim, um texto em que narrador e personagem são os principais elementos narrativos, mas com grande

predominância da voz narrativa, que é quem conta a história e apresenta um julgamento sobre ela.

Quanto ao léxico, observamos três formas de nomear o protagonista: *Burro*, no título; *Borríco*, no relato da história, com duas ocorrências; e *Borriquito*, na moral apresentada pelo narrador ao final da fábula. As variações *Borríco* e *Borriquito* não parecem atender a uma razão especial no campo da semântica, servindo mais à composição métrica dos versos (seis sílabas poéticas) que à composição narrativa.

Quanto aos níveis de linguagem, assim como nos demais textos-fonte do livro de 1782, é especialmente notável a presença de arcaísmos²¹. O maior número de marcas se dá na acentuação: *ó, á* [*olerla*], *dió* (em lugar de *o, a, dio*). Duas são na grafia: *hai* (em lugar de *hay*) e *dixo* (em vez de *dijo*); uma na colocação pronominal *acercóse* (em lugar de *se acercó*). Talvez o uso de maiúscula em alguns substantivos também possa ser incluído nessa lista, posto que não acontece apenas com relação ao protagonista (*Burro, Borríco*) – o que se poderia interpretar como mais um recurso de humanização do animal, transformando o substantivo comum em nome próprio –, mas também se dá nos substantivos comuns *Lugar e Zagal*.

Identificadas as características dominantes do texto-fonte, passaremos a examinar as retextualizações dele.

1.2 O texto-alvo “O Burro flautista”, fábula VI (1796)

“O Burro flautista” é a Fábula VI do livro *Fabulas Literarias* (YRIARTE, 1796). Ocupa as páginas 12 e 13 da primeira edição do livro, publicada em Portugal. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.2 da parte II, p. 93. O texto está em português.

²¹ Ao falar de “arcaísmos” daqui em diante, adotamos a perspectiva de um leitor de 2017, tendo claro que, na época de publicação, a palavra não se aplicaria. “Arcaísmos” será uma palavra usada, portanto, no sentido de marcas de distância temporal percebidas no texto, da perspectiva atual.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume e como seu próprio texto de partida, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Esta retextualização em português tem noventa e uma palavras (excetuado o título), praticamente o mesmo que seu texto de partida, que tem noventa e quatro palavras (excetuados o título e a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto). Dos seus vinte e oito versos, quatro representam o monólogo do burro, enquanto vinte e quatro são ocupados pelo narrador – o que reproduz a distribuição de vozes da fábula em espanhol de 1782. Ocupa as páginas 12 e 13 dessa edição, com texto corrido, diagramado de forma muito semelhante à do texto-fonte. A sentença moral é suprimida, já que o volume não mantém o índice das fábulas e seus assuntos, não incorpora a sentença moral ao texto da fábula nem a apresenta em qualquer outro lugar do livro.

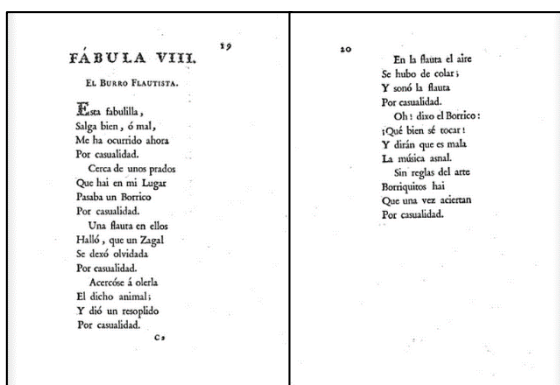


Figura 30 - Diagramação da fábula "El Burro flautista" (1782).

Fonte: *web*.

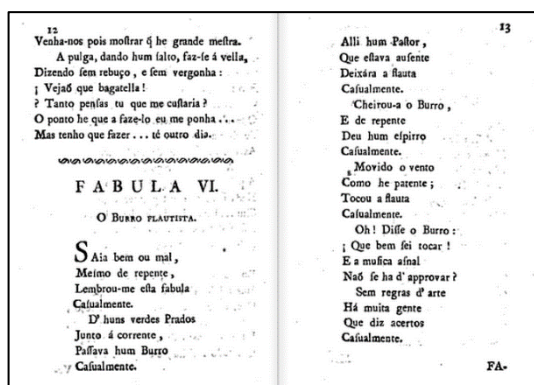


Figura 31 - Diagramação da fábula "O Burro flautista" (1796).

Fonte: *web*.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FABULA VI. O BURRO FLAUTISTA.		
1	Saia bem ou mal ,	ESTROFE 1
2	Mefmo de repente ,	
3	Lembrou-me efa fabula	
4	Cafualmente.	
5	D' huns verdes Prados	ESTROFE 2
6	Junto á corrente ,	
7	Paffava hum Burro	
8	Cafualmente.	
9	Alli hum Paftor ,	ESTROFE 3
10	Que eitava aufente	
11	Deixara a flauta	
12	Cafualmente.	
13	Cheirou-a o Burro ,	ESTROFE 4
14	E de repente	
15	Deu hum efpirro	
16	Cafualmente.	
17	Movido o vento	ESTROFE 5
18	Como he patente ;	
19	Tocou a flauta	
20	Cafualmente.	
21	Oh ! Diffê o Burro :	ESTROFE 6
22	¡ Que bem fei tocar !	
23	E a mufica afnal	
24	Naõ fe ha d' approvar ?	
25	Sem regras d' arte	ESTROFE 7
26	Há muita gente	
27	Que diz acertos	
28	Cafualmente.	

FÁBULA VIII EL BURRO FLAUTISTA		
1	Esta fabulilla,	ESTROFE 1
2	Salga bien, ó mal,	
3	Me ha ocurrido ahora	
4	Por casualidad.	
5	Cerca de unos prados	ESTROFE 2
6	Que hai en mi Lugar	
7	Pasaba un Borrico	
8	Por casualidad.	
9	Una flauta en ellos	ESTROFE 3
10	Halló, que un Zagal	
11	Se dexó olvidada	
12	Por casualidad.	
13	Acercóse á olerla	ESTROFE 4
14	El dicho animal;	
15	Y dió un resoplido	
16	Por casualidad.	
17	En la flauta el aire	ESTROFE 5
18	Se hubo de colar;	
19	Y sonó la flauta	
20	Por casualidad.	
21	Oh! dixo el Borrico:	ESTROFE 6
22	¡Qué bien sé tocar!	
23	Y dirán que es mala	
24	La música asnal.	
25	Sin reglas del arte	ESTROFE 7
26	Borriquitos hai	
27	Que una vez aciertan	
28	Por casualidad.	

Quadro 6 - Reprodução da fábula “O Burro flautista” (1796) e seu texto-fonte.
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Forma poética (macro e micronível)

As sílabas poéticas variam entre quatro e cinco, à diferença do texto em espanhol de 1782, todo construído com base na redondilha menor espanhola, de seis sílabas. É importante ressaltar que a contagem de sílabas poéticas difere entre o português e o espanhol: em português, conta-se até a última sílaba tônica, desconsiderando-se o que vem a seguir, enquanto que em espanhol conta-se até a primeira sílaba após a tônica, acrescentando-se uma sílaba à contagem no caso da tônica ser a última. Tendo em mente essa diferença, percebemos que as cinco sílabas poéticas do texto em português coincidem com as seis sílabas do texto em espanhol. E, como vimos, a tradicional redondilha menor portuguesa tem cinco sílabas. Ou seja, o texto traduzido adota em parte a métrica do texto original, embora apenas seis dos vinte e oito versos usem cinco sílabas. Os outros vinte e dois usam quatro sílabas, seguindo a métrica da palavra-tema da composição: casualmente. Assim, não se mantém como padrão a redondilha menor.

Bem como seu texto-fonte, a fábula VI divide-se em sete estrofes de quatro versos cada uma. O verso *“Por casualidad”*, que finaliza cada estrofe do texto em espanhol, foi retextualizado como *“Casualmente”*, que como mencionamos funciona como tema da fábula. A partir dessa palavra, são feitas todas as rimas em -ENTE, que acontecem apenas nos versos pares, do 2 ao 26 (de **repente**, **Cafualmente**, **corrente**, **Cafualmente**, **aufente**, **Cafualmente**, de **repente**, **Cafualmente**, **patente**, **Cafualmente**, **gente**, **Cafualmente**). A única exceção ao esquema de rimas acontece na sexta estrofe, de forma similar à do texto de partida: o verso final, em lugar de repetir a palavra *“casualmente”*, faz suas rimas nos versos pares com AR (**tocar**, **aprovar**).

O texto em português mantém, ainda, a irregularidade nos acentos rítmicos do texto em espanhol, já que estes contam com algumas variações ao longo dos versos. Também de forma semelhante, o início das estrofes aparece indicado tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso, com exceção da primeira estrofe e daquela que inicia uma nova página, que começam alinhadas com os demais versos. Duas estrofes estão dispostas na página 12 e cinco, na página 13, igualmente por razões de espaço. A diagramação do texto e as fontes utilizadas nos textos fonte e alvo são muito semelhantes.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa apresenta o espaço sucintamente, de forma semelhante à do texto-fonte, mas com dois pequenos acréscimos e uma omissão: diz-se que os prados são **verdes** e que estão **junto à corrente**, informações que não aparecem no texto de partida, e omite-se que os prados se localizam **en mi lugar**, ou seja, nos arredores de onde vive o narrador. Os acréscimos e a omissão parecem ter sido realizados apenas para atender a necessidades rítmicas e métricas e não produzem grande mudança na descrição do espaço, que não volta a ser mencionado no texto.

V. 5 *Cerca de unos prados* | V. 6 *Que hai en mi Lugar*

V. 5 D' huns verdes Prados | V. 6 Junto á corrente ,

A personagem principal é nomeada apenas como Burro, sem as variações do espanhol (*Burro, Borrigo, Borriquito*). Tanto em um texto quanto em outro, essas soluções parecem atender a questões formais, como número de sílabas, e não a nuances semânticas. Na última estrofe, o termo “*Borriquitos*” dá lugar a “muita gente”, o que sai do campo metafórico e entra no campo literal. O burro deixa de ser um símbolo que representa o ser humano, e este assume o papel do animal. Dado que a fábula em português não conta com a sentença moral que acompanhava o índice das fábulas do texto em espanhol (*Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad*), a última estrofe – que praticamente reproduz o sentido da sentença moral omitida – parece assumir essa função de um enunciado não particularizado, oferecendo um preceito mais geral e universal. Todavia, ainda que a solução produza esse efeito, parece mais provável que a decisão tradutória se justifique na necessidade de rimar o verso par com o verso final (**gente – casualmente**).

A ordem com que as informações são apresentadas por vezes se altera, o que também parece atender a questões formais. Assim, pode-se observar o deslocamento de elementos entre os versos, para cima ou para baixo, como se percebe no exemplo abaixo, que reproduz a estrofe 3 nos textos alvo e fonte:

9	<i>Una flauta en ellos</i>	Alli hum Paftor ,
10	<i>Halló, que un Zagal</i>	Que eftava aúfente
11	<i>Se dexó olvidada</i>	Deixara a flauta
12	<i>Por casualidad.</i>	Cafualmente.

Na voz narrativa, predominam os verbos em passado (lembrou-me, paffava, eftava, deixara, cheirou-a, deu, movido e tocou), empregados de forma semelhante ao texto-fonte. Há um verbo no subjuntivo, usado na metanarração, também com a mesma função do texto em espanhol: introduzir uma ação possível mas incerta, que é o êxito da fábula (saia). E, além disso, há um verbo em presente (he [patente]), usado para compor um verso cujo conteúdo inexistente no texto de partida. Ao dizer que é patente que o ar se mova em decorrência de um espirro, o narrador explicita algo já evidente, o que podemos considerar como uma adaptação pontual que não influi na narrativa. Sendo assim, a razão para tal adaptação parece ser apenas atender às necessidades da estrutura compositiva.

O narrador usa principalmente verbos de natureza material, que indicam ações (sair, passar, cheirar, dar, mover e tocar). Os demais verbos adotados são de natureza existencial, indicando a ausência do pastor (estar ausente) e a qualidade do que é esperado (ser patente); mental, representando um processo cognitivo do narrador (lembrar) e verbal, introduzindo a fala do burro (dizer). Na estrofe final, ao apresentar a moral, o narrador usa um verbo em presente de natureza existencial (há) e um verbo em presente de natureza verbal (diz), que em conjunto com seu complemento (diz **acertos**) acaba por se aproximar do verbo usado em espanhol, de natureza material (*aciertan*), entendido no contexto como “fazer algo bem”. O uso dos verbos acontece de forma similar nos dois textos.

Em vez de dizer que o pastor esqueceu a flauta e que o burro a encontrou, o texto-alvo diz apenas que o pastor estava ausente e deixara a flauta. O ato de encontrar a flauta se dá já na ação de cheirá-la, omitindo-se o encontro em si. Essa mudança não parece ter impacto sobre a narrativa, já que o encontro é entendido mesmo não sendo anunciado. Ao que parece, a decisão tradutória – que pode ser vista como uma adaptação pontual – novamente se justifica na necessidade de acomodação dos versos.

A fala do burro é introduzida pelo verbo de *dictum* “dizer”, anunciado pelo narrador. Em sua curta fala, o protagonista usa um verbo em presente de natureza mental, que indica uma capacidade cognitiva que o burro acredita ter (feí tocar), e um verbo em futuro de natureza comportamental, que representa um questionamento acerca da opinião das demais pessoas sobre a música asnal (fe ha d’ aprovar). No texto-fonte, o uso dos verbos nesse trecho é equivalente, ainda que no último caso tivesse sido usado um verbo de natureza verbal (*dirán*). Ou seja, no texto-alvo a afirmativa é transformada em interrogativa e o burro não mais afirma que as pessoas dirão que a música asnal é ruim, mas questiona se as pessoas não hão

de aprovar a música asnal – novamente, o que pode ser considerado uma adaptação pontual. O efeito produzido, contudo, é pragmaticamente semelhante.

Quanto aos níveis de linguagem, a presença de arcaísmos é ainda mais marcante que no texto em espanhol. As marcas mais notáveis são o uso do S longo (l), variante do S minúsculo que era usado em sua substituição quando este ocorria no meio ou no começo de uma palavra; o uso de consoantes duplas, como em *alli* (em lugar de *ali*) e *aprovar* (em lugar de *aprovar*); o uso de h em palavras como *hum* (em lugar de *um*) e *he* (em lugar de *é*); e a acentuação gráfica distinta, como em *naõ* (em lugar de *não*) e *á* (em lugar de *à*). Também se nota o uso de um sinal inicial de exclamação, adotando a norma do espanhol com irregularidade, dado que o uso não é constante ao longo do texto (não se repete para a outra exclamação nem é adotado no caso da interrogação). O uso de maiúscula em alguns substantivos é mantido de forma semelhante, aparecendo em *Burro*, *Pastor* e *Prados* (este último substituindo o *Lugar* do texto em espanhol).

Os padrões gramaticais são semelhantes, o que possivelmente se justifica na proximidade idiomática, geográfica e temporal entre texto-fonte e texto-alvo. E, embora o uso da ordem indireta seja frequente em ambos os textos, o texto em português tende a usar mais comumente a ordem direta, como no exemplo da estrofe 3:

V. 9 *Una flauta en ellos* | V. 10 *Halló, que un Zagal* | V. 11 *Se dexó olvidada*
 V. 9 *Alli hum Paftor* , | V. 10 *Que eftava aufente* | V. 11 *Deixara a flauta* ,

Podemos dizer, por fim, que as adaptações identificadas na retextualização analisada parecem ser todas pontuais, com vistas principalmente a atender necessidades formais do texto poético, e ainda permitem que o texto-alvo seja identificado como uma **tradução** do texto-fonte. E, por sua grande aproximação do texto-fonte – apresentação gráfica similar, mesma distribuição de vozes, níveis de linguagem semelhantes, escolhas lexicais equivalentes –, ainda que não mantenha o uso da redondilha menor como padrão, o texto-alvo tende para o polo da **adequação**.

1.3 O texto-alvo “El Burro flautista”, fábula VIII (1917)

“El Burro flautista” é a Fábula VIII do livro *Fabulas Literarias* (IRIARTE, 1917). Ocupa parte das páginas 10 e 11 da primeira edição do livro, publicada na Inglaterra. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.3 da parte II, p. 95. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume, o texto-alvo apresenta-se como uma reprodução do texto-fonte com atualizações ortográficas e inserção dos assuntos, que são incluídos no corpo da fábula, entre parênteses, com destaque em itálico, entre o título e o início da narrativa. Mantém a mesma estrutura compositiva, o mesmo número de palavras, a mesma distribuição narrativa e a mesma numeração de fábula. A diagramação do texto é muito semelhante à do texto-fonte, com uma estrofe e meia disposta na página 10 e as demais estrofes, na página 11. Inclui-se numeração a cada cinco versos (5, 10, 15, 20 e 25), o que é reproduzido em todas as fábulas deste volume, independentemente do número de versos em cada estrofe e da forma como se agrupam.

No texto de 1782, o leitor só tem acesso à sentença moral caso consulte o índice das fábulas e seus assuntos, no final do livro. Caso contrário, se o leitor lê as fábulas em sequência, sem consultar o índice, a moral da história fica reduzida ao julgamento do narrador, que faz parte do corpo da fábula (*Sin reglas del arte | Borriquitos hai | Que una vez aciertan | Por casualidad*). Esse julgamento do narrador coincide em grande medida com a sentença moral apresentada no índice final, com a diferença de que esta última é reformulada de forma a ser mais abrangente, mais universal (*Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad*). Quando o leitor tem acesso a essa sentença moral antes de ler o texto, como acontece nesta edição de 1917, já inicia a leitura da fábula com o espírito preparado para a situação que será apresentada pelo narrador. Essa mudança, contudo, não altera a percepção da narrativa de forma significativa.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FÁBULA VIII EL BURRO FLAUTISTA		
<i>(Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.)</i>		
1	Esta fabulilla,	ESTROFE 1
2	Salga bien o mal,	
3	Me ha ocurrido ahora	
4	Por casualidad.	
5	Cerca de unos prados	ESTROFE 2
5		
6	Que hay en mi lugar ,	ESTROFE 2
7	Pasaba un Borrico	
8	Por casualidad.	ESTROFE 3
9	Una flauta en ellos	
10	Halló, que un zagal	ESTROFE 3
10		
11	Se dejó olvidada	ESTROFE 3
12	Por casualidad.	
13	Acercóse a olerla	ESTROFE 4
14	El dicho animal,	
15	Y dió un resoplido	ESTROFE 4
15		
16	Por casualidad.	ESTROFE 5
17	En la flauta el aire	
18	Se hubo de colar,	ESTROFE 5
19	Y sonó la flauta	
20	Por casualidad.	ESTROFE 6
20		
21	¡ Oh ! dijo el Borrico:	ESTROFE 6
22	¡ Qué bien sé tocar !	
23	¡ Y dirán que es mala	ESTROFE 6
24	La música asnal !	
25	Sin reglas del arte,	ESTROFE 7
25		
26	Borriquitos hay	ESTROFE 7
27	Que una vez aciertan	
28	Por casualidad.	ESTROFE 7

FÁBULA VIII EL BURRO FLAUTISTA		

1	Esta fabulilla,	ESTROFE 1
2	Salga bien, ó mal,	
3	Me ha ocurrido ahora	
4	Por casualidad.	
5	Cerca de unos prados	ESTROFE 2
5		
6	Que hai en mi Lugar	ESTROFE 2
7	Pasaba un Borrico	
8	Por casualidad.	ESTROFE 3
9	Una flauta en ellos	
10	Halló, que un Zagal	ESTROFE 3
10		
11	Se dexó olvidada	ESTROFE 3
12	Por casualidad.	
13	Acercóse á olerla	ESTROFE 4
14	El dicho animal;	
15	Y dió un resoplido	ESTROFE 4
15		
16	Por casualidad.	ESTROFE 5
17	En la flauta el aire	
18	Se hubo de colar;	ESTROFE 5
19	Y sonó la flauta	
20	Por casualidad.	ESTROFE 6
20		
21	Oh! dixo el Borrico:	ESTROFE 6
22	¡Qué bien sé tocar!	
23	Y dirán que es mala	ESTROFE 6
24	La música asnal.	
25	Sin reglas del arte	ESTROFE 7
25		
26	Borriquitos hai	ESTROFE 7
27	Que una vez aciertan	
28	Por casualidad.	ESTROFE 7

Quadro 7 - Reprodução da fábula “El burro flautista” (1917) e seu texto-fonte.
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Atualizações ortográficas (micronível)

Dado que as atualizações ortográficas são basicamente as únicas alterações no corpo do texto, apontaremos onde se dão. Observam-se duas palavras que perdem acento, nos versos 2 (*ó – o*) e 13 (*á – a*). A grafia é atualizada nos versos 6 (*dexó – dejó*), 11 (*dixo – dijo*) e 21 (*hai – hay*), mas no verso 13 mantêm-se a colocação pronominal arcaica *acercóse* (em lugar de *se acercó*) e no verso 15 é mantido o acento em *dió* (em lugar de *dio*), que também já caiu em desuso atualmente. Contudo, é bem provável que as atualizações nos últimos dois casos só tenham sido implantadas na língua castelhana em reformas posteriores a 1917, ano de publicação da obra.

Dois substantivos comuns originariamente grafados com inicial maiúscula passam a ser grafados com minúscula, nos versos 6 (*Lugar – lugar*) e 10 (*Zagal – zagal*). Com isso, apenas o *Borrigo* mantém-se como substantivo comum grafado com inicial maiúscula, o que faz com que seja possível interpretar esse resultado como mais um recurso de humanização do animal, já que transforma o substantivo comum em nome próprio.

Quanto à pontuação, observamos que some uma vírgula (verso 2) e que os dois ponto e vírgula existentes são substituídos por vírgula (versos 14 e 18). Além disso, uma frase afirmativa se transforma em exclamativa no monólogo do burro (versos 23 e 24), e, à diferença do texto-fonte, os sinais iniciais de exclamação são usados de forma regular, já que se inclui o sinal faltante no verso 21.

Tendo em vista que as alterações identificadas nessa retextualização intralingual se resumem a atualizações ortográficas e inserção da sentença moral no corpo do texto, podemos identificá-la como uma **reedição**, definida pelo dicionário *Aulete* como “1. Ação ou resultado de reeditar, editar de novo, geralmente com correções, acréscimos, modificações etc.” e pelo dicionário *Priberam* como “1. Nova edição, normalmente com alterações à anterior”. Ainda que o volume *Fabulas Literarias* (1917), que contém o texto-alvo, apresente características como omissão de paratextos e inclusão de seis fábulas de Iriarte encontradas em edição posterior à de 1782 (conforme vimos na apresentação do livro à p. 92), a definição de reedição parece abrangente o suficiente para o caso dessa retextualização.

1.4 O texto-alvo “El Burro flautista” (1949)

“El Burro flautista” é a primeira das onze fábulas do livro *Fabulas de Iriarte* (IRIARTE, 1949). Ocupa a página 2 da primeira edição do livro, publicada na Argentina. O volume *Fabulas de Iriarte* foi apresentado no item 3.4 da parte II, p. 96. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Bem como as demais fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico e na cor vermelha. Esta retextualização em espanhol tem duzentas e doze palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), o dobro do texto de partida, que tem cento e seis palavras (contando com a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto; sem ela, são noventa e quatro palavras). Das duzentas e doze palavras do texto-alvo, dezessete representam a fala do burro, enquanto cento e noventa e cinco representam a voz narrativa – na fábula de 1782, a fala do burro representa treze das noventa e quatro palavras, enquanto o narrador dá conta das outras oitenta e uma. Portanto, percebe-se que a voz do burro se mantém praticamente igual e a voz do narrador mais que duplica.

O texto é corrido e diagramado acima e abaixo do texto visual, com igual destaque. Sendo um livro ilustrado, predomina o texto escrito e as ilustrações acompanham a narrativa, reiterando o que está dito com palavras. As duas imagens não têm margem ou moldura, aparecem livres na página. O tipo de ilustração, em conjunto com a capa bem colorida, indica claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil. O formato do livro é horizontal e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, é convencional. A fonte utilizada é Times New Roman e os tipos gráficos são coloridos no título, na letra capitular e na sentença moral. Reproduzimos o texto a seguir:

EL BURRO FLAUTISTA

MUCHAS cosas suceden a nuestro alrededor —o a nosotros así nos parece— por casualidad. De igual modo se me ha ocurrido esta fábula.

Cierta vez, en un florido prado, estaba un Pastor apacentando sus ovejas. Mientras las ovejas triscaban, él se aburría en grande. Entonces, acordándose —por casualidad, como suele pasarnos a los hombres— de su origen divino, quiso elevarse hasta Dios por medio de la música. Sacó su afilado cuchillo, cortó una caña y, en un instante, fabricó una flautita.

Las avejas, los pájaros y hasta las hojas de los árboles se volvían para oírlo tocar. ¡Cuán bella es la música pastoril!

Cuando el sol se ponía, regresó con su rebaño. Al pie de un roble quedó abandonada la flauta.

Poco después pasaba por allí un Burro. Era muy pálido. Parecía casi celeste. ¡Y qué gracioso! Como todos los burros cuando son chicos.

Al ver la flautita, se agachó para examinarla. Casualmente lanzó un resoplido y, también casualmente, sonó la flauta. El animal, con asombro, levantó la cabeza y retrocedió un paso. Pero, recobrándose, dijo lleno de vanidad:

—¡Soy músico! ¡Soy músico! ¿Y habrá quien diga que la música de los burros no es maravillosa?

*Si aciertas casualmente, no te pongas odioso;
que hay derecho a ser burro, pero no vanidoso.*

Quadro 8 - Fábula “El burro flautista”.

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

Os acréscimos no texto de chegada são inúmeros, o que faz com que logo de cara percebamos que se trata de um texto muito mais longo que a primeira edição espanhola (1782), que a tradução portuguesa (1796) e que a edição inglesa (1917). Logo após a introdução da fábula, seguem mais de noventa palavras em acréscimos que explicam a história da flauta encontrada casualmente pelo burro, quando no texto de partida apenas se menciona que a flauta foi esquecida por um pastor. Essa adaptação do assunto traz à fábula um conteúdo cristão, ao falar que o pastor produziu música para elevar-se a Deus (*acordándose*

—por casualidad, como suele pasarnos a los hombres— de su origen divino, quiso elevarse hasta Dios por medio de la música).

Também há acréscimos para descrever a personagem principal, que contam dezesseis palavras e têm igualmente um fundo cristão (embora mais sutil), pois o burro é qualificado como quase celeste: celeste é o quê ou quem pertence ao céu, que na tradição cristã é a morada onde anjos, santos e bem-aventurados gozam da companhia de Deus. Além disso, o narrador adjectiva o burro como pálido e engraçado, atribuindo esta última característica a todos os animais dessa raça quando são pequenos – e, dessa forma, definindo o protagonista como um burro ainda criança (*Era muy pálido. Parecía casi celeste. ¡Y qué gracioso! Como todos los burros cuando son chicos*).

No texto-fonte, o narrador encerra a história apresentando a moral (*Sin reglas del arte | Borriquitos hai | Que una vez aciertan | Por casualidad*), e a sentença moral no índice das fábulas e seus assuntos reforça essa ideia, apresentando-a de forma mais generalizada (*Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad*). No texto-alvo, é interessante notar que o narrador não mais oferece seu julgamento após a fala do burro; em seu lugar, aparece a sentença moral em destaque, o que causa a impressão de ser uma voz à parte.

Essa sentença moral, destacada do texto, é reformulada: a vaidade, que não era sequer mencionada no texto de partida, surge na nova sentença moral, que ademais ganha rimas, como que para compensar a transformação da fábula de verso para prosa (*Si aciertas casualmente, no te pongas odioso; que hay derecho a ser burro, pero no vanidoso*). A vaidade atribuída ao burro é ainda mencionada no corpo do texto (*[el burro] dijo lleno de vanidad*); ou seja, recebe duas menções, que acabam colocando essa qualidade em evidência. Quanto à reformulação da sentença moral, percebemos que se perde a ideia de que é possível acertar algo uma vez por acaso sem que se esteja familiarizado com tal arte, ideia esta que é substituída pelo conceito de que não tem problema ser burro, desde que não se seja vaidoso.

A fala do burro é introduzida pelo mesmo verbo de *dictum* do texto-fonte (*decir*), anunciado pelo narrador. Apesar do monólogo manter sua proporção, a fala do burro é reconstruída de modo a destacar uma qualificação que o animal atribui a si mesmo, logo que escuta o som que produziu na flauta: em vez de espantar-se por supostamente saber tocar bem (*Oh! [...] ¡Qué bien sé tocar!*), o burro se declara músico, repetindo duas vezes seu novo título (*¡Soy músico! ¡Soy músico!*). O espanto do burro é transferido para a voz do narrador, que explica que o animal se assombrou com o feito e, a princípio, retrocedeu um passo, para

só depois recobrar-se e encher-se de orgulho (*El animal, con asombro, levantó la cabeza y retrocedió un paso. Pero, recobrándose, dijo lleno de vanidad*).

Ainda sobre a fala do protagonista, a afirmativa de que as pessoas julgariam mal a música produzida por burros (*Y dirán que es mala la música asnal*) transforma-se em uma interrogativa sobre a possibilidade de alguém questionar a qualidade da música produzida por esses animais (*¿Y habrá quien diga que la música de los burros no es maravillosa?*). Como principal mudança na construção de sentidos produzida pela reformulação da fala do burro, apontamos a adjetivação inserida (*músico*). No mais, não se observam grandes impactos na narrativa a partir dessa fala.

O *Burro*, *Borrigo* ou *Borriquito* do texto de partida é tratado apenas como *Burro* no texto de chegada, e o *Zagal* – que é um pastor jovem – é referido como *Pastor* – que pode ser jovem ou adulto. Assim, percebemos a inversão das representações das personagens: o burro, como vimos, é agora identificado como uma criança, enquanto o pastor não recebe definição de idade no texto-alvo (o que é compensado pela ilustração, que mostra o pastor como um menino a tocar flauta).

Tanto o *Burro* quanto o *Pastor* mantêm seus nomes grafados com maiúscula inicial, como no texto-fonte – que além desses substantivos grafa em maiúscula o *Lugar*. No texto-alvo, o *Lugar* é substituído por um *florido prado*, grafado em minúscula. Assim, destacam-se com maiúscula inicial os substantivos que se referem às duas personagens, sendo uma humana e outra, animal. Como a maiúscula inicial transforma o substantivo comum em nome próprio, acaba por conferir maior grau de humanização à personagem animal.

O espaço não recebe grandes descrições além de ser qualificado como um prado florido, mas é de certa forma retomado quando o narrador descreve um ambiente habitado por abelhas, pássaros e árvores (*Las abejas, los pájaros y hasta las hojas de los árboles se volvían para oírlo tocar*) e quando especifica uma das espécies da flora local, um carvalho (*Al pie de un roble*). Tais acréscimos possibilitam a construção de uma imagem mental mais detalhada para a cena, embora não contribuam de forma significativa para a narrativa e destoem de um dos princípios básicos que costumam nortear as fábulas: a brevidade. Pode-se dizer o mesmo dos acréscimos relativos à história da flauta e à descrição do burro, indiferentes ao propósito da fábula.

O texto é diagramado em uma página única e conta com duas ilustrações: o burro ao encontrar a flauta, em cores; e uma criança tocando flauta enquanto lê uma partitura apoiada em uma estante, circundada por notas musicais, em preto e branco e a modo de croqui. A

inserção desta última ilustração, que corresponde provavelmente ao pastorzinho que esqueceu a flauta no campo, pode ser vista como uma forma de buscar maior identificação do leitor com o texto, já que a ilustração do burro não tem características antropomorfizadas.



Figura 32 - A fábula “El burro flautista” (1949).

Fonte: web.



Figura 33 - Ilustração da fábula “El burro flautista” (1949).

Fonte: web.

Quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada nas retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação. A adaptação parece manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, com frases curtas, léxico acessível, uso de voz ativa e discurso direto. Já os tipos gráficos correspondem ao que geralmente se adota para leitores experientes: o tamanho da fonte utilizada é pequeno e seu estilo é Times New Roman. A palavra *abeja*, que aparece grafada como *aveja* (abelha), não se justifica na grafia oficial castelhana da época, configurando-se como um erro. Nota-se a manutenção do uso do *tú*, não do *vos*, que seria mais comum na fala coloquial do espanhol rio-platense.

O verso que aparece seis vezes no texto de 1782 e ainda outra vez em sua sentença moral, funcionando como tema da composição (*Por casualidad*), é retextualizado de diferentes formas. Aparece no corpo do texto duas vezes como “*por casualidad*” e outras duas vezes como “*casualmente*”. Na sentença moral, aparece novamente como “*casualmente*”. No total, portanto, são cinco ocorrências com duas formas de textualização. Assim, nota-se que,

ainda que o texto-alvo tenha duplicado o tamanho do texto-fonte, a frequência da reiteração da palavra-tema diminui e perde força pela variação.

Destarte, podemos constatar que as adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a inclusão de conteúdo cristão, os acréscimos circunstanciais que introduzem a história da flauta, a explicitação do tema da vaidade, as qualificações do protagonista e a reformulação da moral. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **adaptação intralingual**.

Os acréscimos identificados parecem apontar para uma valoração mais explícita sobre as personagens e suas ações; desse modo, a dedução da moral é dada mais pronta ao leitor por elementos do próprio texto. Observando-se as adaptações no texto como um conjunto e analisando seus paratextos, o objetivo geral parece ser aproximar a fábula do público infantil. Para tanto, o adaptador transforma o texto em prosa, oferece mais explicações, inclui ilustrações e aumenta o caráter educativo, que ultrapassa o campo moral e alcança o campo religioso. Assim, é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **aceitabilidade**.

1.5 O texto-alvo “O Asno Flautista” (s.d.)

“O Asno Flautista” é a única fábula contida no livro homônimo (IRIARTE, s.d.). Ocupa as oito páginas do livro, publicado no Brasil. O volume *O Asno Flautista* foi apresentado no item 3.6 da parte II, p. 99. O texto está em português.

a) Visão geral da composição (macronível)

Essa retextualização configura-se como uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, sem qualquer tipo de destaque que a diferencie do corpo do texto. Observa-se que a fábula cresce bastante, distribuindo-se em várias páginas. Como resultado, o texto de chegada tem duzentas e noventa e oito palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral) – quase o triplo do texto de partida, que tem cento e seis palavras (contando com a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto; sem ela, são noventa e quatro palavras). Das duzentas e noventa

e oito palavras do texto-alvo, quarenta e oito representam a fala do burro, enquanto duzentas e quarenta e cinco representam a voz narrativa. As demais palavras distribuem-se em outras vozes, acrescidas nessa retextualização: um ratinho amigo do burro, que faz uma exclamação de duas palavras, e os concidadãos do burro, que fazem uma exclamação de quatro palavras. Na fábula de 1782, a fala do burro representa treze das noventa e quatro palavras, enquanto o narrador dá conta das outras oitenta e uma. Portanto, percebe-se, além da inserção de novas vozes, que tanto a voz do burro quanto a do narrador crescem: cada uma delas é triplicada.



Figura 34 - Diagramação da página em "O Asno Flautista" [s.d].
Fonte: acervo pessoal da autora.

A fábula distribui-se em oito páginas, que combinam texto e ilustração. O texto verbal é colocado acima e abaixo do texto visual, alternadamente, e cada um deles ocupa aproximadamente metade da página, com igual destaque. O texto visual reitera o verbal e tem função narrativa. As sete ilustrações aparecem livres nas páginas, sem margem ou moldura, são figurativas e mostram cenas do enredo, com cores vivas. As páginas 4 e 5 contam com uma ilustração única que ocupa toda a área central das páginas e é circundada por três

blocos de texto verbal. O formato do livro e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, são convencionais. O tipo de ilustração e as letras graúdas indicam claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil.

Reproduzimos o texto integralmente a seguir:

O ASNO FLAUTISTA

Zeca era um burrinho que vivia na saída da cidade, pertinho do bosque. Todas as manhãs ele saía, bem cedinho, para fazer um pouco de exercício.

Depois de tomar um café da manhã bem reforçado, Zeca resolveu colher umas margaridas.

— Vou escolher as mais bonitas para enfeitar a minha casa — dizia alegre, enquanto fazia o buquê.

Caminhando distraído, Zeca pisou em uma flauta que algum pastor havia esquecido.

Dois passarinhos conversavam alegremente em cima da flauta, e seus trinados eram tão suaves como se fossem música.

— Quem será que perdeu isso? — perguntou-se Zeca, ao ver a flauta.

Curioso, pegou a flauta do chão. Quando a aproximou de seu focinho, Zeca soltou um suspiro, daqueles que a gente de vez em quando dá, sem motivo nenhum. O ar penetrou pela flauta e, por um acaso, daqueles que também acontecem de vez em quando, fez com que a flauta soasse alegres notas de música.

— Puxa, como eu toco flauta bem! — exclamou Zeca. — Nunca pensei que tivesse tanto talento, tanta sensibilidade! — e regressou para a cidade, todo orgulhoso e cheio de si.

No caminho, encontrou Tato, o ratinho seu amigo:

— Você já sabe que eu sou um grande músico? Esta manhã, no bosque, toquei uma música lindíssima na flauta!

— Que fantástico! — disse Tato, admirado.

E a notícia correu pela cidade. Ninguém havia ouvido Zeca tocar flauta, mas como ele afirmava que era um gênio musical, todos acabaram se convencendo:

— Temos um grande músico!

Vaidoso, Zeca mandou colocar uma placa bem em frente de sua casa: Zeca Asno - Músico.

E assim viveu muito tempo, acreditando que sabia mesmo tocar flauta, sem dar-se conta que fora apenas um acaso que fizera soar as notas aquela manhã no bosque.

Quando por uma vez se acerta uma coisa, não quer dizer que saibamos fazê-la bem.

Quadro 9 - Fábula "O Asno Flautista" [s.d.].

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

É digno de nota que este volume pertence a uma coleção (Colección Escenarios). Apesar de ser apenas uma fábula, o selo de uma coleção dá um novo contexto, ao colocar o texto lado

a lado com fábulas de La Fontaine, Samaniego, Esopo e Tolstoi. Esse contexto é em parte comparável, talvez, com o de uma antologia, definida pelo dicionário *Aulete* como uma “coleção de textos (em prosa ou em verso) selecionados de forma que melhor representem a obra de um autor, ou um tema comum a vários autores, ou uma época etc”. Como sinônimos, o dicionário apresenta os termos “coletânea” e “seleta”. A coleção *Escenários*, a modo de antologia, representa um gênero comum a vários autores, com uma seleção feita de forma a melhor representar esse gênero. Assim, pode-se entender que a inserção em uma antologia de fábulas dá importância ao fabulário de Iriarte e, em especial, à fábula escolhida para representá-lo.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

Os acréscimos nessa retextualização são ainda mais notáveis, o que torna o texto muito mais longo que a primeira edição espanhola (1782), a tradução portuguesa (1796), a edição inglesa (1917) e até mesmo a adaptação argentina (1949). Assim como acontece com esta última, os acréscimos vão muito além do que seria imprescindível a uma passagem de verso para prosa – que, no caso de uma retextualização interlingual, como esta, não teria que ser considerada necessariamente como uma adaptação, já que se pode traduzir um texto versificado em prosa e ainda assim identificá-lo como uma tradução. Contudo, os inúmeros acréscimos – que triplicam o tamanho do texto – e a inclusão de novas personagens indicam claramente que o texto não foi apenas traduzido, mas adaptado. Desse modo, reconhecemos essa retextualização como uma **adaptação interlingual**.

Talvez os aspectos mais marcantes dessa adaptação sejam a antropomorfização e a inserção de novas personagens. O *Burro*, *Borrigo* ou *Borriquito* do texto-fonte é tratado como burrinho no texto-alvo, mas esse burrinho recebe nome e sobrenome: Zeca Asno. Após ser apresentado na primeira frase da fábula (Zeca era um burrinho que vivia na saída da cidade, pertinho do bosque), o protagonista passa a ser chamado sempre de Zeca. Apenas no final da história surge seu sobrenome (Vaidoso, Zeca mandou colocar uma placa bem em frente de sua casa: Zeca Asno - Músico). A primeira ilustração, contudo, dá conta de apresentar seu sobrenome desde o início, já que adorna a porta da casa do burrinho com uma placa onde se lê “Sr. Asno”. O aspecto antropomorfizado também é marcante nas ilustrações: o burrinho anda sobre duas patas, usa roupas e chapéu, mora em uma casa e é capaz de usar suas mãos

para segurar objetos. Possivelmente, o intuito dessas adaptações é aumentar a identificação da criança com a personagem.

O *Zagal* que esqueceu a flauta no texto de partida é retextualizado de forma muito semelhante no texto de chegada: “[...] Zeca pisou em uma flauta que algum **pastor** havia esquecido”. Essa é a única menção à personagem, que perde a inicial maiúscula e também a conotação de juventude – já que um *zagal* é um pastor jovem, mas um *pastor* pode ter qualquer idade. Essa personagem, portanto, mantém seu papel circunstancial na narrativa.

Em contrapartida, surgem novas personagens. A principal delas é o ratinho Tato, amigo de Zeca, com quem o protagonista interage após haver tocado a flauta (No caminho, encontrou Tato, o ratinho seu amigo: / — Você já sabe que eu sou um grande músico? Esta manhã, no bosque, toquei uma música lindíssima na flauta! / — Que fantástico! — disse Tato, admirado). Uma ilustração que representa o ratinho em diálogo com o burrinho retrata ambos com características antropomorfizadas, como postura ereta e vestimentas.



Figura 35 - Ilustrações da fábula “O Asno Flautista” [s.d.].
Fonte: acervo pessoal da autora.

Além de Tato, o narrador menciona, implicitamente, os concidadãos de Zeca, ao dizer que após a notícia espalhar-se pela cidade **todos** se convenceram (E a notícia correu pela cidade. Ninguém havia ouvido Zeca tocar flauta, mas como ele afirmava que era um gênio musical, todos acabaram se convencendo: — Temos um grande músico!). Uma ilustração trata de

representar parte dessa personagem coletiva, retratando uma gata de vestido, avental e touca, um pato de camisa e chapéu e uma ratinha de vestido e avental. O grupo aparece posicionado em frente a duas casas muito parecidas com a do burrinho e localizadas em uma rua pavimentada com o mesmo material da dele, indicando que fazem parte da mesma vizinhança.

A função das novas personagens parece ser o de inflar ainda mais o ego do burrinho, já orgulhoso pelo feito realizado, até chegar ao ponto de este intitular-se músico e trocar a plaquinha de sua porta, de modo a incluir o novo título. E, sobre esse tema, percebemos que, bem como acontece no texto argentino, a vaidade é aqui mencionada: pelo som que produziu casualmente na flauta, o burro ficou cheio de si, orgulhoso e vaidoso (regressou para a cidade, todo orgulhoso e cheio de si / Vaidoso, Zeca mandou colocar uma placa bem em frente de sua casa: Zeca Asno - Músico). Ou seja, com a utilização de sinônimos, a vaidade é mencionada três vezes, o que faz com que também nessa adaptação tal qualidade seja evidenciada.

As adjetivações vão para além das que lhe atribui o narrador, que o qualifica tanto positiva quanto negativamente: segundo o narrador, o burrinho é alegre, distraído, curioso, orgulhoso, cheio de si e vaidoso. O próprio burro se denomina sempre positivamente: se diz um grande músico e um gênio musical – o primeiro caso, em discurso direto (— Você já sabe que eu sou um grande músico?), e o segundo, em discurso indireto (Ninguém havia ouvido Zeca tocar flauta, mas como ele afirmava que era um gênio musical, todos acabaram se convencendo). O “grande músico” é ainda reforçado pela voz dos concidadãos (— Temos um grande músico!). Tato, o ratinho amigo, recebe do narrador o adjetivo “admirado”. Todas as qualificações podem ser vistas como acréscimos, já que o texto de 1782 não conta com qualquer tipo de adjetivação.

A escolha do sobrenome Asno para o burrinho pode ser vista como uma forma de amenizar a qualificação negativa associada à palavra “burro”. “Zeca Burro” poderia mais facilmente ser entendido como “Zeca, aquele que é burro”. Muito embora a palavra “asno” seja também usada com essa conotação negativa, a adjetivação “burro” com essa atribuição de sentido é bem mais difundida. A escolha de “asno” em detrimento de “burro” estende-se até o título da fábula e observamos que esta é a única das retextualizações analisadas que o faz (as formas “asno” e “burro” são sinônimas tanto em português quanto em espanhol).

O espaço é aqui mais bem explorado. São acrescentados trechos descritivos que falam do lugar onde habita o burro (Zeca era um burrinho que vivia na saída da cidade, pertinho do bosque), das flores que colhe para enfeitar sua casa (Vou escolher as mais bonitas para

enfeitar a minha casa — dizia alegre, enquanto fazia o buquê) e do suave canto dos pássaros (Dois passarinhos conversavam alegremente em cima da flauta, e seus trinos eram tão suaves como se fossem música). Tais trechos apresentam dois ambientes: a cidade, onde vive o burrinho, e o bosque, onde habitam flores e pássaros.

O narrador apresenta o espaço no começo da história e depois o retoma, para dizer que Zeca retornou (regressou para a cidade, todo orgulhoso e cheio de si) e que sua fama se espalhou (E a notícia correu pela cidade). Os acréscimos relativos ao espaço somam em torno de cinquenta palavras e não parecem ter outro propósito que não o de estender um pouco a história, permitindo um maior número de páginas ilustradas.

Nessa adaptação, verifica-se a inclusão de trechos com propósito claramente educativo, que ressaltam a importância de fazer exercícios (Todas as manhãs ele saía, bem cedinho, para fazer um pouco de exercício) e se alimentar bem pela manhã (Depois de tomar um café da manhã bem reforçado, Zeca resolveu colher umas margaridas), o que soma aproximadamente vinte e duas palavras. Essa adaptação do assunto parece atender à necessidade de um conteúdo doutrinário que estimule a leitor mirim a aceitar determinados comportamentos vistos como saudáveis e adequados para uma criança.

Observamos que a narrativa cresce de forma atípica para fábulas: em geral, a ação das fábulas se dá em uma cena única e curta; contudo, nessa adaptação, o tempo é suficiente para que o burro encontre um amigo (No caminho, encontrou Tato, o ratinho seu amigo [...]), para que a notícia de que ele é um grande flautista seja difundida (E a notícia correu pela cidade. Ninguém havia ouvido Zeca tocar flauta, mas como ele afirmava que era um gênio musical, todos acabaram se convencendo [...]) e para que ele encomende uma placa para sua porta, identificando-se como músico (Vaidoso, Zeca mandou colocar uma placa bem em frente de sua casa: Zeca Asno - Músico). Esses acréscimos somam cento e quatro palavras. Com a expansão da história, o narrador ganha mais voz, triplicando sua participação. Contudo, proporcionalmente, mantém-se a distribuição de vozes da fábula de 1782.

Em sua maior parte, as falas do burro são introduzidas por verbos de *dictum*, anunciados pelo narrador: dizer (dizia alegre), perguntar-se (perguntou-se Zeca), exclamar (exclamou Zeca). Em outro momento, o narrador descreve a situação sem introduzir a fala do burro com um verbo de *dictum* (No caminho, encontrou Tato, o ratinho seu amigo: — Você já sabe que eu sou um grande músico?). Para as demais personagens, as falas acontecem de forma semelhante: a voz do ratinho é apresentada pelo verbo dizer (disse Tato, admirado) e

a voz dos cidadãos é introduzida apenas com a descrição da situação (Ninguém havia ouvido Zeca tocar flauta, mas como ele afirmava que era um gênio musical, todos acabaram se convencendo: — Temos um grande músico!).

Quanto aos níveis de linguagem, tampouco neste texto identificamos a presença de arcaísmos observada nas retextualizações mais antigas (1796 e 1917): a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação. A adaptação parece manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, com frases curtas, léxico acessível, uso de voz ativa e discurso direto. Os tipos gráficos são graúdos, como se costuma adotar para leitores iniciantes, e sua fonte assemelha-se a Times New Roman (possivelmente, Verona ou Windsor).

O item lexical “*por casualidad*”, que é repetido a cada estrofe do texto-fonte, aparece no texto-alvo como trechos estendidos, bem explicados, com linguagem simples: “de vez em quando [...] sem motivo nenhum” e “por um acaso, daqueles que também acontecem de vez em quando”. Contudo, no final do texto, é traduzido com um nível de linguagem mais elevado pelo uso do pretérito-mais-que-perfeito: “fora apenas um acaso”. Essa escolha, apesar de parecer afastar a criança do texto, pode também ser vista como uma oportunidade para o leitor familiarizar-se com estruturas mais elevadas da língua, desde que não se apresente como um obstáculo à leitura – o que não parece ser o caso, mas pode variar conforme a idade e o desenvolvimento cognitivo da criança.

No texto de chegada há, portanto, três formas de retextualizar o “*por casualidad*”, que no texto de partida aparece seis vezes e ainda outra vez na sentença moral, funcionando como tema da composição. Cada uma das formas identificadas no texto de chegada conta com apenas uma ocorrência. Na sentença moral, apresentada pelo narrador ao final da fábula, integrada ao texto, omite-se a palavra-tema e qualquer outra forma que a traduza (Quando por uma vez se acerta uma coisa, não quer dizer que saibamos fazê-la bem), o que tira o destaque da casualidade também na moral. Assim, notamos que, embora o texto-alvo triplique o tamanho do texto-fonte, minimiza o destaque da palavra-tema, que perde força pela variedade de reformulações e pela omissão.

Por fim, novamente podemos confirmar que as adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a humanização das personagens, a inclusão de conteúdo educativo referente a hábitos (caminhar, alimentar-se bem, enfeitar a casa com flores), a

adição de um novo ambiente, a inserção de novas personagens, a multiplicação do número de cenas, a explicitação do tema da vaidade, as qualificações do protagonista e a omissão da palavra-tema. Observando-se as adaptações no texto como um conjunto e analisando seus paratextos, o objetivo geral parece ser aproximar a fábula do público infantil. Para tanto, o adaptador transforma o texto em prosa, oferece mais explicações, antropomorfiza as personagens, inclui ilustrações e aumenta o caráter educativo, que ultrapassa o campo moral e alcança o ideário de um estilo de vida saudável. Assim, é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **aceitabilidade**.

2. Análise da fábula “Los Dos Conejos” e suas retextualizações

2.1 O texto-fonte “Los Dos Conejos”, fábula XI (1782)

“Los Dos Conejos” é a Fábula XI do livro *Fábulas Literarias*. Ocupa as páginas 25 e 26 da primeira edição do livro, publicada na Espanha (YRIARTE, 1782). O volume *Fábulas Literarias* foi apresentado no item 3.1 da parte II, p. 90. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Como todas as demais fábulas desse volume, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Tem a participação de duas personagens nomeadas no título (dois coelhos) e de outras duas personagens que são apresentadas inicialmente no diálogo entre estes protagonistas (dois cachorros), como seus antagonistas, e participam da ação no desfecho trágico, já na voz do narrador. O texto é bastante breve, com cento e trinta e duas palavras (excetuado o título) e, assim como a fábula analisada anteriormente, caracteriza-se pela economia de recursos narrativos, concentrando-se principalmente no diálogo entre os dois coelhos, que é precedido e sucedido por narração. Dos seus trinta e dois versos, dezoito estão centrados no diálogo entre as personagens, enquanto os outros catorze são ocupados pelo narrador.

A voz narrativa identifica brevemente o espaço em que se desenrola a ação (*Por entre unas matas*), apresenta as personagens por meio de substantivos comuns iniciados com maiúscula (*Conejo, Perros*) ou com minúscula (*compañero*) e acompanhados de artigo indefinido no caso dos substantivos singulares (*un Conejo, un compañero*), narra a ação, anuncia as falas das personagens com verbos de *dictum* (*decir, replicar*) e, por fim, oferece seu julgamento. A ação narrada e o julgamento apresentado podem ser resumidos da seguinte forma: um coelho encontra outro que foge de dois cães de caça e a dupla passa a discutir se os perseguidores são *galgos* ou *podencos*. A discussão se estende até o momento em que os cachorros alcançam os coelhos desprevenidos por terem ficado parados discutindo quem tem razão, em vez de fugir.

A distribuição dos elementos da narrativa pelas estrofes do texto pode ser esquematizada como segue:

FÁBULA XI - LOS DOS CONEJOS				
1	Por entre unas matas,		ESTROFE 1	espaço
2	Seguido de Perros ,	A		personagens em ação (na voz do narrador)
3	(No diré corría)			
4	Volaba un Conejo.	A		
5	De su madriguera		espaço	
6	Salió un compañero ,	A	ESTROFE 2	personagem
7	Y le dixo : tente ,			
8	Amigo , ¿qué es esto ?	A	ESTROFE 3	diálogo em discurso direto (9 turnos de fala, alternados entre os dois coelhos)
9	¿Qué ha de ser ? responde :			
10	Sin aliento llego....	A		
11	Dos pícaros Galgos		ESTROFE 4	
12	Me vienen siguiendo.	A		
13	Sí (replica el ótro)		ESTROFE 5	
14	Por allí los veo....	A		
15	Pero no son Galgos—			
16	¿ Pues qué son ?— Podencos—	A	ESTROFE 6	
17	Qué ? Podencos dices ?			
18	Sí , como mi avuelo.	A	ESTROFE 7	ação (na voz do narrador) desenlace
19	Galgos , y mui Galgos :			
20	Bien visto lo tengo—	A		
21	Son Podencos : vaya ,			
22	Que no entiendes de eso—	A	ESTROFE 8	moral (na voz do narrador)
23	Son Galgos te digo—			
24	Digo que Podencos.	A		
25	En esta disputa			
26	Llegando los Perros,	A		
27	Pillan descuidados			
28	A mis dos Conejos.	A		
29	Los que por cuestiones			
30	De poco momento	A		
31	Dexan lo que importa,			
32	Llévense este exemplo.	A		

Quadro 10 - Reprodução da fábula “Los Dos Conejos” (1782).
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

A moral da Fábula XI aparece à página 161, no “Índice de las fábulas y de sus asuntos”, remetendo à página do texto da fábula no livro (imagem a seguir). O assunto apresentado é uma reformulação da moral enunciada pelo narrador na última estrofe: “*Los que por questiones | De poco momento | Dexan lo que importa, | Llévense este exemplo*”.

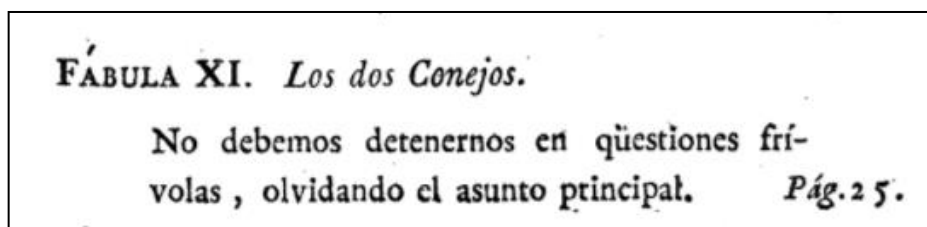


Figura 36 - Assunto da fábula “Los dos Conejos” (1782).
Fonte: *web*.

b) Forma poética (macro e micronível)

A Fábula XI – “*Los Dos Conejos*” é uma das três indicadas na composição “*Endechas de seis sílabas, ó versos de Redondilla menor*”, na página 174 da seção “*Géneros de metro usados en estas fábulas*” (imagem reproduzida a seguir).

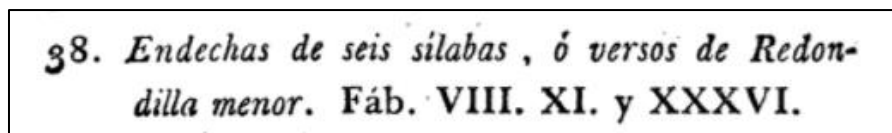


Figura 37 - Métrica utilizada na fábula “Los dos Conejos” (1782).
Fonte: *web*.

Como vimos na análise, as *endechas de seis sílabas*, também chamadas de *versos de redondilla menor*, consistem em uma métrica “menor” (menos de nove sílabas) e de origem popular, que tem como características estrofes de quatro versos, versos de seis sílabas, rimas finais vocálicas entre os versos pares iniciadas pela última vogal tônica da palavra e número não fixo de estrofes.

A fábula XI está disposta em trinta e dois versos de seis sílabas, com divisão em oito estrofes de quatro versos cada uma. A contagem de sílabas nos dois primeiros versos seria:

Po / r_en / tre_u / nas / ma / tas, (6 sílabas)
Se / gui / do / de / Pe / rros, (6 sílabas)

A partir das palavras *Perros* e *Conejos*, colocadas ao final dos versos 2 e 4, é feita a rima única em E_O, ao longo de todos os versos pares, do 6 ao 32: *compañero, esto, llego, siguiendo, veo, Podencos, avuelo, tengo, eso, Podencos, Perros, Conejos, momento, exemplo*.

Os acentos rítmicos não são regulares, contando com algumas variações ao longo dos versos. O início das estrofes aparece indicado tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso (com exceção da primeira estrofe, que começa alinhada). Seis estrofes estão dispostas na página 25 e duas, na página 26, restando o último verso da sexta estrofe para a página seguinte, evidentemente por razões de espaço. Reproduzimos o texto na página 136 com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, apenas acrescentando a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise.

Por meio da situação vivida pelos coelhos, o autor representa uma questão mais ampla: a impertinência de dedicar a atenção a assuntos secundários, quando o assunto principal demanda foco. E como as fábulas de Iriarte têm aplicação especial no mundo literário, entendemos que a reflexão pode-se aplicar a escritores que se perdem tratando de temas banais ou secundários, ou até mesmo com adornos formais frívolos, e com isso sacrificam o essencial do texto, trazendo consequências desastrosas para o conjunto.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa aparece nas primeiras duas estrofes (versos 1 a 7), sendo retomada nos versos 9 e 13 para pontuar com verbos de *dictum* as falas em meio a um diálogo e, novamente, nas duas últimas estrofes (versos 25 a 32). Assim, está presente total ou parcialmente em dezessete dos trinta e dois versos que compõem esta fábula. Os outros quinze versos consistem exclusivamente no discurso direto, em diálogo, das duas personagens principais, nomeadas no título: dois coelhos.

De início, nos versos 1 e 5, o narrador dá duas informações sucintas sobre o espaço valendo-se pouco mais que de sua designação por um substantivo, sem a presença de qualquer outro item lexical que qualifique ou detalhe esses lugares (v. 1 *Por entre unas matas*, | v. 5 *De su madriquera*). O espaço tem pouca funcionalidade para o enredo e não é retomado posteriormente, portanto a descrição de espaços praticamente inexistente nessa fábula. Os versos 2 e 3 apresentam, com formas verbais de *participio* e *imperfecto de indicativo*, a descrição da cena inicial, como circunstância do mote da história, desenvolvido com formas

de *perfecto simple* e *imperativo* nos versos 4, 6 e 7: um coelho foge de dois cachorros quando é interceptado por outro coelho, que interrompe sua fuga e começa a conversar (v. 2 *Seguido de Perros*, | v. 3 (*No diré corría*) | v. 4 *Volaba un Conejo*. | [...] | v. 6 *Salió un compañero*, | v. 7 *Y le dixo : tente*).

A partir desse momento, entre os versos 8 e 24 desenvolve-se o diálogo entre as personagens, que não conseguem entrar em acordo acerca da raça dos cães de caça que vêm em seu encalço. Cada um dos protagonistas reafirma quatro vezes sua posição no embate, repetindo o primeiro que se tratam de *galgos* e o segundo, que se tratam de *podencos*. Apenas nos versos 9 e 13, que representam a primeira e a segunda mudança de interlocutor, há uma intromissão do narrador, que pontua as falas para identificar os turnos (v. 9 *¿Qué ha de ser ? responde* : | v. 13 *Sí (replica el ótro)*). A partir daí, as mudanças de interlocutor são indicadas somente pelo uso de travessão.

A voz narrativa reaparece nas duas últimas estrofes. Na estrofe 7, apresenta o desfecho da história: os coelhos passaram tanto tempo discutindo que foram alcançados pelos cachorros. E, na estrofe 8, o narrador apresenta seu julgamento sobre o acontecimento narrado enunciando a moral: aqueles que deixam de lado o que importa para dedicar-se a questões de pouca importância devem observar este exemplo.

As personagens são caracterizadas por meio da categorização em espécies, o que representa a única forma pela qual o leitor pode imaginar sua aparência, recorrendo a um conhecimento extratextual, já que não há qualquer outro elemento descritivo relativo à sua imagem ou mesmo à sua psicologia, como adjetivos ou outros substantivos. Os coelhos são simples coelhos, nomeados pelo narrador como “*un Conejo*” e “*un compañero*”, enquanto que um deles trata o outro por “*amigo*” – sendo tanto *compañero* quanto *amigo* substantivos de conotação positiva. Já os cachorros têm uma raça definida (ou indefinida, já que é justamente isso o que os protagonistas discutem): são galgos ou podengos, duas raças de cão de caça bem parecidas (ver imagens abaixo). Um dos coelhos os define como “*pícaros Galgos*”, o que segundo o dicionário da Real Academia Española pode significar algo como rápido ou ligeiro, como pode também tratar de uma personagem de baixa condição, astuta, engenhosa e de conduta imoral, protagonista de um gênero literário surgido na Espanha no século XVI. Assim, a escolha de “*pícaros*” em detrimento de “*ágiles*”, “*veloces*” ou termo que o valha, de mesma métrica, não deve ser entendida como algo fortuito, já que pode ao mesmo tempo ter uma conotação positiva e uma negativa. Os cães, apesar de serem o centro da discussão entre os

coelhos, não têm voz na narrativa, perfazendo apenas seus papéis de perseguidores sem chegar a serem humanizados, como os coelhos, por sua capacidade de falar e raciocinar.



Figura 38 - Galgo.
Fonte: web.



Figura 39 - Podenco.
Fonte: web.

O narrador se abstém de classificar psicologicamente as personagens, limitando-se a dizer que os coelhos foram pegos na circunstância de estar “descuidados” – uma adjetivação com conotação negativa que antecede o julgamento do narrador e prepara o leitor para tal. Tendo em vista que o narrador pouco fala sobre as personagens, os protagonistas se caracterizam principalmente pelo diálogo direto que mantém entre si, o que constitui quase a metade da fábula. O leitor testemunha a cena que se desenrola a partir do encontro entre os coelhos e termina por vê-los defender acirradamente sua opinião (acerca de uma bobagem) literalmente até a morte.

Os verbos em passado aparecem apenas nas primeiras duas estrofes (versos 3, 4, 6 e 7), na voz do narrador, que os usa para apresentar a situação inicial. Com o propósito de demonstrar quão rápido corria o coelho, o narrador explica, ao passo que apresenta a personagem: v. 3 (*no diré **corría***) | V. 4 ***volaba** un Conejo*). Assim, o coelho é caracterizado por meio de verbos (ação) como extremamente veloz, portanto capaz de escapar dos cães perseguidores. Em seguida, o narrador apresenta seu antagonista, outro coelho, e introduz a primeira fala deste: v. 5 *De su madriguera* | v. 6 ***Salió** un compañero*, | v. 7 *Y le **dixo** : tente* .

Na cena de diálogo que se segue, predominam os verbos em presente, que colocam o leitor como espectador direto da cena comunicativa que se desenrola no momento. As formas verbais usadas tanto pelo narrador quanto pelos protagonistas são: *es, ha, responde, llevo, vienen, replica, veo, son, dices, tengo, entiendes, digo, pillan e dexan*. Quanto a sua semântica, são de natureza verbal, indicando o diálogo e as posições argumentativas dos protagonistas

(*responder, replicar, decir*); existencial, representando algo que existe ou acontece (*ser, haber*); mental, indicando processos cognitivos de percepção e interpretação (*ver, entender*); e de ação, indicando movimento, ataque e permanência (*llegar, venir, pillar, dejar*). Os usos de gerúndio (*vienen siguiendo, llegando*), na voz de um dos coelhos e do narrador, também contribuem para colocar o leitor como espectador direto das ações durante seu curso.

Na segunda estrofe surge o primeiro verbo no imperativo, na voz do coelho que intercepta o colega que foge: *tente*, que segundo o dicionário da Real Academia Española pode ser uma forma antiga do verbo *detenerse*, equivalente a *pararse*. Assim, seria algo como *deténte, espera, para, aguarda* (v. 7 *Y le dixo : tente* , | v. 8 *Amigo , ¿qué es esto ?*), o que indica uma natureza comportamental. Outro verbo no imperativo aparece na última estrofe, na voz do narrador, como arremate da sentença moral, a modo de recomendação para os leitores (v. 32 *Llévense este exemplo*), e sua natureza é basicamente mental, já que pode ser entendido como “**aprendam** com este exemplo”.

Ainda, é importante observar o uso de sarcasmo na estrofe 5. Em meio ao debate, um dos coelhos assume um tom irônico, zombando da opinião que o outro defende e reafirmando a sua própria, num discurso que poderia ser assim explicado: “O quê, você diz que são podengos? Ah, sim, tão podengos como meu avô! São galgos, estou certo disso, sei bem o que estou vendo” (v. 17 *Qué ? Podencos dices ?* | V. 18 *Sí , como mi avuelo* . | V. 19 *Galgos , y mui Galgos :* | v. 20 *Bien visto lo tengo*—). O sarcasmo dá características psicológicas de vaidade ao coelho, ao não aceitar ser contrariado em sua percepção. Essa caracterização psicológica se dá puramente pela ação, sem que nenhuma qualificação apareça na voz do narrador ou na do outro coelho.

Os arcaísmos na linguagem, nesta fábula, aparecem em maior número na grafia (as grafias modernas são as que estão entre parênteses): *dixo* (*dijo*), *tente* (*deténte*), *avuelo* (*abuelo*), *mui* (*muy*), *qüestionones* (*cuestiones*), *dexan* (*dejan*), *exemplo* (*ejemplo*). Observa-se apenas um caso de acentuação datada: *ótro* (*otro*). Também se nota a instabilidade no uso dos sinais iniciais de interrogação ao longo do diálogo.

Há indicadores de linguagem coloquial e de oralidade na expressão sarcástica “*como mi avuelo*”, em vocativos (*amigo*) e interjeições (*vaya*), que contrastam a voz do narrador.

Identificadas as características dominantes do texto-fonte, passaremos a examinar as retextualizações dele.

2.2 O texto-alvo “Os dous Coelhos”, fábula XV (1796)

“Os dous Coelhos” é a Fábula XV do livro *Fabulas Literarias* (YRIARTE, 1796). Ocupa as páginas 32 e 33 da primeira edição do livro, publicada em Portugal. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.2 da parte II, p. 93. O texto está em português.

a) Visão geral da composição (macronível)

Bem como as demais fábulas contidas nesse volume e como seu próprio texto de partida, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Esta retextualização em português tem cento e trinta e uma palavras (excetuado o título), praticamente o mesmo que seu texto de partida, que tem cento e trinta e duas palavras (excetuados o título e a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto). Dos seus trinta e dois versos, dezoito representam o diálogo entre os coelhos, enquanto catorze são ocupados pelo narrador – o que reproduz a distribuição de vozes da fábula em espanhol de 1782. Ocupa as páginas 32 e 33 dessa edição, com texto corrido, diagramado de forma muito semelhante à do texto-fonte. A sentença moral é suprimida, já que o volume não mantém o índice das fábulas e seus assuntos, não incorpora a sentença moral ao texto da fábula nem a apresenta em qualquer outro lugar do livro.

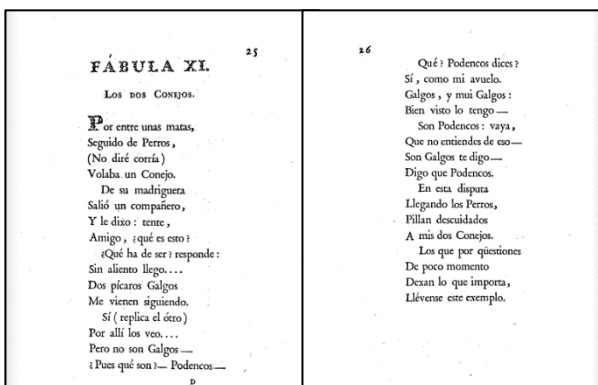


Figura 40 - A fábula "Los dos Conejos" (1782).

Fonte: *web*.

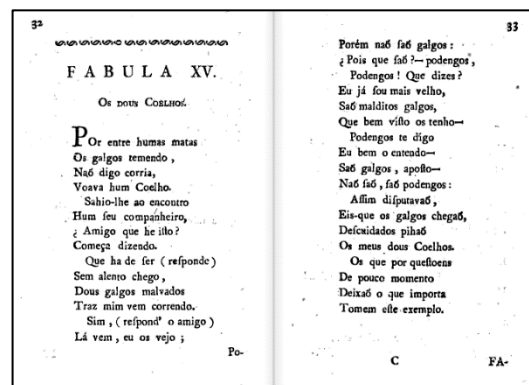


Figura 41 - A fábula "Os dous Coelhos" (1796).

Fonte: *web*.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FABULA XV. - OS DOUS COELHOS.		
1	Por entre humas matas	ESTROFE 1
2	Os galgos temendo ,	
3	Naõ digo corria,	
4	Voava hum Coelho.	
5	Sahio-lhe ao encontro	ESTROFE 2
6	Hum feu companheiro,	
7	¿ Amigo que he ifto ?	
8	Começa dizendo.	
9	Que ha de fer (responde)	ESTROFE 3
10	Sem alento chego ,	
11	Dous galgos malvados	
12	Traz mim vem correndo.	
13	Sim , (respond' o amigo)	ESTROFE 4
14	Lá vem , eu os vejo ;	
15	Porém naõ faõ galgos :	
16	¿ Pois que faõ ?— podengos ,	
17	Podengos ! Que dizes ?	ESTROFE 5
18	Eu já fou mais velho,	
19	Saõ malditos galgos,	
20	Que bem vifto os tenho—	
21	Podengos te digo	ESTROFE 6
22	Eu bem o entendo—	
23	Saõ galgos, apofto—	
24	Naõ faõ, faõ podengos :	
25	Affim difputavaõ ,	ESTROFE 7
26	Eis-que os galgos chegaõ,	
27	Descuidados pihaõ	
28	Os meus dous Coelhos.	
29	Os que por queftoens	ESTROFE 8
30	De pouco momento	
31	Deixaõ o que importa	
32	Tomem este exemplo.	

FÁBULA XI - LOS DOS CONEJOS		
1	Por entre unas matas,	ESTROFE 1
2	Seguido de Perros ,	
3	(No diré corría)	
4	Volaba un Conejo.	
5	De su madriguera	ESTROFE 2
6	Salió un compañero ,	
7	Y le dixo : tente ,	
8	Amigo , ¿qué es esto ?	
9	¿Qué ha de ser ? responde :	ESTROFE 3
10	Sin aliento llego....	
11	Dos pícaros Galgos	
12	Me vienen siguiendo.	
13	Sí (replica el ótro)	ESTROFE 4
14	Por allí los veo....	
15	Pero no son Galgos—	
16	¿ Pues qué son ?— Podencos—	
17	Qué ? Podencos dices ?	ESTROFE 5
18	Sí , como mi avuelo.	
19	Galgos , y mui Galgos :	
20	Bien visto lo tengo—	
21	Son Podencos : vaya ,	ESTROFE 6
22	Que no entiendes de eso—	
23	Son Galgos te digo—	
24	Digo que Podencos.	
25	En esta disputa	ESTROFE 7
26	Llegando los Perros,	
27	Pillan descuidados	
28	A mis dos Conejos.	
29	Los que por questiones	ESTROFE 8
30	De poco momento	
31	Dexan lo que importa,	
32	Llévense este exemplo.	

Quadro 11 - Reprodução da fábula “Os dous Coelhos” (1796) e seu texto-fonte.
Fonte: elaborado pela autora a partir das fontes citadas.

b) Forma poética (macro e micronível)

O texto-alvo é todo construído com versos de cinco sílabas poéticas, mantendo o uso da redondilha menor observado no texto-fonte. Levando em conta a diferença no modo de contagem de sílabas poéticas entre as línguas portuguesa e espanhola – já que em português conta-se até a última sílaba tônica, desconsiderando-se o que vem a seguir, enquanto que em espanhol conta-se até a primeira sílaba após a tônica, acrescentando-se uma sílaba à contagem no caso da tônica ser a última –, podemos dizer que as cinco sílabas poéticas do texto em português coincidem com as seis sílabas do texto em espanhol.

Assim como seu texto-fonte, a fábula XV divide-se em oito estrofes de quatro versos cada uma e constrói todas as suas rimas em E_O, ao longo de todos os versos pares, do 2 ao 32 (temendo, Coelho, companheiro, dizendo, chego, correndo, vejo, podengos, velho, tenho, entendo, podengos, chegaõ, Coelhos, momento, exemplo). Enquanto que no texto de 1782 a rima parte das palavras “Perros” e “Conejos”, colocadas estrategicamente ao final dos versos 2 e 4, aqui a rima se constrói apenas a partir da palavra “Coelho”, ao final do verso 4. O verso 2 finaliza com “temendo”, que mantém a rima mas não mantém os cães em destaque.

O texto em português mantém, ainda, a irregularidade nos acentos rítmicos do texto em espanhol, já que estes contam com algumas variações ao longo dos versos. Também de forma semelhante, o início das estrofes aparece indicado tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso, com exceção da primeira estrofe, que começa alinhada com os demais versos. Três estrofes e meia estão dispostas na página 32 e as outras quatro e meia, na página 33, novamente por razões de espaço. A diagramação do texto e as fontes utilizadas nos textos fonte e alvo são muito semelhantes.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa apresenta o espaço sucintamente, de forma semelhante à do texto-fonte, mas com uma pequena omissão: diz-se que o coelho vem “Por entre humas matas”, exatamente como figura no texto de 1782, mas se omite que o companheiro saiu de uma toca, a “madriguera”. A omissão parece ter sido realizada apenas para atender a necessidades rítmicas e métricas e não produz grande mudança na descrição do espaço, que não volta a ser mencionado no texto.

V. 5 *De su **madriguera*** | V. 6 *Salió un **compañero*** ,
 V. 5 *Sahio-lhe ao encontro* | V. 6 *Hum feu **companheiro*** ,

As personagens principais são nomeadas apenas como Coelhos, assim como acontece no texto de partida. Ao apresentar o segundo coelho, o narrador se refere a um “companheiro”, e mais para a frente o identifica como “amigo”. Também durante o diálogo um coelho trata o outro por “amigo”. As escolhas tradutórias, em cada caso, se mantêm tão próximas do texto em espanhol quanto possível.

O mesmo não se pode dizer das personagens secundárias, os cães de caça. Embora os termos usados para as raças dos cães sejam as equivalências mais literais que existem nos dois idiomas (*Galgos/galgos*, *Podencos/podengos*), a retextualização omite qualquer termo que remeta aos “*Perros*”: em nenhum momento se fala de cachorros ou cães. No texto de 1782, a palavra “*Perros*” é usada pelo narrador ao introduzir as personagens no verso 2 e ao arrematar a cena no verso 26. Nos dois casos, o texto-alvo usa o termo “galgos”, inculcando na voz do narrador uma avaliação que não lhe cabe. Iriarte deixa em aberto a raça dos cães, justamente por se tratar disto a fábula: não importa qual dos coelhos estava certo, já que tanto uma raça quanto outra lhes oferecia perigo. Ao determinar que os cães são galgos, o narrador do texto-alvo toma partido, determinando também que o primeiro coelho estava certo e o segundo, errado. Assim, essa escolha pontual de tradução possibilita um desvio na construção de sentido para o texto.

V. 2 *Seguido de **Perros*** , | V. 2 *Os **galgos** temendo* ,
 V. 26 *Llegando los **Perros*** , | V. 26 *Eis-que os **galgos** chegaõ* ,

De fato, os cachorros sequer são mencionados na retextualização, já que as duas menções a *perros* são traduzidas por uma das raças. Assim, o leitor que não conheça as raças galgo e podengo pode ter dificuldades em identificar de que tipo de animais se tratam. Tal efeito provavelmente não ocorreu em Portugal na época de sua publicação, posto que o país tem uma cultura de caça antiga e amplamente difundida. As raças em questão são de cães lebréis, criados especificamente para a caça de coelhos e lebres. O dicionário *Priberam* os define de forma bem específica nesse sentido: o galgo é apresentado como um cachorro pernalto e esguio, muito empregado em caça de lebres, e o podengo é definido como um cachorro de caçar coelhos.

Dada a cultura de caça portuguesa, é de se esperar que o público lusitano conheça os principais cães caçadores. O mesmo não se pode esperar, por exemplo, do público brasileiro atual.

A ordem com que as informações são apresentadas por vezes se altera, o que também parece atender a questões formais. Assim, pode-se observar o deslocamento de elementos entre os versos, para cima ou para baixo, como se percebe no exemplo abaixo, que reproduz a estrofe 2 nos textos fonte e alvo:

5	<i>De su madriguera</i>	Sahio -lhe ao encontro
6	Salió un compañero ,	Hum feu companheiro,
7	<i>Y le dixo : tente</i> ,	¿ Amigo que he ifto ?
8	Amigo , ¿qué es esto ?	Começa dizendo .

Na voz narrativa, predominam os verbos em presente (responde, chegaõ, pihaõ e deixaõ), usados para introduzir as falas dos protagonistas e apresentar o desfecho da história em tempo real. No começo da fábula, o narrador usa principalmente verbos em presente (corria, voava, sahio-lhe e difutavaõ), empregados para apresentar a situação inicial. Há dois verbos em gerúndio (temendo, Começa dizendo), usados para apresentar o estado de espírito de um dos coelhos e introduzir a fala do outro, e um verbo em imperativo (Tomem), empregado na moral da fábula, como uma recomendação do narrador aos seus leitores. Os verbos são empregados de forma semelhante àquela do texto-fonte, com algumas adaptações pontuais (*Seguido de Perros* → Os galgos temendo; *dixo* → começa dizendo; *llegando* → chegaõ) que parecem atender às necessidades da estrutura compositiva e não influem na narrativa.

O narrador usa principalmente verbos de natureza material, que indicam ações (correr, voar, sair, chegar, pilhar); e verbal, que indicam o diálogo e as posições argumentativas dos coelhos (dizer, responder, disputar). Os demais verbos adotados são de natureza mental, representando processos cognitivos (temer, deixar, tomar), entendidos no contexto como a sensação de ter medo, o ato de não dedicar atenção a um assunto e a capacidade de aprender com o exemplo (respectivamente). Na voz dos coelhos, predominam os verbos de natureza existencial, representando algo que existe ou acontece (ser, com oito ocorrências); verbal, indicando o diálogo e as posições argumentativas (dizer, apostar); mental, indicando processos cognitivos de percepção e interpretação (ter [algo bem visto], entender); e material, indicando ações (chegar, vir). O uso dos verbos acontece de forma similar nos dois textos.

Conforme comentamos na análise do texto-fonte, um dos coelhos qualifica os cachorros como “*pícaros*”, o que segundo o dicionário da Real Academia Española pode significar algo como rápido ou ligeiro, como pode também tratar de uma personagem de baixa condição, astuta, engenhosa e de conduta imoral, protagonista de um gênero literário surgido na Espanha no século XVI. Ante possibilidades de significados de conotação tanto positiva quanto negativa, nesta retextualização foi escolhido um termo de conotação negativa, que se identifica mais com a segunda definição apresentada pelo dicionário: os cães são adjetivados como “galgos malvados”.

O sarcasmo presente na estrofe 5 do texto de partida não é mantido no texto de chegada. O tom irônico que um dos coelhos assume durante o debate, zombando da opinião que o outro defende e reafirmando a sua própria, se perde na reformulação de sua fala, que não mantém a referência ao “*avuelo*”. Em lugar da ironia, o coelho faz uso de uma “carteirada”, defendendo sua posição com a justificativa de ser mais velho – portanto, mais experiente que o outro. Assim, ainda que se tenha perdido o sarcasmo, mantém-se a atribuição de características psicológicas de vaidade ao coelho, que não aceita ser contrariado em sua percepção. Ao que parece, a decisão tradutória – que pode ser vista como uma adaptação pontual – se justifica na necessidade de acomodação dos versos e manutenção das rimas em E_O.

17	<i>Qué ? Podencos dices ?</i>	Podengos ! Que dizes
18	<i>Sí , como mi avuelo.</i>	Eu já fou mais velho ,
19	<i>Galgos , y mui Galgos :</i>	São malditos galgos,
20	<i>Bien visto lo tengo—</i>	Que bem vífto os tenho —

Também parece ser com esse objetivo – manutenção da forma poética – que o verso 22 altera a perspectiva do argumento de um dos coelhos: em vez de dizer que seu antagonista não entende do assunto, o interlocutor afirma que ele próprio entende bem do assunto (V. 22 *Que no entiendes de eso—* | Eu bem o entendo—).

Quanto aos níveis de linguagem, a presença de arcaísmos é ainda mais marcante que no texto em espanhol. As marcas mais notáveis são o uso do S longo (l), variante do S minúsculo que era usado em sua substituição quando este ocorria no meio ou no começo de uma palavra (como em ifto, fer e responde); o uso de h em palavras como hum (em lugar de um), he (em lugar de é) e sahio-lhe (em vez de saiu-lhe); o uso antigo do ditongo “ou”, como em dous (em lugar de dois); a construção arcaica “traz mim” (em lugar de “atrás de mim”); as grafias obsoletas

de palavras como *questoens*, *disputavaõ*, *chegaõ*, *pihaõ* e *deixaõ* (em lugar de *questões*, *disputavam*, *chegam*, *pilham* e *deixam*); e a acentuação gráfica distinta, como em *naõ* (em lugar de *não*) e *dígo* (em lugar de *digo*). Também se nota o uso de sinais iniciais de interrogação, adotando a norma do espanhol com irregularidade, dado que o uso *não* é constante ao longo do texto (*não* se repete para uma das interrogativas nem é adotado no caso da exclamação, seguindo o uso do texto-fonte). O uso de maiúscula em alguns substantivos é mantido apenas para as personagens principais (*Conejos/Coelhos*). Os *Perros* são omitidos e os *Galgos* e *Podencos* são grafados com inicial minúscula (*galgos/podengos*).

Os padrões gramaticais são semelhantes, o que possivelmente se justifica na proximidade idiomática, geográfica e temporal entre texto-fonte e texto-alvo. O uso da ordem indireta é frequente em ambos os textos e ocorre de forma bem similar, com pequenas variações como a que se observa na estrofe 2, em que um trecho escrito na ordem direta foi retextualizado em ordem indireta (certamente, para melhor acomodação dos versos em língua portuguesa):

5	<i>De su madriguera</i>	Sahio-lhe ao encontro
6	<i>Salió un compañero ,</i>	Hum feu companheiro,
7	<i>Y le dixo : tente ,</i>	¿ Amigo que he ifto ?
8	<i>Amigo , ¿qué es esto ?</i>	Começa dizendo.

Podemos dizer, por fim, que as adaptações identificadas na retextualização analisada parecem ser todas pontuais, com vistas principalmente a atender necessidades formais do texto poético, e ainda permitem que o texto-alvo seja identificado como uma **tradução** do texto-fonte. E, por sua grande aproximação do texto-fonte – apresentação gráfica similar, manutenção da redondilha menor, mesma distribuição de vozes, níveis de linguagem semelhantes –, ainda que não mantenha o termo *Perros* para classificar as personagens e resulte em tomar partido na disputa *galgos/podengos*, o texto-alvo tende para o polo da **adequação**.

2.3 O texto-alvo “Los dos Conejos”, fábula XI (1917)

“Los dos Conejos” é a Fábula XI do livro *Fabulas Literarias* (IRIARTE, 1917). Ocupa parte das páginas 13 e 14 da primeira edição do livro, publicada na Inglaterra. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.3 da parte II, p. 95. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume, o texto-alvo apresenta-se como uma reprodução do texto-fonte com atualizações ortográficas e inserção dos assuntos, que são incluídos no corpo da fábula, entre parênteses, com destaque em itálico, entre o título e o início da narrativa. Mantém a mesma estrutura compositiva, o mesmo número de palavras, a mesma distribuição narrativa e a mesma numeração de fábula. A diagramação do texto é muito semelhante à do texto-fonte, com seis estrofes e meia dispostas na página 13 e mais uma estrofe e meia na página 14. Inclui-se numeração a cada cinco versos (5, 10, 15, 20, 25 e 30), o que é reproduzido em todas as fábulas deste volume, independentemente do número de versos em cada estrofe e da forma como se agrupam.

No texto de 1782, o leitor só tem acesso à sentença moral caso consulte o índice das fábulas e seus assuntos, no final do livro. Caso contrário, se o leitor lê as fábulas em sequência, sem consultar o índice, a moral da história fica reduzida ao julgamento do narrador, que faz parte do corpo da fábula (*Los que por questiones | De poco momento | Dexan lo que importa, | Llévense este exemplo*). Esse julgamento do narrador coincide em grande medida com a sentença moral apresentada no índice final, com a diferença de que esta última é reformulada (*No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal*). A fala do narrador e a sentença moral são igualmente abrangentes e universais, apenas são ditas de formas diferentes. Quando o leitor tem acesso à sentença moral antes de ler o texto, como acontece nesta edição de 1917, já inicia a leitura da fábula com o espírito preparado para a situação que será apresentada pelo narrador. Essa mudança, contudo, não altera a percepção da narrativa de forma significativa.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FÁBULA XI LOS DOS CONEJOS		
<i>(No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal.)</i>		
1	Por entre unas matas,	ESTROFE 1
2	Seguido de perros	
3	(No diré corría),	
4	Volaba un Conejo.	
5	De su madriguera	ESTROFE 2
6	Salió un compañero,	
7	Y le dijo : “Tente,	
8	Amigo ; ¿ qué es esto ?”	
9	—“¿ Qué ha de ser ? responde :	ESTROFE 3
10	Sin aliento llego... 10	
11	Dos pícaros galgos	
12	Me vienen siguiendo.”	
13	—“Sí (replica el otro),	ESTROFE 4
14	Por allí los veo...	
15	Pero no son galgos .” 15	
16	—“¿ Pues qué son ?”—“Podencos.”	
17	— “¿ Qué ? ¿ Podencos dices ?	ESTROFE 5
18	Sí , como mi abuelo .	
19	Galgos, y muy galgos ,	
20	Bien vistos los tengo.” 20	
21	— “Son podencos : vaya,	ESTROFE 6
22	Que no entiendes de eso.”	
23	—“Son galgos te digo.”	
24	—“Digo que podencos .”	
25	En esta disputa,	ESTROFE 7
26	Llegando los perros ,	
27	Pillan descuidados	
28	A mis dos Conejos.	

FÁBULA XI LOS DOS CONEJOS		

1	Por entre unas matas,	ESTROFE 1
2	Seguido de Perros ,	
3	(No diré corría)	
4	Volaba un Conejo.	
5	De su madriguera	ESTROFE 2
6	Salió un compañero ,	
7	Y le dixo : tente ,	
8	Amigo , ¿ qué es esto ?	
9	¿ Qué ha de ser ? responde :	ESTROFE 3
10	Sin aliento llego....	
11	Dos pícaros Galgos	
12	Me vienen siguiendo.	
13	Sí (replica el ótro)	ESTROFE 4
14	Por allí los veo....	
15	Pero no son Galgos —	
16	¿ Pues qué son ?— Podencos—	
17	Qué ? Podencos dices ?	ESTROFE 5
18	Sí , como mi avuelo .	
19	Galgos , y mui Galgos :	
20	Bien visto lo tengo—	
21	Son Podencos : vaya ,	ESTROFE 6
22	Que no entiendes de eso—	
23	Son Galgos te digo—	
24	Digo que Podencos .	
25	En esta disputa	ESTROFE 7
26	Llegando los Perros ,	
27	Pillan descuidados	
28	A mis dos Conejos.	

29	Los que por cuestiones	ESTROFE 8
30	De poco momento 30	
31	Dejan lo que importa,	
32	Llévense este ejemplo .	
29	Los que por questiones	ESTROFE 8
30	De poco momento	
31	Dexan lo que importa,	
32	Llévense este exemplo .	

Quadro 12 - Reprodução das fábulas com numeração das estrofes e dos versos.

Fonte: elaborado pela autora a partir das fontes citadas.

b) Atualizações ortográficas (micronível)

Dado que as atualizações ortográficas são basicamente as únicas alterações no corpo do texto, apontaremos onde se dão. Observa-se uma palavra que perde acento, no verso 13 (*ótro – otro*). A grafia é atualizada nos versos 7 (*dixo – dijo*), 18 (*avuelo – abuelo*), 19 (*mui – muy*), 31 (*dexan – dejan*) e 32 (*exemplo – ejemplo*), mas no verso 7 mantêm-se o uso de “*tente*”, que também já caiu em desuso atualmente. Conforme já comentamos, segundo o dicionário da Real Academia Española *tente* pode ser uma forma antiga do verbo *detenerse*, equivalente a *pararse*. Assim, seria algo como *deténte, espera, para, aguarda* (v. 7 *Y le dijo : “Tente, | v. 8 Amigo ; ¿ qué es esto ?”*). Contudo, é bem provável que essa atualização só tenha sido implantada na língua castelhana em reformas posteriores a 1917, ano de publicação da obra.

Três substantivos comuns originariamente grafados com inicial maiúscula passam a ser grafados com minúscula: *Perros* (*perros*), *Galgos* (*galgos*) e *Podencos* (*podencos*), a não ser quando iniciam uma frase. Com isso, apenas os *Conejos* mantêm-se como substantivos comuns grafados com inicial maiúscula, o que faz com que seja possível interpretar esse resultado como mais um recurso de humanização dos animais, já que transforma o substantivo comum em nome próprio. Os cães, que já não apresentavam nenhum traço de antropomorfização na fábula de 1782 – não têm voz e apenas executam seu papel animal de perseguidores, para o qual foram criados e treinados –, na retextualização são ainda mais animalizados ao ter seus nomes de espécie e raça grafados com inicial minúscula, como substantivos comuns, em contraste com a maiúscula inicial para *Conejos*.

Na quinta estrofe, observa-se alteração no número do pronome, que passa para o plural, com a devida concordância verbal (v. 20 *Bien visto lo tengo – Bien vistos los tengo*). A mudança provoca uma diferença sutil no entendimento dessa fala, pois no primeiro caso parece que o

coelho tem bem visto “isso”, sendo “isso” a opinião que ele vem defendendo, enquanto que no segundo caso parece que o coelho tem bem vistos os cães, o que lhe serve para asseverar a opinião que defende. É possível que o uso do singular no texto de 1782 tenha sido entendido como um erro, merecendo correção. Quer a explicação seja essa ou outra, tal alteração não causa desvio na construção de sentido para a narrativa.

Quanto à pontuação, observamos que some uma vírgula no verso 2, que é deslocada para o verso 3; surge uma vírgula no final dos versos 13 e 25 e pontos finais nos versos 15, 16, 20, 22 e 23; e os dois pontos são substituídos por vírgulas no verso 19. Além disso, acrescentam-se aspas e travessões nos diálogos – indicando duplamente as falas – e, à diferença do texto-fonte, os sinais iniciais de interrogação são usados de forma regular, já que se incluem o sinal faltante no verso 17.

Tendo em vista que as alterações identificadas nessa retextualização intralingual se resumem a atualizações ortográficas, uma provável correção no número de um pronome e a inserção da sentença moral no corpo do texto, podemos identificá-la como uma **reedição**, definida pelo dicionário *Aulete* como “1. Ação ou resultado de reeditar, editar de novo, geralmente com correções, acréscimos, modificações etc.” e pelo dicionário *Priberam* como “1. Nova edição, normalmente com alterações à anterior”. Ainda que o volume *Fabulas Literarias* (1917), que contém o texto-alvo, apresente características como omissão de paratextos e inclusão de 6 fábulas de Iriarte encontradas em edição posterior à de 1782 (conforme vimos na apresentação do livro à p. 92), a definição de reedição parece abrangente o suficiente para o caso dessa retextualização.

2.4 O texto-alvo “Los dos conejos” (1949)

“Los dos conejos” é a terceira das onze fábulas do livro *Fabulas de Iriarte* (IRIARTE, 1949). Ocupa a página 5 da primeira edição do livro, publicada na Argentina. O volume *Fabulas de Iriarte* foi apresentado no item 3.4 da parte II, p. 96. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Bem como as demais fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o

término da fábula, com destaque em itálico e na cor vermelha. O texto tem cento e sessenta e nove palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), pouco mais que seu texto de partida, que tem cento e quarenta e duas palavras (contando com a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto; sem ela, são cento e trinta e duas palavras). Das cento e sessenta e nove palavras do texto-alvo, trinta e duas representam o diálogo entre os coelhos, enquanto cento e trinta e sete representam a voz narrativa – na fábula de 1782, o diálogo representa setenta e quatro das cento e sessenta e nove palavras, enquanto o narrador dá conta das outras cinquenta e oito. Portanto, percebe-se que, embora o texto em prosa não cresça muito em relação ao texto em verso, a distribuição das vozes ocorre de forma bem diferente. No texto-fonte, o diálogo entre os protagonistas ocupa a maior parte da narrativa, mas ainda assim a divisão é relativamente equilibrada. No texto-alvo, é o narrador quem ocupa a maior parte da narrativa, com peso muito maior – representa mais que quatro vezes a voz dos coelhos. Reproduzimos o texto a seguir:

LOS DOS CONEJOS

UN pobre Conejo blanco, asustadísimo, corría como loco. ¿Qué le pasaba? ¡Pues mucho! Lo venían persiguiendo tres Perros.

Desalentado, ya no corría: rodaba, patinaba, volaba. Una coneja gordinflona y bastante sucia le salió al paso:

—¿Qué es eso? —preguntó—, ¿Vas a perder un tren?

—¡Cállate! —contestó el fugitivo medio ahogado— ¡Me siguen tres dogos!

La comadre se alzó un poco para mirarlos. Estaban todavía bastante lejos.

—¿Dogos, dices? No son dogos, sino lebreles.

En seguida empezó la disputa:

—Digo que son dogos.

—¡Que no! ¡Que son lebreles!

—¡Dogos!

—¡Lebreles!

Mientras los dos Conejos discutían llegaron los tres perros enfurecidos. Mordían, ladraban. Se oyeron débiles chillidos. Víctimas y victimarios desaparecieron entre una nube de polvo.

Los tres Perros, en un instante, dieron muerte a los dos Conejos. Los hicieron pedazos.

¿Eran dogos? ¿Eran lebreles? Los pobres tontos no pudieron averiguarlo. Perdieron la vida por malgastar el tiempo en una discusión sin importancia.

**Lo principal no dejes nunca por los detalles;
en vez de discutir, es mejor que te calles.**

Quadro 13 - Reprodução da fábula “Los dos conejos” (1949).
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

O texto é corrido e diagramado ao lado e abaixo do texto visual, com igual destaque, ocupando uma única página. Como é um livro ilustrado, predomina o texto escrito e a ilustração acompanha a narrativa, reiterando o que está dito com palavras. A única imagem que ilustra a história não tem margem ou moldura, aparece livre na página. O tipo de ilustração, em conjunto com a capa bem colorida, indica claramente que o público-alvo dessa fábula é o infantil. O formato do livro é horizontal e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, é convencional. A fonte utilizada é Times New Roman e os tipos gráficos são coloridos no título, na letra capitular e na sentença moral.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

O narrador dá início ao relato apresentando seu protagonista, o coelho que foge. Para tanto, usa o substantivo com inicial maiúscula, bem como acontece no texto-fonte: trata-se de um *Conejo*. Seu antagonista é representado por uma **fêmea** da mesma espécie, à qual o narrador se refere com inicial minúscula: somos apresentados a uma *coneja*. À diferença do texto de partida, no texto de chegada o narrador se dedica a adjetivar as personagens, definindo o coelho como *blanco, asustadísimo e fugitivo medio ahogado que corría como loco*, e a coelha como *gordinflona e bastante sucia*. Em determinado momento, refere-se a ela como *comadre*, e já no arremate da história trata ambos como *pobres tontos*. Ademais da capacidade de falar, não há descrições que indiquem antropomorfização das personagens.

As falas dos coelhos são, a princípio, introduzidas por verbos de *dictum* (*preguntó, contestó*), anunciados pelo narrador. Após a primeira fala de cada um, os turnos de fala são indicados apenas por informações circunstanciais (*La comadre se alzó un poco para mirarlos. | En seguida empezó la disputa:*) e pelo uso do travessão. O diálogo é resumido, reduzindo-se o número de reiterações da opinião de cada coelho e apresentando-se de forma bem direta, no estilo “é isso | não, é aquilo”. Os argumentos usados pelos protagonistas para sustentar suas opiniões são omitidos; assim, não se mantém o uso do sarcasmo, que dava ao primeiro coelho – aquele que foge – características psicológicas de vaidade.

Em contrapartida, na retextualização, a coelha – que substitui o coelho contraditor – tem características psicológicas de deboche, interpelando o coelho que foge com uma pergunta sarcástica (*¿Vas a perder un tren?*). Já o coelho tem características psicológicas de irritação, oferecendo como primeira resposta a sua antagonista uma vociferação (*¡Cállate!*).

Em comparação com o texto de partida, em que o encontro entre as personagens principais se dá de forma bem cordial, com uma pergunta polida sobre o que está acontecendo com o amigo, pode-se dizer que as personagens são apresentadas no texto de chegada de forma bem diferente (*De su madriguera | Salió un compañero , | Y le dixo : tente , | Amigo , ¿qué es esto ? | ¿Qué ha de ser ? responde : | Sin aliento llego... | Dos pícaros Galgos| Me vienen siguiendo*).

Os cães também são representados de forma distinta: em primeiro lugar, na retextualização os perseguidores são *tres Perros*, não dois. Os *perros*, que ora são escritos com maiúscula inicial, ora com minúscula, são definidos como *enfurecidos* e suas raças diferem daquelas referidas no texto de partida. Em lugar do galgo, o adaptador usa o dogo argentino (*dogo*), um cão pesado e forte – bem diferente do galgo – utilizado para a defesa de propriedades e a caça de animais de grande porte, como javalis e pumas. E, em lugar do podengo, usa a denominação genérica lebréu (*lebrél*), que dá nome a um grupo de cães cuja constituição física é especialmente adequada para corridas de velocidade, o que os torna especialistas na caça de lebres. Tanto o galgo quanto o podengo são lebréis, embora se reconheça mais tipicamente o galgo como lebréu espanhol. Abaixo, podemos ver como é diferente a constituição física do dogo argentino e do galgo espanhol, um lebréu.



Figura 42 - Dogo argentino.
Fonte: *web*.



Figura 43 - Lebréu.
Fonte: *web*.

Não se mencionam nem as matas nem a toca do segundo coelho, não há qualquer referência ao espaço. Em contrapartida, a ilustração oferece informações a esse respeito: mostra as matas, os dois coelhos, um cachorro ao longe e – o que parece mais inusitado – a lua. A cena é retratada à noite, numa caçada noturna, o que não acontece em nenhuma das

outras retextualizações. O texto de 1782 não identifica se a história acontece durante o dia ou a noite, e essa ausência de informação parece conduzir mais facilmente a que se imagine a cena durante o dia. Até mesmo porque é mais comum caçadas diurnas que noturnas, em especial no caso de coelhos. Ao representar a cena durante a noite, a ilustração acrescenta uma variável na narrativa: como o cenário retratado é bem escuro, iluminado apenas pela lua cheia, parece ser que os coelhos não identificam bem as raças dos cães por não poder enxergá-los bem à noite – o que explicaria melhor a confusão em saber se eram cães argentinos ou lebréis, já que a aparência física dos cães referidos no texto-alvo não tem muito em comum.

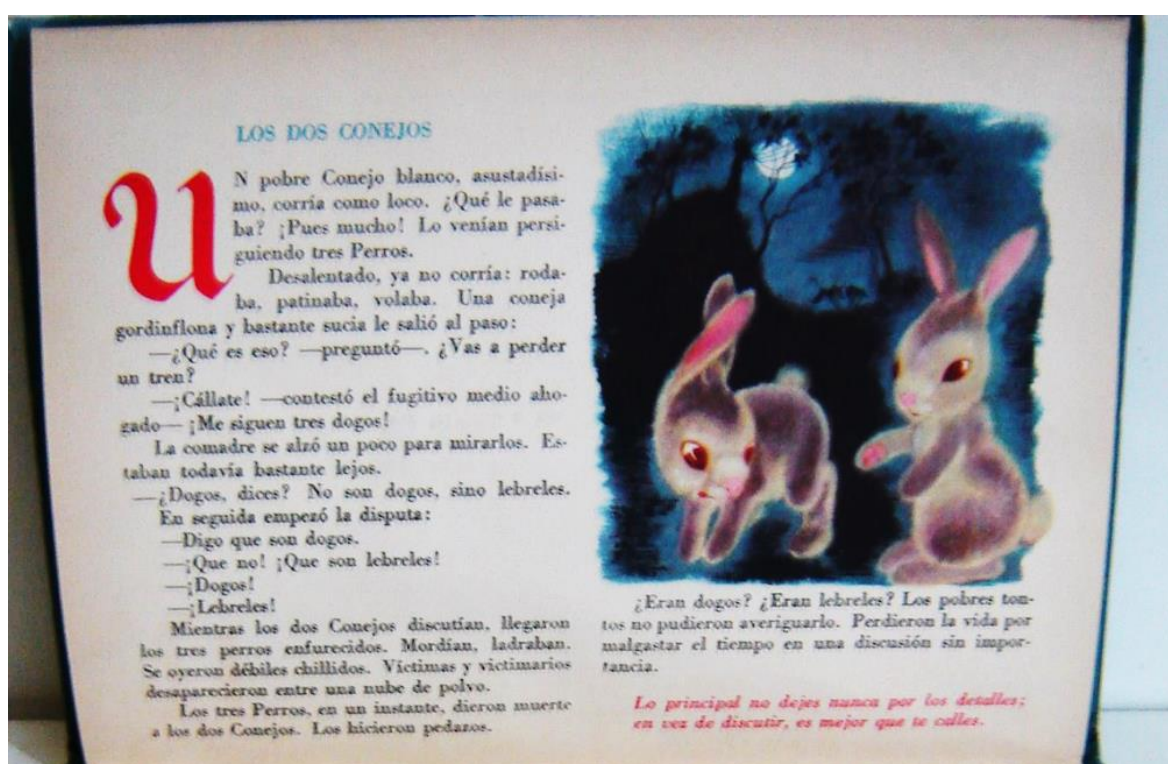


Figura 44 - A fábula “Los dos conejos” (1949).

Fonte: web.

Em sua maior parte, os acréscimos identificados na retextualização referem-se à descrição da morte dos coelhos, que no texto de partida fica subentendida e no texto de chegada é apresentada de forma explícita e detalhada, somando quarenta palavras. Iriarte diz apenas que os cachorros chegam e pegam os coelhos desprevenidos. Já Augusto Cortina diz que os cachorros mordiam e latiam, que se ouviram débeis guinchos e que as vítimas e os vitimadores desapareceram em uma nuvem de pó. Para arrematar a cena, o narrador da retextualização conclui que, em um instante, os três cachorros deram morte aos dois coelhos,

deixando-os em pedaços – um tipo de imagem algo chocante para uma criança, mas ainda assim comum na literatura infantil, a exemplo de tantos contos de fadas trágicos como a *Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, *Cinderela*, dos Irmãos Grimm, e *Chapeuzinho Vermelho*, de Charles Perrault.

Outros acréscimos são mais pontuais. Um deles diz respeito à situação inicial do coelho que foge. No texto-fonte, o coelho não corria, voava – o que o narrador usa como figura de linguagem para indicar a velocidade com que o coelho corria, tão rápido que parecia voar. O que fica implícito, portanto, é a velocidade da fuga, com a construção mental de um coelho ágil. No texto-alvo, o coelho já não corria: rodava, escorregava, voava. Nesse caso, o que fica implícito é uma fuga meio atrapalhada, com a construção mental de um coelho desajeitado. Os acréscimos que descrevem a ação da fuga, portanto, permitem uma construção de sentido diferente para a narrativa.

No texto-fonte, o narrador encerra seu relato apresentando a moral da história (*Los que por cuestiones | De poco momento | Dexan lo que importa, | Llévense este exemplo*), e a sentença moral no índice das fábulas e seus assuntos reforça essa ideia, a modo de paráfrase (*No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal*). No texto-alvo, é interessante notar que o narrador oferece seu julgamento de forma menos direta, introduzido por questionamentos (*¿Eran dogos? ¿Eran lebreles? Los pobres tontos no pudieron averiguarlo. Perdieron la vida por malgastar el tiempo en una discusión sin importancia*), e deixa o arremate para a sentença moral, que aparece destacada como uma voz à parte. Essa sentença moral, destacada do texto, é reformulada: a recomendação de calar em vez de discutir, que não era sequer mencionada no texto de partida, surge na nova sentença moral, que ademais ganha rimas, como que para compensar a transformação da fábula de verso para prosa (*Lo principal no debes nunca por los **detalles**; | en vez de discutir, es mejor que te **calles***). Percebemos que se mantém, no primeiro verso da sentença reformulada, a ideia de dar atenção ao assunto principal e não a pormenores sem importância.

Quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada nas retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação. A adaptação parece manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, com frases curtas, léxico acessível, uso de voz ativa e discurso direto. Já os tipos gráficos correspondem ao que

geralmente se adota para leitores experientes: o tamanho da fonte utilizada é pequeno e seu estilo é Times New Roman. Nota-se a manutenção do uso do *tú*, não do *vos*, que seria mais comum na fala coloquial do espanhol rio-platense.

Por fim, podemos constatar que as adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a mudança de gênero de uma das personagens, os acréscimos que descrevem em detalhes a morte dos coelhos, a caracterização física e psicológica das personagens, a ampliação do número de cães, a escolha de raças (ou termo genérico para um grupo de raças) mais localizado culturalmente para o público-alvo, a inserção de uma ilustração que agrega informação sobre o espaço e o tempo em que se desenrola a cena e a reformulação da moral. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **adaptação intralingual**.

Os acréscimos identificados parecem apontar para uma valoração mais explícita sobre as personagens e suas ações; desse modo, a dedução da moral é dada mais pronta ao leitor por elementos do próprio texto. Observando-se as adaptações no texto como um conjunto e analisando seus paratextos, o objetivo geral parece ser aproximar a fábula do público infantil. Para tanto, o adaptador transforma o texto em prosa, omite trechos que lhe parecem repetitivos, oferece mais explicações e inclui uma ilustração. Assim, é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **aceitabilidade**.

2.5 O texto-alvo “Los dos conejos” (2010)

“Los dos conejos” é a terceira das três fábulas do livro *Fabulas* (IRIARTE, 2010). Ocupa seis páginas da oitava edição do livro, publicada no Chile. O volume *Fabulas* foi apresentado no item 3.8 da parte II, p. 102. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as outras duas fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico e enquadramento verde. O texto tem noventa e cinco palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), bem menos que seu texto de partida, que tem cento e quarenta e duas palavras (contando com a sentença moral, que

não é apresentada junto ao texto; sem ela, são cento e trinta e duas palavras). Das noventa e cinco palavras do texto-alvo, quarenta e duas representam o diálogo entre os coelhos, enquanto cinquenta e três representam a voz narrativa – diferente da proporção da fábula de 1782, em que o diálogo representa setenta e quatro das cento e sessenta e nove palavras e a voz narrativa, as outras cinquenta e oito. Portanto, percebe-se que o texto em prosa é reduzido em relação ao texto em verso – o que foi incomum nos demais casos de adaptação de verso para prosa no *corpus*, que tenderam a ampliar o texto-fonte – e que a distribuição das vozes ocorre de forma um pouco diferente. No texto-fonte, o diálogo entre os protagonistas ocupa a maior parte da narrativa, enquanto que no texto-alvo essa posição é ocupada pelo narrador.

O texto é corrido e diagramado abaixo do texto visual, distribuindo-se em seis páginas. As ilustrações são quadradas, com enquadramento fixo de contorno escuro, e ocupam a maior parte da página. Abaixo de cada uma delas, há sempre duas ou três linhas de texto. Como é um livro ilustrado, ainda prevalece a importância do texto escrito e a ilustração acompanha a narrativa, reiterando o que está dito com palavras. O tipo de ilustração, que se repete na capa do livro, em sua folha de rosto e nas demais fábulas, indica claramente que o público-alvo dessa fábula é o infantil. O formato do livro é quadrado e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, utiliza a técnica “linha controlada” para facilitar a leitura de crianças que estão começando a ler. Reproduzimos o texto a seguir:

LOS DOS CONEJOS

Había una vez un conejo que corría velozmente huyendo de dos enormes perros de caza.
 Otro conejo salió de una madriguera y le preguntó:
 —Amigo, ¿por qué corres tanto?
 —Porque dos perros galgos me vienen siguiendo —respondió.
 —¡Ah, sí, allá os veo! Pero no son galgos; me parece que son mucho más pequeños.
 —¡Te digo que son galgos, corre!
 —¡Te digo que no, que son más pequeños!
 Y en eso estaban los dos conejos, discutiendo, cuando llegaron los perros y, sin compasión, los atraparon.

*No te detengas en cosas sin importancia,
 olvidando tu preocupación principal.*

Quadro 14 - Reprodução da fábula “Los dos conejos” (2010).
 Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

O narrador dá início ao relato com a fórmula básica da literatura infantil: “*Había una vez*” (equivalente a “Era uma vez”). Em seguida, apresenta seu protagonista, o coelho que foge. Para tanto, usa o substantivo com inicial minúscula, *conejo*, à diferença do acontece no texto-fonte, que fala de um *Conejo*. Seu antagonista é representado por outro coelho, ao qual o narrador também se refere com inicial minúscula: trata-se de *otro conejo*. Bem como o texto de partida, no texto de chegada o narrador se abstém de descrever ou adjetivar as personagens, quer seja física ou psicologicamente. No início do diálogo, ao interpelar o coelho que foge, o coelho antagonista trata o outro por amigo (*Amigo, ¿por qué corres tanto?*), o que acontece com um verbo de conteúdo léxico (*correr*) bem mais preciso do que no caso do verbo de ligação com um demonstrativo, no texto de 1782 (*Amigo, ¿qué es esto?*), mais vago e dependente do contexto para sua interpretação. Ademais da capacidade de falar, não há descrições que indiquem antropomorfização das personagens. Já as ilustrações retratam os coelhos sobre duas patas e com diferentes expressões faciais, o que de certa forma os humaniza.

As falas dos coelhos são, a princípio, introduzidas por verbos de *dictum* (*preguntó, respondió*), anunciados pelo narrador. Após a primeira fala de cada um, os turnos de fala são indicados apenas pelo uso do travessão. O diálogo é bem resumido, reduzindo-se o número de reiterações da opinião de cada coelho e apresentando-se de forma bem direta, no estilo “é isso | não, é aquilo”, assim como acontece com a retextualização argentina. Os argumentos usados pelos protagonistas para sustentar suas opiniões são omitidos; assim, não se mantém o uso do sarcasmo, que dava ao coelho que foge características psicológicas de vaidade. Por outro lado, a oposição das opiniões que cada um deles defende se constrói de forma distinta, pois, em vez de discutir a raça dos cães, os coelhos parecem discutir seu tamanho, e a discussão gira em torno da necessidade ou não da fuga – ao que parece, sendo cães pequenos, não seria necessário fugir.

O foco no tamanho dos cães ocorre porque um deles é representado de forma distinta: em lugar do *podenco*, a adaptadora diz que os cães são “*mucho más pequeños*”, construindo-se assim a oposição entre *galgos*, que são grandes cães de caça, e um tipo qualquer de cachorros muito menores. O narrador, de antemão, já parece se posicionar ante a discussão, ao dizer que os cachorros são enormes e os definir como cães de caça (*huyendo de dos enormes perros de caza*). Com isso, a narrativa se estrutura de forma diferente, já que a discussão não parece mais

tão sem importância: caso o segundo coelho estivesse certo, não seria necessário fugir. Essa ideia é corroborada pela fala do primeiro coelho, ao insistir que seus perseguidores são galgos e incitar o outro a unir-se a ele na fuga (*iTe digo que son galgos, corre!*).

Não vale a pena, para essa análise, discutir as diferenças entre galgos e podengos – como, por exemplo, o tamanho de cada um deles –, porque todas as raças de cães foram criadas artificialmente pelos humanos para atender a determinados anseios, e essa seleção artificial segue até hoje com o cruzamento voltado para o propósito de exacerbar certas características do animal. Ou seja, os galgos e podengos que existem hoje não são os mesmos que existiam há dois séculos e meio, e não temos como saber como eram essas raças na época. Assim, em lugar disso, vamos apenas reconhecer a semelhança de aparência e especialidade entre as duas raças: tanto os galgos quanto os podengos são cães de caça ágeis e esguios peritos em caçar coelhos, o que lhes deixa em igual posição quando o assunto é persegui-los.



Figura 45 - Os cães da fábula “Los dos conejos” (2010).

Fonte: acervo pessoal da autora.

Isto posto, fica evidente que a discussão dos coelhos na fábula de Iriarte é irrelevante, já que ambas as raças lhes ofereceriam risco. Quer fossem galgos ou podengos, os cães lhes matariam ao alcançá-los. Por isso, a decisão do adaptador de omitir o termo “*podencos*” – referindo-se, em seu lugar, a cães “*mucho más pequeños*” – provoca um efeito bem diferente, pois permite outra construção de sentido para a fábula. A partir de tal escolha, o leitor pode entender que um dos coelhos acreditava que os cães não lhe ofereciam risco, e por isso não seria necessário fugir. Os “cães pequenos” podem ser imaginados até mesmo como um inofensivo

Yorkshire, incapaz de alcançar um coelho – e, que o diga, matá-lo. Assim, podemos dizer que essa adaptação pontual acarreta na ideia de que um dos coelhos está certo e o outro, errado, o que influi em grande medida sobre as possibilidades de construção de sentido para a narrativa.

Não se mencionam as matas, mas mantém-se a toca do segundo coelho (*Otro conejo salió de una madriguera y le preguntó*), sem mais referências ao espaço. Em contrapartida, as ilustrações oferecem umas poucas informações sobre espaço e tempo: a primeira imagem mostra o coelho em fuga como descreve Iriarte – não corria, voava. A cena é retratada durante o pôr do sol, quando o sol ainda é totalmente visível, mas se aproxima do horizonte tingindo o céu com tons de laranja, amarelo e lilás. Ainda assim, as demais ilustrações são representadas com luz suficiente para descrever a cena como uma caçada diurna. Em seguida, os coelhos são retratados em frente a uma toca coberta de arbustos, e os cachorros surgem em outra ilustração sem mais informações visuais do ambiente.



Figura 46 - Os coelhos da fábula “Los dos conejos” (2010).

Fonte: acervo pessoal da autora.

O único acréscimo identificado na retextualização refere-se ao momento em que os cães alcançam os coelhos. Iriarte diz apenas que os cachorros chegam e pegam os coelhos desprevenidos. Já Mónica de Simone P. diz que os cachorros os pegam sem compaixão – o que fica longe dos detalhes apresentados na retextualização argentina de 1949, mas ainda assim oferece uma pequena descrição do que acontece (*Y en eso estaban los dos conejos, discutiendo, cuando llegaron los perros y, sin compasión, los atraparon*).

No texto-fonte, o narrador encerra seu relato apresentando a moral da história (*Los que por cuestiones | De poco momento | Dexan lo que importa, | Llévense este exemplo*), e a sentença moral no índice das fábulas e seus assuntos reforça essa ideia, a modo de paráfrase (*No debemos detenernos en cuestiones frívolas, olvidando el asunto principal*). No texto-alvo, o narrador não oferece seu julgamento e deixa o arremate para a sentença moral, que aparece destacada como uma voz à parte (*No te detengas en cosas sin importancia, olvidando tu preocupación principal*). Essa sentença moral, destacada do texto, é reformulada, mantendo-se a ideia de dar atenção ao assunto principal e não a detalhes sem importância. Contudo, parece se aplicar só a um dos coelhos, o que foge: com a ressignificação do embate de opiniões “galgos vs. podengos”, que se transforma em “cães de caça vs. cachorros pequenos”, o primeiro coelho, que sabia estar correto, deveria fugir em vez de dar atenção ao segundo coelho, que está equivocado. No texto-fonte, a *cuestión frívola* é a determinação da raça dos cães, já que tanto uma raça quanto outra oferece risco aos coelhos. No texto-alvo, a *cosa sin importancia* é dar atenção a uma opinião que o coelho sabe estar errada, colocando em risco a própria vida.

Quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada em retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados, não apenas para a época de publicação (2010), mas também para a percepção de um leitor atual (2017), o que é coerente com se tratar da retextualização com menor distância temporal entre a data de sua publicação e o momento presente. A adaptação parece manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, com léxico acessível e frases curtas, distribuídas de modo estudado para melhor atender às necessidades de um público leitor iniciante, uso de voz ativa e discurso direto. Os tipos gráficos correspondem ao que geralmente se adota para um público menos experiente: o tamanho da fonte utilizada é grande e seu estilo se parece com Times New Roman.

Por fim, podemos constatar que as adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em alguns aspectos, como a omissão de uma das raças, o foco do embate no tamanho dos cães e a ressignificação da moral. Adapta simplificando muito o texto, com apoio de grandes ilustrações coloridas, com função narrativa, que ocupam algo em torno de 80% das páginas. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **adaptação intralingual**.

As ilustrações, em adição ao uso da técnica da “linha controlada”, usada para facilitar a leitura dos iniciantes, apontam o direcionamento para crianças de fato muito pequenas, em idade de alfabetização, para as quais o texto será lido por um adulto, ao mesmo tempo em que a criança, ao lado do adulto que lê, vê as ilustrações e a grafia do texto que escuta. Observando-se as adaptações no texto como um conjunto e analisando seus paratextos, portanto, o objetivo geral parece ser aproximar a fábula de um público infantil bem jovem. Para isso, o adaptador transforma o texto em prosa, condensa a narração e o diálogo, omite uma raça de cães provavelmente pouco conhecida no Chile e inclui ilustrações. Assim, é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **aceitabilidade**.

3. Análise da fábula “El Pato y la Serpiente” e suas retextualizações

3.1 O texto-fonte “El Pato y la Serpiente”, fábula XIII (1782)

“El Pato y la Serpiente” é a Fábula XIII do livro *Fabulas Literarias*. Ocupa as páginas 30 e 31 da primeira edição do livro, publicada na Espanha (YRIARTE, 1782). O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.1 da parte II, p. 90. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Como todas as fábulas do *Fabulas Literarias* de Iriarte, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Tem a participação de apenas duas personagens antagonistas, que são as nomeadas no título: um pato e uma serpente. O texto é bastante breve, com apenas noventa e nove palavras (excetuado o título) e, assim como as demais fábulas já analisadas, caracteriza-se por uma notável economia de recursos narrativos. Condensa-se quase exclusivamente num diálogo, em que cada personagem conta com apenas uma fala.

A voz narrativa se limita a introduzir as personagens por meio de substantivos comuns iniciados com maiúsculas (*Pato, Serpiente*) e precedidos de artigos indefinidos (*un Pato, una Serpiente*); a anunciar as falas diretas, com verbos de *dictum*; e a apresentar informação mínima relativa ao espaço em que transcorre a breve cena única de diálogo entres as personagens, com dois substantivos (*A orillas de un estanque*).

O diálogo, apresentado em discurso direto, ocupa catorze dos vinte versos. Poderia ser sinteticamente parafraseado como segue. O pato, falando consigo mesmo, como se pensasse em voz alta, se gaba de reunir as habilidades de andar, voar e nadar. A serpente, que está por ali e o ouve fortuitamente, retruca que ele não é capaz de fazer nenhuma das três coisas tão bem como outros animais, e que o importante não é ser capaz de fazer muitas coisas, mas fazer ao menos uma coisa bem. À diferença das duas fábulas anteriores, portanto, a moral final é enunciada na voz de uma das personagens, a serpente, e não na voz do narrador.

A distribuição dos elementos da narrativa pelas estrofes do texto pode ser esquematizada como segue:

FÁBULA XIII EL PATO Y LA SERPIENTE				
1	A orillas de un estanque		ESTROFE 1	espaço
2	Diciendo estaba un Pato :	A		protagonista
3	¿ A qué animal dió el cielo		ESTROFE 2	monólogo em discurso direto
4	Los dones que me ha dado ?	A		
5	Soi de agua, tierra y aire :			
6	Quando de andar me canso ,	A		
7	Si se me antoja , vuelo ,		ESTROFE 3	antagonista (apresentada pelo narrador)
8	Si se me antoja , nado.	A		
9	Una Serpiente astuta ,			
10	Que le estaba escuchando ,	A	ESTROFE 4	resposta da antagonista ao monólogo do protagonista em discurso direto
11	Le llamó con un silbo ,			
12	Y le dixo : Seo guapo ,	A		
13	No hai que echar tantas plantas ;			
14	Pues ni anda como el Gamo,	A		
15	Ni vuela como el Sacre ,		ESTROFE 5	
16	Ni náda como el Barbo :	A		
17	Y así tenga sabido			
18	Que lo importante y raro	A	ESTROFE 5	
19	No es entender de tódo ,			
20	Sinó ser diestro en algo.	A		

Quadro 15 - Reprodução da fábula “El Pato y la Serpiente”
(1782).

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

A moral da Fábula XIII aparece à página 161, no “Índice de las fábulas y de sus asuntos”, remetendo à página do texto da fábula no livro (imagem a seguir). O assunto apresentado é uma paráfrase da moral enunciada na própria fala da Serpente: “Y así tenga sabido | Que lo importante y raro | No es entender de tódo , | Sinó ser diestro en algo”.

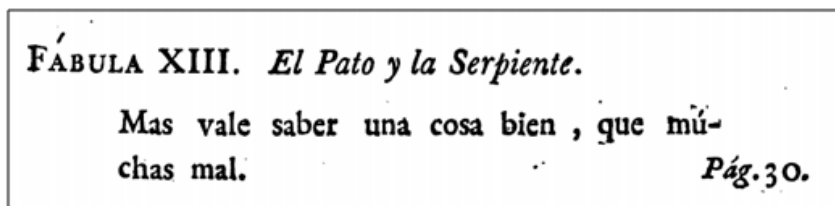


Figura 47 - Assunto da fábula “El Pato y la Serpiente” (1782).
Fonte: *web*.

b) Forma poética (macro e micronível)

A Fábula XIII - “*El Pato y la Serpiente*” é uma das três indicadas na composição “*Endechas de siete sílabas*”, na página 174 da seção “*Géneros de metro usados en estas fabulas*” (imagem reproduzida a seguir).

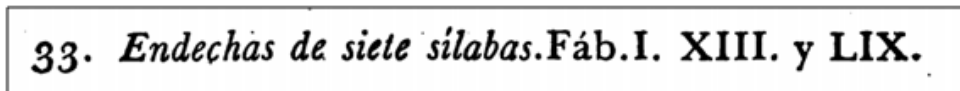


Figura 48 - Métrica utilizada na fábula “El Pato y la Serpiente” (1782).
Fonte: *web*.

A *endecha de siete sílabas* se caracteriza por estrofes de quatro versos, com rimas finais vocálicas entre os versos pares, iniciadas pela última vogal tônica da palavra. Os versos, como se diz na imagem, são de sete sílabas. O número de estrofes da *endecha* não é fixo. Trata-se de uma métrica “menor” (menos de nove sílabas) e de origem popular. A modo de exemplo, a divisão silábica nos primeiros dois versos seria:

A_o / ri / llas / de_u / n_es / tan / que (7 sílabas)
Di / cien / do_es / ta / ba_un / Pa / to : (7 sílabas)

A fábula é disposta em vinte versos, com divisão em cinco estrofes. A partir da palavra *Pato*, colocada ao final do verso 2, é feita a rima única em A_O, ao longo de todos os versos pares, do 4 ao 20: *dado, canso, nado, escuchando, guapo, Gamo, Barbo, raro, algo*. Os acentos rítmicos não são regulares, contando com algumas variações ao longo dos versos. O início das estrofes aparece indicado tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso (com exceção da primeira estrofe, que começa alinhada). A última estrofe está impressa em separado no livro, na página 31, evidentemente por razões de espaço. Reproduzimos o texto na página 166 com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, apenas acrescentando

a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise.

Como recursos formais do texto poético, a fábula se vale notavelmente de paralelismos estruturais nos versos 7 e 8, e nos versos 14, 15 e 16, envolvendo as capacidades de *andar*, *volar* e *nadar*, o que coloca essas atividades no foco da discussão:

V. 7 *Si se me antoja, **vuelo***

V. 8 *Si se me antoja, **nado***

V. 15 *Ni **anda** como el Gamo*

V. 16 *Ni **vuela** como el Sacre*

V. 17 *Ni **náda** como el Barbo*

Andar, voar e nadar aparecem como figurativizações concretas de um ponto de discussão mais geral: as habilidades de um indivíduo. As habilidades, por sua vez, são discutidas do ponto dos diferentes graus de destreza em que podem se manifestar, apontando como importante não apenas **saber fazer**, mas **saber fazer bem**, e a qualidade com que se realiza algo é afirmada como mais importante do que a quantidade de coisas que se é capaz de realizar.

Para representar a máxima destreza nas capacidades das quais se gaba o pato, a serpente se vale de comparações: *andar como el Gamo*, *volar como el Sacre*, *nadar como el Barbo*. De modo que a concentração de paralelismos, comparação e rimas que colocam em relação *Pato*, *Gamo* e *Barbo* contribuem para criar a tensão e a oposição que diferencia o grau de qualidade com que o pato é capaz de andar, voar e nadar da real destreza com que outros animais se notabilizam pela especial habilidade nessas ações.

A temática por trás dessa figurativização se explicita na estrofe final por uma estrutura adversativa *NO --- SINO ---* (não ----, mas sim ---), focalizada na oposição das palavras *todo* vs. *algo*, nas posições finais dos versos:

V. 19 *No es entender de tódo ,*

V. 20 *Sinó ser diestro en algo.*

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa aparece nos versos 1 e 2, introduzindo o espaço, o protagonista *Pato* e sua fala direta:

v. 1, apresentação do espaço: *A orillas de un estanque*

v. 2, introdução de discurso direto e do protagonista: *diciendo estaba un Pato :*

Após a fala do pato, o narrador reaparece nos versos 9 a 12, para introduzir a personagem antagonista *Serpiente* e sua fala direta:

V. 9: *Una Serpiente astuta ,*

V. 10: *Que le estaba escuchando ,*

V. 11: *Le llamó con un silbo ,*

V. 12: *Y le dixo: [...]*

O espaço tem pouca funcionalidade para o enredo e não é retomado posteriormente. Parece estar indicado principalmente como estratégia de versificação, que permite apresentar o protagonista apenas ao final do segundo verso, como a palavra a partir da qual são feitas todas as rimas vocálicas, dando-lhe, assim, destaque ao longo do texto.

A função principal da segunda intervenção do narrador está concentrada em “*Una Serpiente astuta ... le dixo*”, ou seja, em apresentar a antagonista, caracterizando-a por sua astúcia. Ao valer-se de um adjetivo abstrato de conotação positiva como única caracterização psicológica da serpente enunciada diretamente na voz do narrador, marca-se, por parte do narrador, uma posição de aprovação do antagonismo da serpente com relação ao pato e ao que ele representa na fábula. “*Que le estaba escuchando*”, embora cumpra um papel explicativo das circunstâncias do diálogo, poderia ser inferido pela simples resposta da serpente ao pato, e, portanto, pareceria ter como principal função preparar e realizar a rima no verso par (*escuchando*). O mesmo vale para a informação circunstancial “*le llamó con un silbo*”, não essencial para o enredo, e, por conseguinte, mais a serviço da organização formal em versos.

A caracterização explícita das personagens é mínima e exclusivamente psicológica, ou seja, não há nenhum elemento de descrição física para além de sua inserção numa categoria

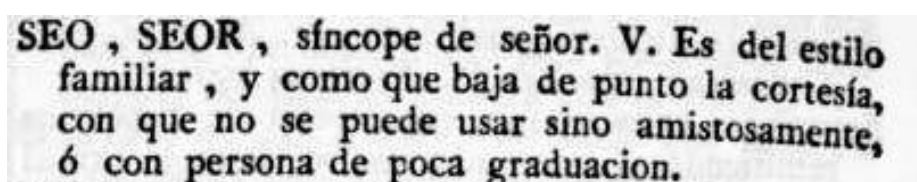
específica de animais, a partir do que os leitores podem inferir sua imagem recorrendo a seu conhecimento de mundo. Quanto à caracterização psicológica, para a serpente, como vimos, ela é dada na voz do narrador: “*astuta*”. O fato de que essa palavra de conotação positiva, que a autoriza intelectualmente diante do pato, esteja na voz do narrador, sugere compartilhamento do ponto de vista da serpente por parte do narrador. A caracterização psicológica do pato, por sua vez, é dada num adjetivo de conotação depreciativa (*guapo*), e aparece apenas na voz da serpente, uma vez já tendo sido esta personagem autorizada pelo narrador. Assim, as personagens se apresentam e se caracterizam principalmente pelo diálogo direto que mantêm entre si, que constitui a maioria da fábula em sua extensão. O autor faz com que elas se apresentem por sua própria voz e coloca o leitor como testemunha direta da cena, com mediação mínima do narrador, que introduz cada fala com o verbo *decir*. O verbo *decir* é o mais frequente e menos marcado verbo de *dictum* da língua espanhola, como já apontamos na análise das fábulas anteriores, em que também é este o verbo utilizado.

Os verbos em passado aparecem apenas na voz do narrador: *estaba diciendo, estaba escuchando, le llamó, le dixo*. O narrador situa a cena num tempo passado, mas indeterminado. Ainda quanto ao tempo, a cena é única, ocupando o breve transcurso das falas pronunciadas pelas personagens, apresentadas numa sucessão cronológica. As perífrases de gerúndio (*diciendo, escuchando*) são um recurso afim com a apresentação da voz direta das personagens, na medida em que também contribuem para colocar o leitor diretamente como espectador atual da cena de diálogo, durante seu curso. Todos os demais verbos na fábula, ainda quando sejam de ação física, como *nadar, andar* e *volar*, estão em presente. *Nadar, andar* e *volar* aparecem como capacidades do pato e de outros animais, portanto, não como ações realizadas na cena. Ou seja, não são ações físicas ao longo da fábula, mas uma reflexão e um debate acerca do mérito ou desmérito da capacidade de realizar certas atividades e sobre qual seria o grau de destreza que tornaria a realização delas, de fato, importante. Temos, assim, um texto em que narrador e personagens são os principais elementos narrativos, com forte componente dramático, já que a principal ação das personagens é dizer algo, num diálogo direto e argumentativo.

No diálogo, dominam os verbos em presente. Exceto no caso da reiteração dos verbos *andar, nadar* e *volar*, que figurativizam as capacidades inatas ou dons do indivíduo, semanticamente, os demais verbos são de natureza existencial, representando características

individuais (*ser*); de natureza mental, indicando conhecimento (*saber*); e comportamental, manifestando vontade ou caprichos pessoais (*antojarsele*).

Por fim, ainda quanto ao léxico, a temática da vaidade aparece nas escolhas “*echar plantas*”, que significa lançar bravatas ou ameaças, e “*guapo*”, que como vocativo pode expressar carinho, irritação ou desprezo, a depender do tom adotado – no contexto, provavelmente trata-se do último caso. Em ambos os casos, são escolhas de conotação negativa. Já o uso de “*seo*”, no verso 12, consiste em uma forma encurtada de “*señor*”, conforme identificamos em consulta ao *Tesoro Lexicográfico*²², site mantido pela Real Academia Española. O verbete “SEO, SEOR” foi encontrado em um dicionário castelhano do século XVIII, publicado em Madri, em quatro volumes. Do terceiro volume, identificado no site como “1788 TERREROS Y PANDO (P-Z)”, recortamos o verbete abaixo:



SEO , SEOR , síncope de señor. V. Es del estilo familiar , y como que baja de punto la cortesía, con que no se puede usar sino amistosamente, ó con persona de poca graduacion.

Figura 49 - Verbetes “Seo” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.
Fonte: *web*.

No contexto da fala da serpente, então, o uso de “*seo guapo*” pode indicar uma fala coloquial que denota vaidade e reflete o sentimento de superioridade da serpente, ao tratar o pato com um pronome de pouca cortesia (*seo*) e um vocativo de desprezo (*guapo*).

Identificadas as características dominantes do texto-fonte, passaremos a examinar as retextualizações dele.

3.2 O texto-alvo “O pato, e a Serpente”, fábula XVIII (1796)

“O pato, e a Serpente” é a Fábula XVIII do livro *Fabulas Literarias* (YRIARTE, 1796). Ocupa as páginas 37 e 38 da primeira edição do livro, publicada em Portugal. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.2 da parte II, p. 93. O texto está em português.

²² <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvItGUILoginNtlle>

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume e como seu próprio texto de partida, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Esta retextualização para o português tem cento e seis palavras (excetuado o título), pouco menos que o texto em espanhol de 1782, que tem cento e dezessete palavras (excetuados o título e a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto). Dos seus vinte versos, quinze representam as vozes do pato e da serpente, enquanto cinco são ocupados pela voz narrativa – o que reproduz a distribuição de vozes do texto de Iriarte. Ocupa as páginas 30 e 31 dessa edição, com texto corrido, diagramado de forma muito semelhante à do texto-fonte. A sentença moral é suprimida, já que o volume não mantém o índice das fábulas e seus assuntos, não incorpora a sentença moral ao texto da fábula nem a apresenta em qualquer outro lugar do livro.

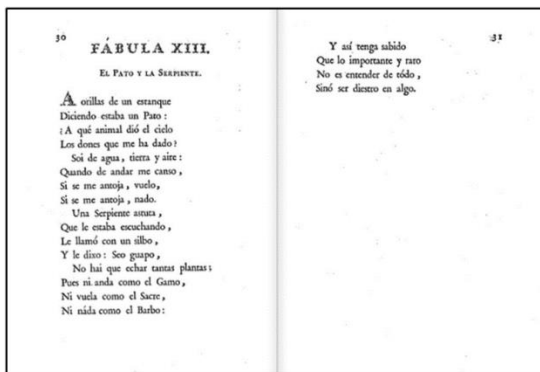


Figura 50 - A fábula "El Pato y la Serpiente" (1782).
Fonte: *web*.

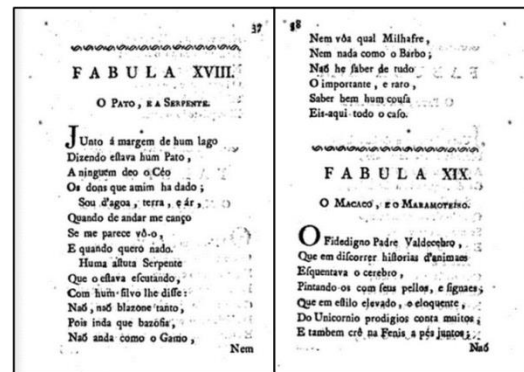


Figura 51 - A fábula "O Pato e a Serpente" (1796).
Fonte: *web*.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FABULA XVIII. O PATO, E A SERPENTE.			FÁBULA XIII EL PATO Y LA SERPIENTE		
1	Junto á margem de hum lago	ESTROFE 1	1	A orillas de un estanque	ESTROFE 1
2	Dizendo estava hum Pato ,		2	Diciendo estaba un Pato :	
3	A ninguem deo o Céu		3	¿ A qué animal dió el cielo	
4	Os dons que amim ha dado ;		4	Los dones que me ha dado ?	
5	Sou d'agoa , terra , e ár ,	ESTROFE 2	5	Soi de agua, tierra y aire :	ESTROFE 2
6	Quando de andar me canço		6	Quando de andar me canso ,	
7	Se me parece vô-o ,		7	Si se me antoja , vuelo ,	
8	E quando quero nado.		8	Si se me antoja , nado.	
9	Huma aftuta Serpente	ESTROFE 3	9	Una Serpiente astuta ,	ESTROFE 3
10	Que o estava efcutando ,		10	Que le estaba escuchando ,	
11	Com hum filvo lhe diffe :		11	Le llamó con un silbo ,	
12	Naõ , não blazone tanto ,		12	Y le dixo : Seo guapo ,	
13	Pois inda que bazofia ,	ESTROFE 4	13	No hai que echar tantas plantas ;	ESTROFE 4
14	Naõ anda como o Gamo ,		14	Pues ni anda como el Gamo,	
15	Nem vòa qual Milhafre ,		15	Ni vuela como el Sacre ,	
16	Nem nada como o Barbo ;		16	Ni náda como el Barbo :	
17	Naõ he fáber de tudo	ESTROFE 5	17	Y así tenga sabido	ESTROFE 5
18	O importante , e raro ,		18	Que lo importante y raro	
19	Saber bem hum coufa		19	No es entender de tódo ,	
20	Eis-aqui todo o cafo.		20	Sinó ser diestro en algo.	

Quadro 16 - Reprodução da fábula “O Pato, e a Serpente” (1796) e seu texto-fonte.

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Forma poética (macro e micronível)

O texto-alvo é todo construído com versos de seis sílabas poéticas. Levando em conta a diferença no modo de contagem de sílabas poéticas entre as línguas portuguesa e espanhola – já que em português conta-se até a última sílaba tônica, desconsiderando-se o que vem a seguir, enquanto que em espanhol conta-se até a primeira sílaba após a tônica, acrescentando-se uma sílaba à contagem no caso da tônica ser a última –, podemos dizer que

as seis sílabas poéticas do texto em português coincidem com as sete sílabas do texto em espanhol.

Assim como seu texto-fonte, a fábula XVIII divide-se em cinco estrofes de quatro versos cada uma e constrói em A_O todas as suas rimas finais vocálicas entre os versos pares, do 2 ao 20, iniciadas pela última vogal tônica da palavra “Pato” (Pato, dado, canço, nado, efcutando, tanto, Gamo, Barbo, raro, cafo). O texto em português mantém, ainda, a irregularidade nos acentos rítmicos do texto em espanhol, já que estes contam com algumas variações ao longo dos versos.

O início das estrofes 2 e 3 aparecem indicados tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso, o que não se repete nas estrofes 1, 4 e 5, que começam alinhadas com os demais versos. O recuo de primeira linha é usado como padrão no texto de partida, que abre mão do recuo apenas na primeira estrofe. Três estrofes e meia estão dispostas na página 30 e uma e meia, na página 31, igualmente por razões de espaço. A diagramação do texto e as fontes utilizadas nos textos fonte e alvo são muito semelhantes.

Ao que parece, há um erro tipográfico no verso 19, que não concorda o gênero do artigo indefinido com o substantivo (v. 19 Saber bem **hum** coufa). A falta de concordância nominal ocasiona um único verso com métrica diferente, já que este conta apenas cinco sílabas poéticas, enquanto todos os outros contam seis sílabas. Podemos presumir, portanto, que a falta de concordância não seja proposital, constituindo um erro tipográfico, comum nessa época de consolidação da imprensa.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa apresenta o espaço sucintamente, de forma semelhante à do texto-fonte, embora dê margem a uma interpretação mais ampla: o “*estanque*” do texto de 1782, que pode ser entendido como um tanque ou reservatório, é retextualizado como um “*lago*” (v. 1 *A orillas de un estanque* → v. 1 Junto á margem de hum lago). O termo “*estanque*” é definido pelo dicionário da Real Academia Española como “1. *m. Balsa construida para recoger el agua, con fines utilitarios, como proveer al riego, criar peces, etc., o meramente ornamentales*”, enquanto que o termo “*lago*” é definido pelo dicionário *Aulete* como “1. Geog. Extensão de água cercada de terra; 2. Tanque de água decorativo, em parque ou jardim”. Ou seja, passa de uma construção necessariamente criada pelo homem a uma outra que tanto

pode ser artificial quanto natural, muito embora seja mais comumente entendida como um acidente geográfico natural.

Em consulta ao *Tesoro Lexicográfico*, identificamos o verbete “ESTANQUE” no já citado dicionário castelhano do século XVIII, publicado em Madri, em quatro volumes. Do segundo volume, identificado no site como “1787 TERREROS Y PANDO (G-O)”, extraímos o verbete abaixo:

**ESTANQUE, depósito de agua, hecho, comunmente,
con arte. Fr. *Etang*. Lat. *Stagnum*. It. *Stagno*.**

Figura 52 - Verbetes “Estanque” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.
Fonte: *web*.

Com isso, entendemos que mesmo à época da publicação o termo “*estanque*” servia para designar unicamente um tipo de construção humana, o que não abrange um lago natural. Independente disso, a possibilidade de mudança semântica provocada pela escolha do termo não parece produzir grande impacto na descrição do espaço, que não desempenha um papel relevante nem volta a ser mencionado no texto.

As personagens são nomeadas com substantivos comuns que designam suas espécies, ambos iniciados com letra maiúscula, assim como acontece no texto de partida: o narrador nos apresenta o Pato (v. 2 *Diciendo estaba un Pato* → v. 2 Dizendo estava hum Pato) e a Serpente (v. 9 *Una Serpiente astuta*, | v. 10 *Que le estaba escuchando* → v. 9 Huma astuta Serpente | v. 10 *Que o estava efcutando*). Essa apresentação não inclui qualquer descrição física, mas mantém a descrição psicológica da serpente, qualificada pelo narrador como astuta. As escolhas tradutórias, em cada caso, se mantêm tão próximas do texto em espanhol quanto possível. Contudo, tanto quanto a relação semântica quase linear, estabelecida a partir de microunidades do texto (palavras, sintagmas) – como a que vemos no v. 10 –, nesta retextualização interlingual deixa-se ver como prevalente a relação estabelecida com as características da forma poética – número de sílabas no verso, tipo de rima e localização das rimas, número de versos nas estrofes, número de estrofes. De modo que sua característica poderia ser formulada como uma busca de equilíbrio entre essas duas prioridades – linearidade semântica e reprodução da forma composicional –, prevalecendo a forma de composição quando não é possível atender a ambos os níveis de equivalência. Isso explicaria

deslocamentos de unidades entre um verso e outro, além de algumas omissões, acréscimos e modificações, exemplificados a seguir.

Na primeira estrofe, a primeira fala do pato, que no texto-fonte é uma interrogativa, no texto-alvo é transformada em afirmativa (v. 3 *¿ A qué animal dió el cielo | v. 4 Los dones que me ha dado ?* → v. 3 A ninguém deo o Céu | v. 4 Os dons que amim ha dado). O questionamento do pato pode ser entendido como uma pergunta retórica, que visa criar um efeito enfático, e não obter uma resposta – até porque não se dirige a um destinatário específico, dado que nesse momento o pato fala consigo mesmo e para quem queira ouvi-lo. A escolha tradutória parece se justificar na adequação métrica dos versos, já que uma tradução literal do verso 4 resultaria em uma sílaba poética a menos, e o efeito produzido pela afirmativa, nesse caso, não parece provocar mudança relevante na construção da narrativa. Assim como no caso do v. 17, examinado mais adiante, a modificação opera sobre um elemento de importância mais secundária do texto-fonte.

Nessa mesma fala inicial do pato, percebemos que uma palavra mais foi grafada com inicial maiúscula na retextualização: “Céu”, que no texto de 1782 aparece como “*cielo*”. Dentre oito acepções possíveis apresentadas pelo dicionário *Priberam* para o verbete “céu”, que é a grafia atual da palavra portuguesa, destacamos a seguinte: “6. Providência divina. (Geralmente com inicial maiúscula)”, que coincide com a acepção mais provável da palavra castelhana dentre as possibilidades elencadas pelo dicionário da Real Academia Española: “5. *m. Dios o su providencia*”. O uso de maiúscula, nesse caso, não parece provocar mudança na construção de sentido, já que a maiúscula inicial parece se tratar de uma convenção da língua portuguesa que não implica em diferença semântica entre os termos em um e outro idioma.

A ordem com que as informações são apresentadas por vezes se altera (os deslocamentos referidos anteriormente), o que também parece atender a questões formais. Assim, pode-se observar o deslocamento de elementos entre os versos, para cima ou para baixo, como se percebe no exemplo a seguir, que reproduz a última estrofe dos textos alvo e fonte:

17	<i>Y así tenga sabido</i>	Naõ he faber de tudo
18	<i>Que lo importante y raro</i>	O importante , e raro ,
19	<i>No es entender de tódo ,</i>	Saber bem hum coufa
20	<i>Sinó ser diestro en algo.</i>	Eis-aqui todo o cafo.

Na estrofe acima, também se percebe a reformulação do verso 17 do texto espanhol, que é retextualizado no verso final do texto português. Nessa estrofe, o texto-fonte usa uma subordinada adversativa na forma “*no... sino*”, que, em sua estrutura lógica, implica a negação absoluta da veracidade do primeiro termo para substituí-lo pelo que se afirma como verdadeiro no segundo termo, pressupondo que esta última afirmação seria logicamente incompatível com a primeira. Nessa estrutura, nega-se absolutamente “*entender de todo*” como importante, para afirmar “*ser diestro en algo*” em seu lugar, como conclusão final do diálogo entre as personagens. Assim, no texto de 1782 a moral defendida pela serpente a modo de conclusão aponta algo que o pato tem o dever de saber (*tenga sabido*). Na retextualização, em lugar de “*tenga sabido*”, que representa algo que o pato deveria saber, a serpente diz que é esse “*todo o caso*”, o que parece mais neutro e dirigido ao público-leitor.

Para falar do pato que se gaba de suas pretensas qualidades, o texto em espanhol usa a expressão “*echar plantas*”, que significa lançar bravatas ou ameaças e já caiu em desuso atualmente. Em português, usou-se o verbo “blasonar” (com Z, na grafia da época) para essa locução verbal. “Blasonar” é vangloriar-se, atribuir-se qualidades que não se têm, e igualmente caiu em desuso. Na mesma estrofe, a serpente trata o pato por “*guapo*”, que como vocativo pode expressar carinho, irritação ou desprezo, a depender do tom adotado, e no contexto parece tratar-se do último caso. No mesmo campo semântico de “*echar plantas*” (como “lançar bravatas”), em dicionário da época (TERREROS Y PANDO, 1787), encontramos “*guapería*” com o sentido de “*jactancia*”, ou seja, “*alabanza propia, desordenada y presuntuosa*”:

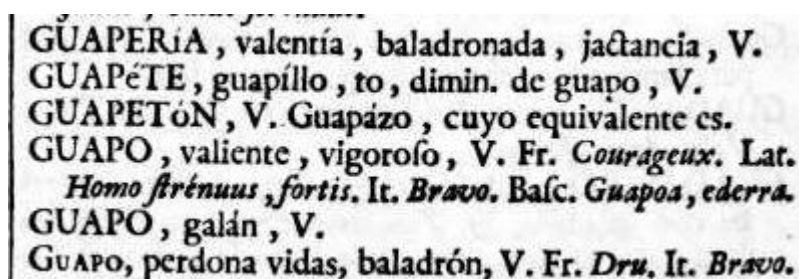


Figura 53 - Verbetes “Guapo” e correlacionados no Dicionário de Terreros y Pando.

Fonte: *web*.

A tradução troca o vocativo “*seo guapo*” por um substantivo: “*bazófia*” (sem acento, na grafia da época), usado em Portugal no sentido de fanfarrão, alguém que se vangloria de

valentias falsas ou exageradas. Ou seja, na tradução a ideia de gabar-se injustificadamente é reforçada com essa escolha lexical.

11	<i>Le llamó con un silbo ,</i>	Com hum filvo lhe diffe :
12	<i>Y le dixo : Seo guapo ,</i>	Naõ , naõ blazone tanto ,
13	<i>No hai que echar tantas plantas ;</i>	Pois inda que bazofia ,
14	<i>Pues ni anda como el Gamo,</i>	Naõ anda como o Gamo ,
15	<i>Ni vuela como el Sacre ,</i>	Nem vòa qual Milhafre ,
16	<i>Ni náda como el Barbo :</i>	Nem nada como o Barbo ;

Os animais mencionados na estrofe 4 também merecem ser mencionados: “*el gamo*”, “*el sacre*” e “*el barbo*”. “*Gamo*” é um tipo de veado, animal comum na Europa e incomum na América do Sul. Em português, poderia ser traduzido como “gamo”, “veado” ou “cervo”, sendo as duas últimas opções mais genéricas – referem-se a cerca de quarenta tipos de cervídeos, dentre eles, o gamo. Na retextualização, manteve-se “gamo”, nome provavelmente bem conhecido em Portugal. “*Sacre*” refere-se ao falcão-sacre, espécie de ave de rapina europeia. A tradução escolheu em seu lugar “milhafre”, ave de rapina endêmica da região dos Açores, em Portugal. Essa escolha não parece ter sido motivada por necessidades rítmicas, já que o efeito conseguido com “não voa como o sacre” é equivalente ao alcançado por “não voa qual milhafre”. E “*barbo*” é um peixe europeu, também pouco conhecido na América do Sul. A tradução manteve a escolha, já que o barbo é igualmente frequente na Espanha e em Portugal. Ou seja, o texto de partida menciona três animais europeus que foram traduzidos por animais também europeus, mantendo-se dois iguais (gamo e barbo) e um semelhante (sacre/milhafre, aves de rapina). As escolhas parecem próprias para o leitor português da época, embora possam se configurar como um obstáculo para o leitor brasileiro contemporâneo, principalmente um leitor mirim – uma observação que nos indica que os termos escolhidos para esses animais nas outras retextualizações também merecem atenção.

Na voz narrativa, que representa uma parte bem pequena do texto, aparecem apenas verbos em passado (Dizendo eftava, eftava efcutando, lhe diffe), usados para introduzir as personagens e suas falas. Os verbos são empregados de forma semelhante ao texto-fonte, inclusive as locuções verbais de gerúndio, com uma adaptação pontual que omite um verbo (v. 11 ***Le llamó*** con un silbo | v. 12 ***Y le dixo*** : Seo ***guapo*** → v. 11 Com hum filvo ***lhe diffe***), o que parece atender às necessidades da estrutura compositiva e não influi na narrativa.

Na voz das personagens, predominam os verbos em presente (sou, me canço, me parece, vô-o, quero, nado, anda, vôa, nada), usados para tratar das capacidades do pato, também de forma semelhante ao texto-fonte. Aparecem alguns verbos em infinitivo (andar, he faber, saber), dois em passado (deo, ha dado) e um em imperativo (blazone): apenas no caso deste último notamos um uso distinto, já que no texto de partida a serpente diz que “não é necessário fazer tal coisa”, em vez de ordenar “não faça tal coisa” (v. 13 **No hai que echar tantas plantas** → v. 12 Naõ , **naõ blazone** tanto), ou seja, a interpelação da serpente ao pato se torna mais direta, pessoal e imperativa e, portanto, menos atenuada e cortês.

Os verbos usados são de natureza material, figurativizando as capacidades inatas do indivíduo (andar, nadar, voar); comportamental, manifestando vontade ou caprichos pessoais (querer, cansar, parecer – este último, entendido no contexto como “ter vontade de”); mental, indicando um processo cognitivo de percepção (saber); existencial, introduzindo características pessoais (ser); e verbal, indicando o diálogo e as posições argumentativas das personagens (dizer, blazonar). O uso dos verbos acontece de forma similar nos dois textos.

Quanto aos níveis de linguagem, assim como acontece com as demais retextualizações provenientes deste livro, a presença de arcaísmos é ainda mais marcante que no texto em espanhol. As marcas mais notáveis são o uso do S longo (f), variante do S minúsculo que era usado em sua substituição quando este ocorria no meio ou no começo de uma palavra (como em aftuta, filvo e diffe); o uso de h em palavras como hum (em lugar de um), huma (em lugar de uma) e he (em lugar de é); o uso antigo do ditongo “ou”, como em coufa (em lugar de coisa); as grafias obsoletas de palavras como deo, amim, Céu, agoa e vô-o (em vez de deu, a mim, Céu, água e voo); e a acentuação gráfica distinta, como em naõ, á, ár e vôa (em lugar de não, à, ar e voa).

Os padrões gramaticais são semelhantes, o que possivelmente se justifica na proximidade idiomática, geográfica e temporal entre texto-fonte e texto-alvo. O uso da ordem indireta é frequente em ambos os textos e ocorre de forma bem similar, com uma pequena variação na última estrofe, em que um trecho escrito na ordem direta foi retextualizado em ordem indireta (certamente, para melhor acomodação dos versos em língua portuguesa):

17	<i>Y así tenga sabido</i>	Naõ he faber de tudo
18	<i>Que lo importante y raro</i>	O importante , e raro ,
19	No es entender de tódo ,	Saber bem hum coufa
20	<i>Sinó ser diestro en algo.</i>	Eis-aqui todo o cafo.

Podemos dizer, por fim, que as adaptações identificadas na retextualização analisada parecem ser todas pontuais, com vistas principalmente a atender necessidades formais do

texto poético, e ainda permitem que o texto-alvo seja identificado como uma **tradução interlingual** do texto-fonte. E, por sua grande aproximação do texto-fonte – apresentação gráfica similar, manutenção da métrica, mesma distribuição de vozes, níveis de linguagem semelhantes –, o texto-alvo tende para o polo da **adequação**.

3.3 O texto-alvo “El pato y la serpiente”, fábula XIII (1917)

“El pato y la serpiente” é a Fábula XIII do livro *Fabulas Literarias* (IRIARTE, 1917). Ocupa pouco mais que a metade da página 15 da primeira edição do livro, publicada na Inglaterra. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.3 da parte II, p. 95. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume, o texto-alvo apresenta-se como uma reprodução do texto-fonte com atualizações ortográficas e inserção dos assuntos, que são incluídos no corpo da fábula, entre parênteses, com destaque em itálico, entre o título e o início da narrativa. Mantém a mesma estrutura compositiva, o mesmo número de palavras, a mesma distribuição narrativa e a mesma numeração de fábula. A diagramação do texto é muito semelhante à do texto-fonte. Inclui-se numeração a cada cinco versos (5, 10, 15 e 20), o que é reproduzido em todas as fábulas deste volume, independentemente do número de versos em cada estrofe e da forma como se agrupam.

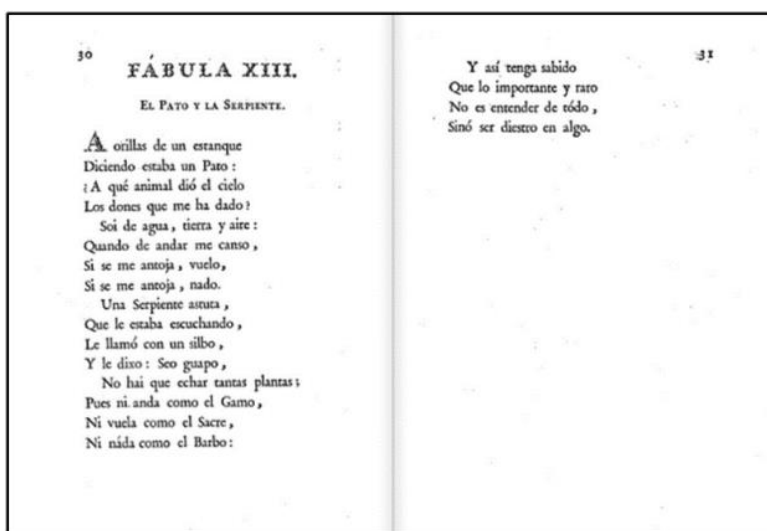


Figura 54 - A fábula "El Pato y la Serpiente" (1782).
Fonte: *web*.

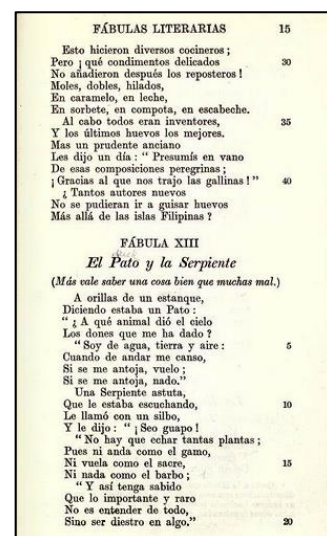


Figura 55 - A fábula "El Pato y la Serpiente" (1917).
Fonte: *web*.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FÁBULA XIII EL PATO Y LA SERPIENTE		
<i>(Más vale saber una cosa bien que muchas mal.)</i>		
1	A orillas de un estanque,	ESTROFE 1
2	Diciendo estaba un Pato :	
3	“ ¿ A qué animal dió el cielo	
4	Los dones que me ha dado ?	
5	" Soy de agua, tierra y aire :	ESTROFE 2
6	Cuando de andar me canso,	
7	Si se me antoja, vuelo ;	
8	Si se me antoja, nado.”	ESTROFE 3
9	Una Serpiente astuta,	
10	Que le estaba escuchando, 10	
11	Le llamó con un silbo,	ESTROFE 4
12	Y le dijo : “¿Seo guapo!	
13	“No hay que echar tantas plantas ;	
14	Pues ni anda como el gamo ,	ESTROFE 5
15	Ni vuela como el sacre , 15	
16	Ni nada como el barbo ;	
17	“Y así tenga sabido	ESTROFE 5
18	Que lo importante y raro	
19	No es entender de todo ,	
20	Sino ser diestro en algo.” 20	

FÁBULA XIII EL PATO Y LA SERPIENTE		

1	A orillas de un estanque	ESTROFE 1
2	Diciendo estaba un Pato :	
3	¿ A qué animal dió el cielo	
4	Los dones que me ha dado ?	
5	Soi de agua, tierra y aire :	ESTROFE 2
6	Quando de andar me canso ,	
7	Si se me antoja , vuelo ,	
8	Si se me antoja , nado.	ESTROFE 3
9	Una Serpiente astuta ,	
10	Que le estaba escuchando ,	
11	Le llamó con un silbo ,	ESTROFE 4
12	Y le dixo : Seo guapo ,	
13	No hai que echar tantas plantas ;	
14	Pues ni anda como el Gamo ,	ESTROFE 5
15	Ni vuela como el Sacre ,	
16	Ni náda como el Barbo :	
17	Y así tenga sabido	ESTROFE 5
18	Que lo importante y raro	
19	No es entender de tódo ,	
20	Sinó ser diestro en algo.	

Quadro 17 - Reprodução da fábula “El pato y la serpiente” (1917) e seu texto-fonte.
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

No texto de 1782, o leitor só tem acesso à sentença moral caso consulte o índice das fábulas e seus assuntos, no final do livro. Caso contrário, se o leitor lê as fábulas em sequência, sem consultar o índice, a moral da história fica reduzida ao julgamento oferecido pela serpente, como arremate da história, que faz parte do corpo da fábula (*Y así tenga sabido | Que lo importante y raro | No es entender de tódo, | Sinó ser diestro en algo*). Esse julgamento da serpente coincide em grande medida com a sentença moral apresentada no índice final, com a diferença de que esta última é reformulada (*Más vale saber una cosa bien, que muchas mal*). A fala da serpente e a sentença moral são igualmente abrangentes e universais, apenas são ditas de formas diferentes. Quando o leitor tem acesso à sentença moral antes de ler o texto, como acontece nesta edição de 1917, já inicia a leitura da fábula com o espírito preparado para a situação que será apresentada pelo narrador. Essa mudança, contudo, não altera a percepção da narrativa de forma significativa.

b) Atualizações ortográficas (micronível)

Posto que as atualizações ortográficas são basicamente as únicas alterações no corpo do texto, apontaremos onde se dão. A grafia é atualizada nos versos 5 (*soi – soy*), 6 (*quando – cuando*), 12 (*dixo – dijo*) e 13 (*hai – hay*). Observam-se três palavras que perdem acento, nos versos 16 (*náda – nada*), 19 (*tódo – todo*) e 20 (*sinó – sino*). No verso 3 mantém-se o acento em “*dió*”, que também já caiu em desuso atualmente, mas, possivelmente, em 1917, ano de publicação da obra, ainda era adotado. Também se mantém o uso do pronome “*seo*”, encurtamento de *señor*, usado como indicativo de pouca cortesia, embora na época tal uso já pudesse ser considerado um arcaísmo.

Três substantivos comuns originariamente grafados com inicial maiúscula passam a ser grafados com minúscula: *Gamo (gamo)*, *Sacre (sacre)* e *Barbo (barbo)*. Com isso, apenas os protagonistas – *Pato* e *Serpiente* – mantêm-se como substantivos comuns grafados com inicial maiúscula, o que faz com que seja possível interpretar esse resultado como mais um recurso de humanização dos animais, já que transforma os substantivos comuns em nomes próprios. O *gamo*, o *sacre* e o *barbo*, que já não apresentavam nenhum traço de antropomorfização na fábula de 1782 – são apenas mencionados, não têm voz nem ação na narrativa –, na retextualização são ainda mais animalizados ao ter seus nomes grafados com inicial minúscula, como substantivos comuns.

Quanto à pontuação, observamos que se acrescenta uma vírgula no verso 1; o verso 7 troca vírgula por ponto e vírgula; o verso 12 substitui a vírgula por ponto de exclamação e os dois pontos dão lugar a ponto e vírgula no verso 16. Além disso, acrescentam-se aspas para indicar os diálogos, que não eram sinalizados no texto-fonte.

Tendo em vista que as alterações identificadas nessa retextualização intralingual se resumem a atualizações ortográficas e à inserção da sentença moral no corpo do texto, podemos identificá-la como uma **reedição**, definida pelo dicionário *Aulete* como “1. Ação ou resultado de reeditar, editar de novo, geralmente com correções, acréscimos, modificações etc.” e pelo dicionário *Priberam* como “1. Nova edição, normalmente com alterações à anterior”. Ainda que o volume *Fabulas Literarias* (1917), que contém o texto-alvo, apresente características como omissão de paratextos e inclusão de seis fábulas de Iriarte encontradas em edição posterior à de 1782 (conforme vimos na apresentação do livro à p. 92), a definição de reedição parece abrangente o suficiente para o caso dessa retextualização.

3.4 O texto-alvo/texto-fonte “El pato y la serpiente (1949)

“El pato y la serpiente” é a quinta das onze fábulas do livro *Fabulas de Iriarte* (IRIARTE, 1949). Ocupa as páginas 7 e 8 da primeira edição do livro, publicada na Argentina. O volume *Fabulas de Iriarte* foi apresentado no item 3.4 da parte II, p. 96. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Bem como as demais fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico e na cor vermelha.

O texto tem cento e trinta e uma palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), pouco mais que seu texto de partida, que tem cento e vinte e seis palavras (contando com a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto; sem ela, são cento e dezessete palavras). Das cento e trinta e uma palavras do texto-alvo, trinta e sete representam o diálogo entre o pato e a serpente, enquanto noventa e quatro representam a voz narrativa – na fábula de 1782, o diálogo representa oitenta e oito das cento e vinte e seis palavras, enquanto o

narrador dá conta das outras trinta e oito. Portanto, percebe-se que, embora o texto em prosa não cresça muito em relação ao texto em verso, a distribuição das vozes ocorre de forma bem diferente. No texto-fonte, o diálogo entre os protagonistas ocupa a maior parte da narrativa, com mais que o dobro do total de palavras do narrador. No texto-alvo, é o narrador quem ocupa a maior parte da narrativa, com peso muito maior – representa quase três vezes a voz dos protagonistas.

O texto é corrido e diagramado abaixo do texto visual, ocupando metade da página. A ilustração pop-up ocupa a outra metade e a página anterior. Embora prevaleça a importância do texto escrito, a ilustração se destaca pelo efeito pop-up, saltando aos olhos. Parece ter a função de acompanhar a narrativa, reiterando o que está dito com palavras, embora retrate as personagens reforçando uma característica psicológica da serpente omitida – ou, ao menos, diminuída – na retextualização. Nem o pato nem a serpente apresentam traços de antropomorfização. O tipo de ilustração, em conjunto com a capa bem colorida, indica claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil. O formato do livro é horizontal e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, é convencional. A fonte utilizada é Times New Roman e os tipos gráficos são coloridos no título, na letra capitular e na sentença moral. Reproduzimos o texto a seguir:

EL PATO Y LA SERPIENTE

A orillas del estanque, vivía un alegre Pato. Siempre se miraba en el agua. Gustábale deslizarse como una góndola. También, gritando su presuntuoso ¡Cuá! ¡Cuá!, paseaba por los alrededores. O volaba pesadamente. Como era feliz, se puso a buscarle tres pies al gato. Empezó a decirse:

—Dios me ha favorecido como a nadie: camino, corro, vuelo. ¡Valgo más que tres animales juntos!

Andando con su vaivén lateral, se acercó a una Serpiente y se lo dijo. La infeliz, que ni siquiera camina sino que se arrastra, estaba loca de envidia. Entre silbido y silbido, arrojó esta ponzoña:

—Tonto, ¿no ves que ni corres tan rápidamente como el Gamo, ni nadas como el Delfín, ni vuelas como el Águila?

No hay que hacer muchas cosas de cualquier manera, sino una; pero bien.

Quadro 18 - Fábula “El pato y la serpiente” (1949).
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

O narrador dá início ao relato apresentando o espaço, que se configura praticamente como uma réplica daquele apresentado por Iriarte: na retextualização, a cena se desenrola “*a orillas del estanque*” (enquanto que, no texto de 1782, o narrador localiza a cena “*a orillas de un estanque*”). Em seguida, somos apresentados à primeira personagem. Para tanto, o narrador usa o substantivo com inicial maiúscula, bem como acontece no texto-fonte, mas antecedido por um adjetivo: trata-se de um *alegre Pato*. Seu antagonista é representado por uma criatura definida como *infeliz*, à qual o narrador se refere também com inicial maiúscula: somos apresentados a uma *Serpiente*. Como se percebe, à diferença do texto de partida, no texto de chegada o narrador se dedica a adjetivar as personagens, definindo o pato como *alegre, presuntuoso e feliz*, e a serpente como *infeliz, loca de envidia* e capaz de *arrojar ponzoñas*. Ao construir as personagens com tais características, o narrador parece desabonar a opinião da serpente, que se mostra uma figura invejosa (diferentemente do narrador do texto de partida, que de certa forma autoriza a fala da serpente ao qualificá-la como astuta). Sua inveja seria a justificativa para criticar o pato, figura alegre e feliz, satisfeita com suas supostas qualidades. O pato, ao dirigir-se à serpente, não usa vocativo nem qualquer outra palavra que se refira à sua interlocutora. Já a serpente, ao responder, trata o pato por *tonto*. Ademais da capacidade de falar, não há descrições que indiquem antropomorfização das personagens.

Tanto o pato quanto a serpente têm apenas um turno de fala, bem como acontece no texto de partida. A voz do pato é introduzida por um verbo de *dictum* (*decirse*), anunciado pelo narrador. A voz da serpente é indicada por uma metáfora: antes do travessão que indica seu turno de fala, o narrador diz que ela lançou seu veneno entre silvos (*Entre silbido y silbido, arrojó esta ponzoña*). O diálogo é condensado, omitindo-se as referências às vontades do pato (*si se me antoja ...*), a crítica da serpente às bravatas de seu interlocutor (*no hay que echar tantas plantas*) e o julgamento da serpente sobre as atitudes deste (*Y así tenga sabido ...*). Em contrapartida, se nota um acréscimo na fala do pato, que diz valer mais que três animais juntos. Além disso, o *cielo* dá lugar a *Dios*, uma representação mais direta da providência divina, e o *seo guapo* é retextualizado como *tonto*, também uma forma mais direta (não irônica) de qualificar o pato negativamente. Com isso, o tom coloquial e a sensação de superioridade da serpente, que eram indicados pelo pronome *seo*, não se mantêm.

*¿ A qué animal dió el cielo
Los dones que me ha dado ?
Soi de agua, tierra y aire :
Quando de andar me canso ,
Si se me antoja , vuelo ,
Si se me antoja , nado.*

→ —*Dios me ha favorecido como a nadie:
camino, corro, vuelo. ¡Valgo más que
que tres animales juntos!*

*Seo guapo ,
No hai que echar tantas plantas ;
Pues ni anda como el Gamo,
Ni vuela como el Sacre ,
Ni náda como el Barbo :
Y así tenga sabido
Que lo importante y raro
No es entender de tódo ,
Sinó ser diestro en algo.*

→ —*Tonto, ¿no ves que ni corres tan
rápidamente como el Gamo, ni nadas
como el Delfín, ni vuelas como el Águila?*

O narrador tece comentários sobre a qualidade das ações desempenhadas pelo pato, o que é corroborado pela crítica da serpente, que compara seu desempenho nessas mesmas ações relacionando-o a três outros animais. A ação de andar é mencionada pelo narrador como *andar con su vaivén lateral*; a ação de nadar, como *deslizarse como una góndola*; e a ação de voar, como *volar pesadamente*. Fica enunciada de maneira mais explícita que no texto de 1782, portanto, a pouca habilidade do pato em cada uma das qualidades que se atribui. Na voz da serpente, a relação com os outros animais, citados como exemplos supremos de qualidade nessas mesmas atividades, deixa claro que o pato é incapaz de realizá-las com destreza. Assim, parece que o narrador se antecipa em introduzir, já na apresentação do pato, a opinião da serpente, que é de certa forma desqualificada ao ter sua atitude justificada na inveja, embora seja corroborada na moral final. Como resultado, a construção da narrativa parece pouco consistente.

No texto de chegada, não é por um acaso que a serpente escuta o pato vangloriar-se, como acontece no texto de partida. Na retextualização, o pato aproxima-se da serpente para falar-lhe de suas qualidades (*se acercó a una Serpiente y se lo dijo*), o que indica uma vaidade ainda maior do pato. Para justificar essa ação, o narrador explica que, sendo o pato tão feliz, busca um problema que não tem, com uso de uma expressão idiomática (*Como era feliz, se*

puso a buscarle tres pies al gato). Outros acréscimos dentro do tema da vaidade são as informações de que o pato *siempre se miraba en el agua* e de que passeava pelos arredores gritando *su presuntuoso ¡Cuá! ¡Cuá!*. Essas denotações de vaidade são reforçadas pela fala do próprio pato, quando este afirma valer mais que três animais juntos. A serpente, por seu lado, é qualificada como infeliz, louca de inveja, incapaz de andar e, por isso, se arrasta e, ao falar, solta seu veneno. No texto de partida, a serpente é qualificada como astuta e nada mais: não se justifica sua fala na inveja.

A ilustração pop-up parece reforçar a ideia (de Iriarte) de que a serpente se sente superior ao pato, mostrando-a grande e ereta, com a boca aberta como que a falar, olhando o pato de cima para baixo. O pato, representado com aproximadamente metade da altura da serpente, olha para cima de bico fechado, dando ouvidos à sua interlocutora. Essa representação das personagens na ilustração, contudo, parece se ajustar melhor à fábula de Iriarte que à sua adaptação, já que a caracterização psicológica da serpente como uma criatura astuta, que se sente superior ao pato, é substituída na adaptação por uma caracterização da serpente como invejosa, rastejante, e por isso menos apta a oferecer um julgamento sensato.

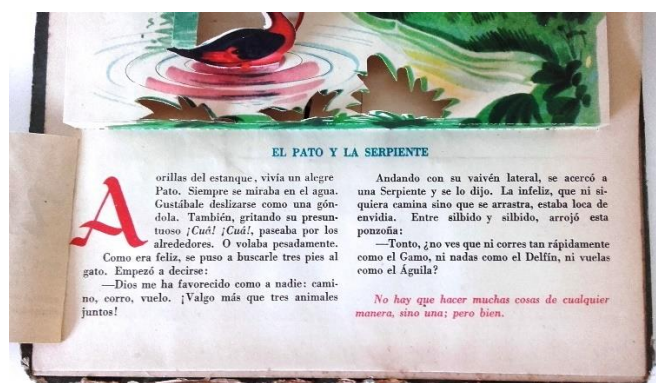


Figura 56 - A fábula “El pato y la serpiente” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 57 - Pop-up da fábula “El pato y la serpiente” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

Em contrapartida aos acréscimos, a última estrofe desaparece na adaptação. Dado que seu conteúdo coincide basicamente com a sentença moral, ao que parece considerou-se suficiente manter apenas esta última, o que resulta em uma transferência do julgamento, que passa da voz da serpente no texto de partida (*Y así tenga sabido | Que lo importante y raro | No es entender de tódo, | Sinó ser diestro en algo*) para a voz do narrador no texto de chegada

(*No hay que hacer muchas cosas de cualquier manera, sino una; pero bien*). Como se nota, à diferença das outras fábulas do livro de 1949 já analisadas, que reformulam as sentenças morais em verso, nessa fábula a sentença moral não é versificada. Além disso, é interessante notar que essa sentença moral também foi adaptada: no índice das fábulas e seus assuntos, do livro de 1782, a redação parece mais sintética (*Más vale saber una cosa bien, que muchas mal*).

Quanto às escolhas lexicais, observamos que a expressão “*echar plantas*” não encontra correspondências na retextualização. O “*guapo*” deu lugar a “*tonto*”, o que se aproxima da expressão de desprezo possível para esse vocativo – assim como “*bazófia*” foi usado no texto português. Dois dos três animais citados na última estrofe recebem novas equivalências: o “*gamo*” manteve-se “*gamo*”; o falcão “*sacre*” transformou-se em “*águila*” (outra ave de rapina, bem conhecida na América do Sul); e o peixe “*barbo*” transformou-se em “*delfín*” (denominação para golfinhos comum na língua espanhola). Ao que parece, o texto buscou aproximar-se mais do público-alvo ao usar animais que sejam mais conhecidos em sua região, tendo em vista que o *sacre* e o *barbo* são espécies nativas europeias e provavelmente pouco conhecidas na Argentina.

Quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada nas retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação. A adaptação parece manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, com frases curtas, léxico acessível, uso de voz ativa e discurso direto. Já os tipos gráficos correspondem ao que geralmente se adota para leitores experientes: o tamanho da fonte utilizada é pequeno e seu estilo é Times New Roman. Nota-se a manutenção do uso do *tú*, não do *vos*, que seria mais comum na fala coloquial do espanhol rio-platense.

Em suma, podemos constatar que as adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a mudança da caracterização psicológica das personagens, a profusão de adjetivos, os acréscimos que descrevem o comportamento do pato, a condensação do diálogo, a escolha de espécies de animais mais localizadas culturalmente para o público-alvo, a omissão do julgamento oferecido pela serpente e a reformulação da moral. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **adaptação intralingual**.

Os acréscimos identificados parecem apontar para uma valoração bem mais explícita sobre as personagens e suas ações por parte de um narrador muito menos distanciado; desse modo, a dedução da moral é dada mais pronta ao leitor por elementos do próprio texto. Observando-se as adaptações no texto como um conjunto e analisando seus paratextos, o objetivo geral parece ser aproximar a fábula do público infantil. Para tanto, o adaptador transforma o texto em prosa, resume o diálogo, oferece mais explicações, torna mais visível a caracterização psicológica das personagens e inclui uma ilustração. Assim, é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **aceitabilidade**.

3.5 O texto-alvo “O pato e a serpente” (1949)

“O pato e a serpente” é uma retextualização em português acrescida à fábula “El pato y la serpiente”, a quinta das onze fábulas do livro *Fabulas de Iriarte* (IRIARTE, 1949). Foi datilografada em máquina de escrever e colada manualmente sobre a página 8 da primeira edição do livro, publicada na Argentina. O volume *Fabulas de Iriarte* foi apresentado no item 3.4 da parte II, p. 96.

a) Visão geral da composição (macronível)

À semelhança das demais retextualizações em português acrescidas a esse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico. Uma leitura inicial permite perceber que esse texto toma como base a adaptação em espanhol publicada na mesma página, que lhe serve como texto de partida. Por isso, quando daqui para frente tratarmos do texto de partida ou texto-fonte dessa retextualização, o leitor deve ter em mente que estamos nos referindo ao texto argentino de 1949, de Augusto Cortina, não ao texto espanhol de 1782, de Tomás de Iriarte.

O texto de chegada tem cento e quarenta palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), pouco mais que seu texto de partida, que tem cento e trinta e uma palavras (também excetuado o título e incorporada a sentença moral). Das cento e quarenta palavras

do texto-alvo, quarenta e cinco representam o diálogo entre o pato e a serpente, enquanto noventa e cinco representam a voz narrativa – no texto de partida, o diálogo representa trinta e sete das cento e trinta e uma palavras, enquanto o narrador dá conta das outras noventa e quatro. Portanto, percebe-se que o texto de chegada tem aproximadamente o mesmo tamanho que o texto de partida e que a distribuição das vozes ocorre de forma bem semelhante. Em ambos os textos, é a voz narrativa quem ocupa a maior parte da narrativa, com peso muito maior que a voz das personagens.



Figura 58 - A fábula “O pato e a serpente” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 59 - Pop-up da fábula “O pato e a serpente” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

O texto em português é corrido e diagramado abaixo do texto visual, ocupando metade da página e sobrepondo-se ao texto em espanhol. A colagem é feita de modo a permitir que se levante o texto acrescentado para visualizar o texto impresso no livro. A ilustração pop-up, que ocupa a outra metade da página e a página anterior, já recebeu comentários na análise da retextualização anterior (“El pato y la serpiente”, 1949). A enunciação gráfica, a diagramação do texto e a fonte utilizada replicam a aparência geral do texto de partida, descartando apenas o uso de cores nos tipos gráficos. Reproduzimos o texto a seguir e, ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

O PATO E A SERPENTE

UM alegre pato vivia feliz nas margens de uma lagoa. Vivia contemplando-se naquelas águas tranquilas. Gostava de deslizar como uma canôa e também, lançando seu presunçoso *quá ! quá !*, dava seus passeios pelos arredores, quando não voava, num vôo pesado. Julgava-se muito feliz e começou a dizer :

— Deus me favoreceu como a nenhum outro animal — posso andar, correr, nadar, voar. Valho mais que três animais juntos !

E gingando aproximou-se de uma serpente e disse-lhe a mesma coisa. O reptil, que nem sequer anda, apenas se arrasta, ficou louco de inveja e entre silvos soltou êste veneno :

— Seu tolo ! Pois não vês que não corres tão rápido como o veado, não nádas como o delfim nem voas como a águia ?

Não se deve fazer muitas coisas de qualquer maneira, mas apenas uma, e essa bem.

EL PATO Y LA SERPIENTE

A orillas del estanque, vivía un alegre Pato. Siempre se miraba en el agua. Gustábale deslizarse como una góndola. También, gritando su presuntuoso *¡Cuá! ¡Cuá!*, paseaba por los alrededores. O volaba pesadamente. Como era feliz, se puso a buscarle tres pies al gato. Empezó a decirse:

—Dios me ha favorecido como a nadie: camino, corro, vuelo. ¡Valgo más que tres animales juntos!

Andando con su vaivén lateral, se acercó a una Serpiente y se lo dijo. La infeliz, que ni siquiera camina sino que se arrastra, estaba loca de envidia. Entre silbido y silbido, arrojó esta ponzoña:

—Tonto, ¿no ves que ni corres tan rápidamente como el Gamo, ni nadas como el Delfín, ni vuelas como el Águila?

No hay que hacer muchas cosas de cualquier manera, sino una; pero bien

Quadro 19 - Reprodução da fábula “O pato e a serpente” (1949) e seu texto-fonte.

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

Como tanto o texto de partida como o de chegada são em prosa, a expectativa inicial é de que não ocorram adaptações pontuais com o objetivo de atender a questões formais. No entanto, observam-se mudanças como inversões, junções de frases, uso distinto de maiúsculas iniciais e pequenos acréscimos. O narrador dá início ao relato apresentando a personagem, e não o espaço, o que se configura como uma inversão da primeira frase do texto de partida. Essa inversão resulta em uma oração na ordem direta e coloca o pato como tema. Como resultado, dá destaque à personagem (*A orillas del estanque, vivía un alegre Pato* → Um alegre pato vivia feliz nas margens de uma lagoa).

Assim como acontece com o texto português de 1796, o “*estanque*”, que pode ser entendido como um tanque ou reservatório – ou seja, uma construção necessariamente criada pelo homem – é retextualizado como um “*lago*”, que tanto pode ser artificial quanto natural, muito embora seja mais comumente entendido como um acidente geográfico

natural. Independente disso, também nessa retextualização, a possibilidade de mudança semântica provocada pela escolha do termo não parece produzir grande impacto na descrição do espaço, que não desempenha um papel relevante nem volta a ser mencionado no texto.

As personagens são descritas de forma muito semelhante na retextualização, com exceção de dois casos – um referente ao pato e o outro, à serpente. Sobre o pato, um trecho no primeiro parágrafo é reformulado e, em lugar de dizer que o pato era feliz, diz que ele se julgava feliz (*Como era feliz* → *Julgava-se muito feliz*). Com isso, o narrador parece indicar que o pato tem uma percepção errada sobre seu próprio estado de espírito, o que pode acarretar em uma mudança sutil na construção de sentido. Sobre a serpente, sua apresentação no terceiro parágrafo é também alvo de uma adaptação pontual, e, em vez de qualificar o animal como infeliz, o narrador faz uso da hiperonímia, tratando a serpente como réptil (*La infeliz, que ni siquiera camina sino que se arrastra* → *O réptil, que nem sequer anda, apenas se arrasta*). Como resultado, a construção psicológica da serpente como invejosa é atenuada, já que não mais se constrói a ideia de que o animal é infeliz por não ser capaz de desempenhar ações que o pato desempenha.

A nível gramatical, percebem-se a união de frases que no texto de partida apresentavam-se separadas. Essa união ocorre duas vezes no primeiro parágrafo e uma vez, no terceiro. No primeiro caso, três frases transformam-se em uma, com a introdução de elementos conectivos relativamente neutros (*Gustábale deslizarse como una góndola. También, gritando su presuntuoso ¡Cuá! ¡Cuá!, paseaba por los alrededores. O volaba pesadamente.* → *Gostava de deslizar como uma canôa e também, lançando seu presunçoso quá ! quá !, dava seus passeios pelos arredores, quando não voava, num vôo pesado*). No segundo caso, duas frases são reunidas com a omissão de uma expressão idiomática, que é substituída por uma conjunção neutra, o que resulta na supressão da ideia de que o pato era tão feliz que procurava algum problema (*Como era feliz, se puso a buscarle tres pies al gato. Empezó a decirse:* → *Julgava-se muito feliz e começou a dizer :*). No terceiro caso, duas frases são novamente unidas por meio de uma conjunção neutra, mas desta vez omitindo-se uma repetição, que é substituída pelo uso do plural (*La infeliz, que ni siquiera camina sino que se arrastra, estaba loca de envidia. Entre silbido y silbido, arrojó esta ponzoña:* → *O réptil, que nem sequer anda, apenas se arrasta, ficou louco de inveja e entre silvos soltou êste veneno:*).

Em contrapartida, a fala da serpente, que no texto de partida aparece como uma frase única, no texto de chegada é dividida em duas, isolando-se o vocativo com a inserção de um

ponto de exclamação (*Tonto, ¿no ves que ni corres tan rápidamente como el Gamo, ni nadas como el Delfín, ni vuelas como el Águila?* → **Seu tolo!** Pois não vêes que não corres tão rápido como o veado, não nadas como o delfim nem voas como a águia?). Nesse caso, o vocativo recebe destaque ao ter agregado um pronome de tratamento e o sinal de exclamação. As redistribuições frasísticas parecem atender a questões de estilo e nem mesmo a junção que suprime uma expressão idiomática parece afetar a construção da narrativa de forma relevante.

No último exemplo mencionado, percebe-se também o uso de iniciais minúsculas para os animais citados pela serpente, que no texto de partida aparecem com iniciais maiúsculas (*Gamo/veado, Delfín/delfim, Águila/águia*). Esses animais, que já não apresentavam nenhum traço de antropomorfização na adaptação de Augusto Cortina – não têm voz e são apenas mencionados como exemplos supremos de qualidade nas atividades que o pato se gaba de realizar –, na retextualização são ainda mais animalizados ao ter seus nomes de espécie grafados com inicial minúscula, como substantivos comuns, em contraste com a maiúscula inicial para Pato e Serpente.

Além disso, voltamos a abordar as equivalências nos nomes desses animais: em primeiro lugar, observamos que o “*gamo*” em espanhol dá lugar a “veado” em português, uma denominação bem mais conhecida para o público brasileiro, já que o gamo, semelhante ao veado, é comum na Europa, Ásia e norte da África, enquanto que o veado é a denominação comum a diversas espécies da família dos cervídeos, que estão geograficamente bem distribuídos no continente sulamericano. A “*águila*” em espanhol mantém-se “águia” em português – uma ave de rapina bem conhecida na América do Sul. E o “*delfín*” em espanhol mantém-se “delfim” em português – nesse caso, uma denominação para golfinhos comum em espanhol e incomum em português brasileiro.

Como essa retextualização não foi oficialmente publicada, fica difícil estabelecer quem é seu público-alvo. Contudo, dada a proximidade geográfica e os laços culturais entre Brasil e Argentina, podemos pensar que a retextualização foi destinada a um leitor da variante brasileira, dada a proximidade geográfica entre Brasil e Argentina e as relações fronteiriças entre esses países e suas populações. Esse leitor, portanto, estaria familiarizado com o vocábulo português “delfim” por sua semelhança com o espanhol “*delfín*”. A mesma justificativa poderia se aplicar ao vocábulo “gamo”, mas nesse caso a retextualização escolheu adotar um termo mais localizado, usando um animal mais conhecido no Brasil.

Escolha semelhante pode ser observada na equivalência estabelecida entre *góndola*, no texto de partida, e canôa, no texto de chegada. De acordo com o dicionário da Real Academia Española, *góndola* é uma “*embarcación pequeña de recreo, sin palos ni cubierta, por lo común con una carroza en el centro, y que se usa principalmente en Venecia*”. A definição para *góndola* oferecida pelo dicionário *Aulete* estabelece sua equivalência, ao definir o termo como um “*barco comprido e estreito, de extremidades elevadas, impulsionado por um só remo, colocado na popa, típico de Veneza (Itália)*”. Este mesmo dicionário define canoa como uma “*embarcação pequena, feita geralmente de uma só peça, como um tronco de árvore escavado a fogo ou com ferramentas, movida a remo (ou, por vezes, a vela), sem leme*”. Ou seja, a *góndola/gôndola* é um termo que remete a Veneza, enquanto que a canoa, cuja constituição física é bem semelhante, não parece remeter a um lugar específico, atendendo possivelmente a um público-alvo mais amplo.

O tema da vaidade é sutilmente reforçado por uma escolha verbal. O narrador, que no texto-fonte diz que o pato “*siempre se miraba en el agua*”, no texto-alvo diz que o pato “*vivia contemplando-se* naquelas águas tranquilas”. A ação de olhar sua própria imagem refletida na água já é, por si só, uma indicação de vaidade, mas o verbo “contemplar” oferece uma possibilidade semântica que aprofunda essa temática, já que contemplar é olhar algo, alguém ou a si mesmo com atenção ou admiração.

A antropomorfização das personagens, por outro lado, é sutilmente minimizada por meio de uma escolha tradutória na fala do pato, que em lugar de dizer que Deus lhe favoreceu “*como a nadie*”, pronome que se refere a uma pessoa, diz que Deus lhe favoreceu “*como a nenhum outro animal*”. A substituição da referência a pessoa por uma referência a animal no texto em português, combinada ao pronome “outro”, faz entender que o pato se considera um animal, enquanto que a construção em espanhol permite entender que o pato se considera uma pessoa (*Dios me ha favorecido como a nadie: camino, corro, vuelo*. → Deus me favoreceu como a **nenhum outro animal** — posso andar, correr, nadar, voar).

No mesmo trecho que acabamos de citar, observamos que os três verbos que, no texto de partida, representam as habilidades que o pato declara ter, transformam-se em quatro verbos no texto de chegada (*camino, corro, vuelo* → posso andar, correr, nadar, voar). Levando em conta as ações realizadas pelos animais mencionados como exemplos pela serpente (correr, nadar e voar) e a leitura do texto de Iriarte de 1782 (em que o pato alega

andar, voar e nadar), entendemos que Augusto Cortina comete um erro ao trocar, na sua adaptação, o verbo *nadar* pelo verbo *correr*, repetindo assim dois verbos com acepções semelhantes (*andar* e *correr*). A retextualização em português parece buscar corrigir o erro, acrescentando o verbo esquecido, mas mantendo os dois verbos com acepções semelhantes.

Quanto aos níveis de linguagem, identificamos que a grafia, a sintaxe e o vocabulário são condizentes com o texto de partida e com uma provável época de escritura, estimada como a segunda metade do século XX, já que o livro foi publicado no fim da primeira metade do século XX (ou seja, a retextualização veio depois disso) e o uso de máquina de escrever já não era comum no início do século XXI (ou seja, dificilmente teria sido datilografado nessa época). Tal percepção é reforçada pela constatação de que os papéis colados com os textos em português aparentam envelhecimento semelhante ao papel original do livro. Além disso, nota-se a acentuação gráfica já datada de palavras como “canôa” e “êste”.

Observamos, também, e o uso do pronome “tu” com as concordâncias verbais corretas, o que se afasta da linguagem coloquial mais frequente na maioria das variedades do português brasileiro (embora o pronome seja usado em alguns estados, na oralidade dificilmente se faz a concordância verbal correta, mais ligada à norma culta). Assim, pelo uso do “tu”, o texto de chegada parece um pouco menos coloquial que o texto de partida, que também usa o pronome “tú”, já que para o espanhol essa observação sobre as concordâncias verbais não se aplica (embora, como já comentamos, o uso do “vos” seria mais comum na fala coloquial do espanhol rio-platense).

Por fim, podemos verificar que as adaptações identificadas na retextualização analisada são muito pontuais e não alteram a construção de sentidos de forma relevante para a narrativa, tendo sempre em mente que o texto de partida para essa retextualização é a retextualização argentina de Augusto Cortina, e não o texto de Iriarte de 1782. De modo geral, as adaptações neste texto em português resumem-se a mudanças como inversões, junções de frases, uso distinto de maiúsculas iniciais, escolhas lexicais que permitem construções de sentido sutilmente distintas e pequenos acréscimos. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **tradução interlingual** do texto argentino de 1949 e é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **adequação**.

3.6 O texto-alvo “O pato e a serpente” (1993)

“O pato e a serpente” é a última das quatro fábulas de Iriarte contidas no livro *Fábulas do Mundo Inteiro* (LACERDA, 1993). Ocupa as páginas 120 e 121 da primeira edição do livro, publicada no Brasil. O volume *Fábulas do Mundo Inteiro* foi apresentado no item 3.7 da parte II, p. 100. O texto está em português.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico.

O texto tem cento e vinte e cinco palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), praticamente o mesmo que seu texto de partida, que tem cento e vinte e seis palavras (contando com a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto; sem ela, são cento e dezessete palavras). Das cento e vinte e cinco palavras do texto-alvo, oitenta e oito representam o diálogo entre o pato e a serpente, enquanto trinta e sete representam a voz narrativa – na fábula de 1782, o diálogo também representa oitenta e oito das cento e vinte e seis palavras, enquanto o narrador dá conta das outras trinta e oito. Portanto, percebe-se que, embora ocorra a passagem de verso para prosa e de um idioma a outro, o tamanho do texto e a distribuição das vozes ocorre de forma praticamente idêntica. Em ambos os textos, o diálogo entre os protagonistas ocupa a maior parte da narrativa, com mais que o dobro do total de palavras do narrador. Esse dado, em conjunto com a informação bibliográfica que identifica Nair Lacerda como tradutora (e não adaptadora), permite construir a expectativa de que estejamos diante de uma tradução interlingual, o que só poderemos comprovar ou refutar após uma análise no micronível.

O texto é corrido e diagramado abaixo do texto visual, ocupando mais que a metade da página 120. Como resultado de uma diagramação que não aproveita bem o espaço da página, a sentença moral fica isolada na página 121. Uma ilustração ocupa a outra metade da página 120, e o restante da página 121 fica em branco. Como é um livro ilustrado, predomina o texto escrito e a ilustração acompanha a narrativa, reiterando o que está dito com palavras. A única imagem

que ilustra a história não tem margem ou moldura, aparece livre na página. A ilustração é feita a modo de croqui, em preto e branco, e não parece ter um apelo especial para o público infantil. As informações paratextuais da capa (imagem de uma criança) e da coleção (Clássicos da Infância), no entanto, indicam claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil. O formato do livro é vertical e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, é convencional. A fonte utilizada é Times New Roman e os tipos gráficos são todos pretos.

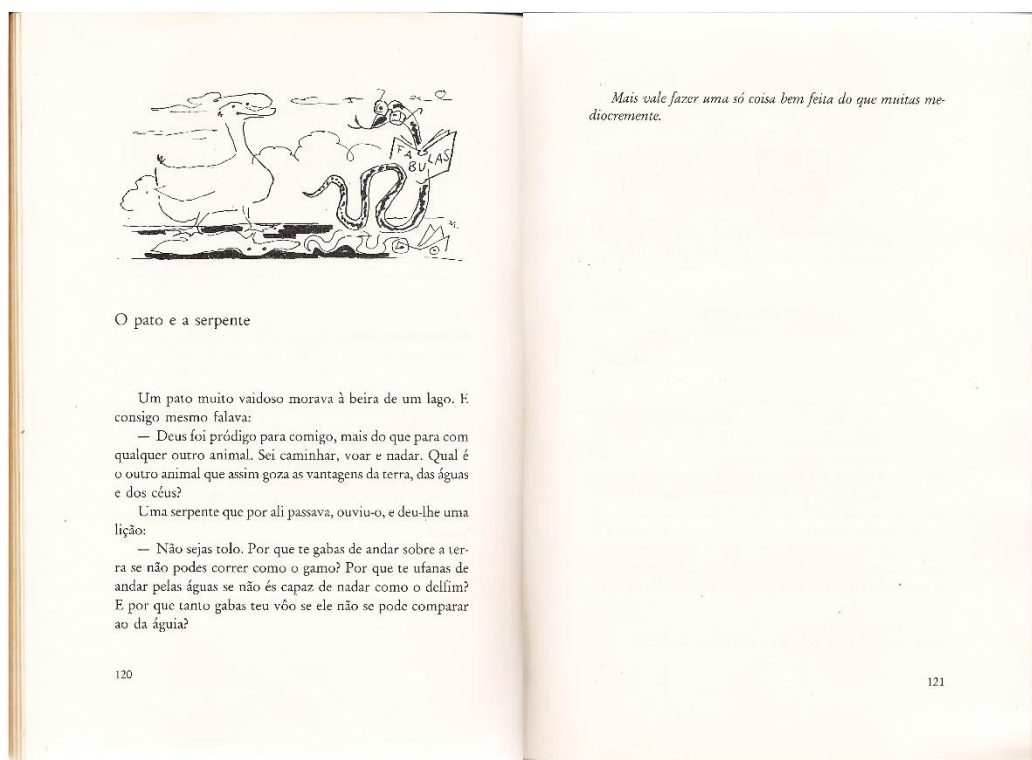


Figura 60 - A fábula “O pato e a serpente” (1993).

Fonte: acervo pessoal da autora.

Reproduzimos o texto a seguir:

O PATO E A SERPENTE

Um pato muito vaidoso morava à beira de um lago. E consigo mesmo falava:

— Deus foi muito pródigo para comigo, mais do que para com qualquer outro animal. Sei caminhar, voar e nadar. Qual é o outro animal que assim goza as vantagens da terra, das águas e dos céus?

Uma serpente que por ali passava, ouviu-o, e deu-lhe uma lição:

— Não sejas tolo. Por que te gabas de andar sobre a terra se não podes correr como o gamo? Por que te ufanas de andar pelas águas se não és capaz de nadar como o delfim? E por que tanto gabas teu vôo se ele não se pode comparar ao da águia?

Mais vale fazer uma só coisa bem feita do que muitas mediocrementemente.

Quadro 20 - Reprodução da fábula “O pato e a serpente” (1993).

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

O narrador dá início ao relato apresentando o protagonista e o espaço. O primeiro elemento – o protagonista – é construído de forma distinta no texto de chegada em relação ao texto de partida: a personagem é nomeada por um substantivo comum grafado com inicial minúscula (pato) e acompanhado de um adjetivo de conotação negativa (vaidoso), intensificado por um advérbio de intensidade (muito), enquanto que no texto em espanhol de 1782 o pato é grafado com inicial maiúscula e não recebe adjetivações por parte do narrador (v. 1 *A orillas de un estanque* | v. 2 *Diciendo estaba un Pato* → Um pato muito vaidoso morava à beira de um lago).

O segundo elemento – o espaço – é construído de forma muito semelhante ao texto de partida, mas, assim como acontece com os textos em português de 1796 e 1949, o “*estanque*”, que pode ser entendido como um tanque ou reservatório – ou seja, uma construção necessariamente criada pelo homem – é retextualizado como um “lago”, que tanto pode ser artificial quanto natural, muito embora seja mais comumente entendido como um acidente geográfico natural. Independente disso, também nessa retextualização, a possibilidade de mudança semântica provocada pela escolha do termo não parece produzir grande impacto na descrição do espaço, ainda que este apresente um papel mais relevante nesta retextualização que no texto de partida e nas demais retextualizações já estudadas, além de voltar a ser mencionado nas falas do pato e da serpente.

Em sua fala, o pato estabelece uma ligação entre as atividades que diz desempenhar e o ambiente em que essas atividades são realizadas, relacionando as ações de caminhar, voar

e nadar a gozar as vantagens da terra, das águas e dos céus, não respectivamente (Sei **caminhar**, **voar** e **nadar**. Qual é o outro animal que assim goza as vantagens da **terra**, das **águas** e dos **céus**?). Já a serpente acrescenta outro item na relação atividade/ambiente, incluindo aí um animal para cada par (Por que te gabas de **andar** sobre a **terra** se não podes **correr** como o **gamo**? Por que te ufanas de **andar** pelas **águas** se não és capaz de **nadar** como o **delfim**? E por que tanto gabas teu **vôo** se ele não se pode comparar ao da **águia**?). Nas comparações que faz, a serpente tanto desdenha o desempenho do pato que descreve seu nado como “andar pelas águas”, em oposição ao delfim, que nada. O céu não chega a ser mencionado pela serpente, que em vez de citar o ambiente transforma a ação de voar em um substantivo (o vôo) que subentende o espaço.

Ainda na fala da serpente, observamos a reiteração de uma fórmula: “Por que --- se não --- , por que --- se não ---, e por que --- se não ---”, uma reestruturação da fórmula usada no texto de Iriarte de 1782: “No hai que --- , pues ni --- , ni --- , ni ---” (v. 13 **No hai que echar tantas plantas** ; | v. 14 **Pues ni anda como el Gamo**, | v. 15 **Ni vuela como el Sacre** , | v. 16 **Ni náda como el Barbo** → **Por que** te gabas de andar sobre a terra **se não** podes correr como o gamo? **Por que** te ufanas de andar pelas águas **se não** és capaz de nadar como o delfim? **E por que** tanto gabas teu vôo **se** ele **não** se pode comparar ao da águia?). Tal reformulação, além de estender a fala da serpente, transforma afirmativas em interrogativas. Assim, o que antes a serpente dizia em forma de recomendação, passa a ser textualizado como uma indagação – o que, em conjunto com a supressão da última estrofe do texto de 1782, na qual a serpente apresentava seu julgamento, acaba por minimizar o caráter corretivo de sua fala.

Assim como o pato, a serpente é apresentada por meio de um substantivo comum iniciado com minúscula e não recebe adjetivação – à diferença do texto de partida, em que o narrador qualifica a serpente como astuta, um adjetivo de conotação positiva (v. 9 *Una Serpiente astuta* , | v. 10 *Que le estaba escuchando* → Uma serpente que por ali passava, ouviu-o). Como resultado, a serpente não mais parece autorizada pelo narrador, que se mostra totalmente neutro em relação a ela. Em contrapartida, o pato, já qualificado pelo narrador como vaidoso, é adjetivado pela serpente como tolo, o que estabelece uma relação tradutória com o “*Seo guapo*” do texto de partida, aproximando a escolha lexical em português da expressão de desprezo possível para esse vocativo em espanhol (v. 12 [...] *Seo guapo* | v. 13 *No hai que echar tantas plantas* → Não sejas tolo). Ainda com relação às escolhas lexicais, observamos que a expressão “*echar plantas*” é desmembrada em dois

verbos: “gabar-se”, com duas ocorrências, e “ufanar-se”, com uma ocorrência. Ambos podem ser interpretados como sinônimos de “vangloriar-se”, o que corresponde ao sentido construído a partir da expressão usada no texto de partida, mas sua reiteração em três ocorrências acaba por enfatizá-la. Com isso, a vaidade entra como tema de forma mais marcante e explícita nessa retextualização.

Na ilustração, a serpente ganha certo destaque: o grau de humanização observado nas personagens retratadas resume-se ao uso de objetos humanos, e a serpente aparece usando um par de óculos e segurando um livro de fábulas, com ares de intelectual, enquanto que o pato parece apenas um pato comum, sem características antropomorfizantes.

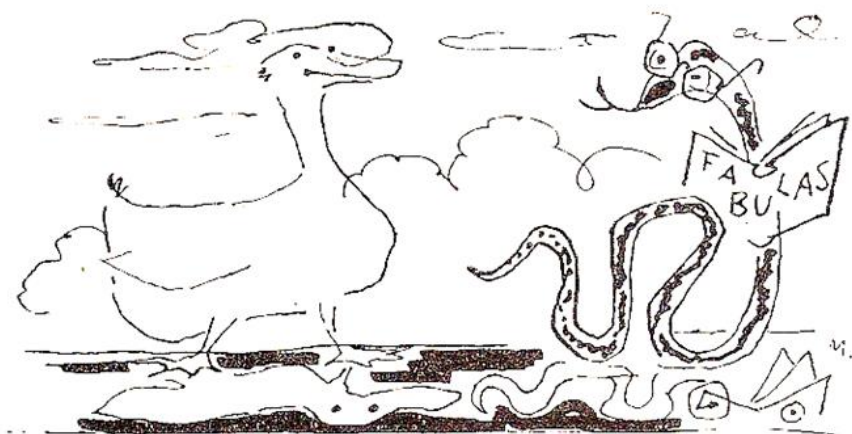


Figura 61 - Ilustração da fábula “O pato e a serpente” (1993).
Fonte: acervo pessoal da autora.

Os animais mencionados pela serpente não apresentam novidade, mas merecem comentário: o “gamo” em espanhol mantém-se “gamo” em português, denominação pouco conhecida no Brasil. Já o falcão “sacre” transforma-se em “águia”, como já havíamos observado na análise do texto anterior – também uma ave de rapina, esta sim bem conhecida no Brasil. E o peixe “barbo”, desconhecido em terras tupiniquins, dá lugar ao “delfim”, como também já havíamos observado – contudo, essa é uma denominação para golfinhos incomum no português brasileiro. Desse modo, ao passo que o texto parece querer aproximar-se do público-alvo ao usar animais que sejam mais conhecidos no Brasil, as escolhas de “gamo” e “delfim” em detrimento de alternativas possíveis, semanticamente semelhantes, como “veado” e “golfinho” não parecem atender muito bem a esse propósito e talvez busquem alcançar um outro objetivo, que seria uma linguagem poética.

Como já mencionamos, também nesta retextualização a última estrofe desaparece. Dado que seu conteúdo coincide basicamente com a sentença moral, ao que parece considerou-se suficiente manter apenas esta última, o que resulta em uma transferência do julgamento, que passa da voz da serpente no texto de partida (*Y así tenga sabido | Que lo importante y raro | No es entender de tódo , | Sinó ser diestro en algo*) para a voz do narrador no texto de chegada (Mais vale fazer uma só coisa bem feita do que muitas mediocrementemente). Essa sentença moral se aproxima muita daquela que consta no índice das fábulas e seus assuntos, do livro de 1782 (*Más vale saber una cosa bien, que muchas mal*).

O nível da linguagem mantém-se alto, com notável uso de linguagem poética, apesar da passagem de verso para prosa. As construções sintáticas e o vocabulário, ainda que difiram do texto de partida, parecem estilisticamente tão elaborados quanto ele, como se observa na fala do pato (v. 3 *¿ A qué animal dió el cielo | v. 4 Los dones que me ha dado ? | v. 5 Soi de agua, tierra y aire* → Sei caminhar, voar e nadar. Qual é o outro animal que assim goza as vantagens da terra, das águas e dos céus?) e também na da serpente (v. 13 *No hai que echar tantas plantas ; | v. 14 Pues ni anda como el Gamo, | v. 15 Ni vuela como el Sacre , | v. 16 Ni náda como el Barbo* → Por que te gabas de andar sobre a terra se não podes correr como o gamo? Por que te ufanas de andar pelas águas se não és capaz de nadar como o delfim? E por que tanto gabas teu vô se ele não se pode comparar ao da águia?).

Ainda quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada em retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação (1993) e atuais ainda para um leitor contemporâneo (2017). Contudo, esta retextualização não parece se preocupar em manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, o que geralmente se faz com frases curtas e léxico acessível, mas não se verifica neste caso analisado – a exemplo de um trecho já citado da fala da serpente (Por que te ufanas de andar pelas águas se não és capaz de nadar como o delfim?), que é consideravelmente longa (dezessete palavras), usa um verbo pronominal de modalidade culta (ufanar-se), adota uma figura de linguagem para referir-se a um nado desajeitado (andar pelas águas), escolhe uma designação pouco usada para “golfinho” (delfim) e usa a segunda pessoa do singular com a conjugação verbal correta (tu). Também os tipos gráficos correspondem ao que geralmente se adota para leitores experientes: o tamanho da fonte utilizada é pequeno e seu estilo é Times New Roman.

Tendo em vista toda a análise, podemos considerar que as adaptações locais identificadas na retextualização são numerosas e reconfiguram a fábula de Iriarte em aspectos e níveis como os seguintes:

Personagem que não era adjetivada pelo narrador recebe adjetivação de conotação negativa intensificada pelo uso de advérbio de intensidade.

- *un Pato* → Um **pato muito vaidoso**

Personagem que era adjetivada positivamente pelo narrador não recebe adjetivação:

- *Una Serpiente astuta* → Uma **serpente**

Expansão e maior especificidade semântica das informações sobre o espaço e a ligação entre as atividades que o pato diz desempenhar, os animais que as representam e o ambiente em que essas atividades são realizadas:

- *desde su charco* → **à beira da lagoa onde morava**
- Sei **caminhar, voar e nadar**. Qual é o outro animal que assim goza as vantagens da **terra**, das **águas** e dos **céus**?
- Por que te gabas de **andar** sobre a **terra** se não podes **correr** como o **gamo**? Por que te ufanas de **andar** pelas **águas** se não és capaz de **nadar** como o **delfim**? E por que tanto gabas teu **vôo** se ele não se pode comparar ao da **águia**?

Os verbos de *dictum* na voz narrativa são mais variados e, um deles, mais específico semanticamente.

- *dixo* → falar, dar uma lição

Modificação de recurso retórico com retextualização de uma fórmula: de afirmativa a pergunta retórica, num ato de fala correspondente a uma reprimenda, mas que, pragmaticamente, ameaça menos a face do interlocutor do que a crítica direta em modo afirmativo.

- **No hai que echar tantas plantas ; | Pues ni anda como el Gamo, | Ni vuela como el Sacre , | Ni náda como el Barbo** → **Por que** te gabas de andar sobre a terra **se não** podes correr como o gamo? **Por que** te ufanas de andar pelas águas **se não** és capaz de nadar como o delfim? **E por que** tanto gabas teu vôo **se** ele **não** se pode comparar ao da águia?

A vaidade entra como tema de forma mais marcante e explícita, com a qualificação do pato como “vaidoso” pelo narrador, como “tolo” pela serpente e com o uso dos verbos “gabar-se” e “ufanar-se”.

- *un Pato* → Um pato **muito vaidoso**
- *Seo guapo* | *No hai que echar tantas plantas* → Não sejas **tolo**. Por que te **gabas** [...]? Por que te **ufanas** [...]? E por que **tanto gabas** [...]?

O grande número de modificações de escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas acaba por dar o tom do conjunto global da retextualização de Nair Lacerda. Identificamos reformulações sintáticas, escolha de espécies de animais mais localizadas culturalmente para o público-alvo e omissão do julgamento oferecido pela serpente. Embora o tamanho do texto e a distribuição de vozes permaneçam praticamente idênticos, a construção do texto siga uma sequenciação semântica comparável dos componentes mais globais da narrativa, o nível da linguagem se mantenha, a linguagem poética dialogue com o texto de Iriarte e a sentença moral aproxime-se da que consta no livro de 1782 bem mais “palavra por palavra” que o restante do texto que a antecede, entendemos essa retextualização como uma **adaptação interlingual**.

A análise de paratextos permite identificar como público-alvo o infantil, mas essa não parece ser a preocupação dominante no corpo textual desta retextualização, aparentemente muito mais centrada em manter a poesia na linguagem prosaica que em manter seu léxico e suas construções sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo. Considerando suas modificações de léxico e sintaxe sistemáticas e, ao mesmo tempo, sua aproximação do texto-fonte em outros aspectos – apresentação gráfica sóbria, mesmo tamanho, mesma distribuição de vozes, níveis de linguagem semelhantes –, é possível entender que o texto-alvo se localiza em uma posição intermediária no *continuum* adequação/aceitabilidade. Tende para o polo da **adequação** no que se refere à sequenciação dos elementos básicos dos textos narrativos: voz narrativa ao início, primeira fala direta do pato seguida da voz da serpente, em mesmo número, com atos de fala comparáveis em cada fala, mesmas personagens, mesmas ações e mesma configuração entre protagonista-antagonista, moral do texto coincidente. Tende para o distanciamento do texto-fonte nas escolhas de léxico, de estruturas sintáticas, de coesão, de recursos estilísticos e padrões retóricos, o que leva a retextualização para o polo

da **aceitabilidade** na relação entre os autores e suas escolhas, considerando o esquema comunicativo – A1 (Iriarte) | A2 (Nair Lacerda) – já que mostra forte prevalência das escolhas de Nair Lacerda em todos os níveis microtextuais mencionados.

4. Análise da fábula “La Rana y la Gallina” e suas retextualizações

4.1 O texto-fonte “La Rana y la Gallina”, fábula LXIV (1782)

“La Rana y la Gallina” é a Fábula LXIV do livro *Fábulas Literarias*. Ocupa a página 151 da primeira edição do livro, publicada na Espanha (YRIARTE, 1782). O volume *Fábulas Literarias* foi apresentado no item 3.1 da parte II, p. 90. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Como todas as demais fábulas desse volume, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Tem a participação de apenas duas personagens, nomeadas no título: uma rã e uma galinha. É o texto mais curto dentre as quatro fábulas, com apenas oitenta e sete palavras (excetuado o título) e, bem como as três fábulas analisadas anteriormente, tem como característica uma grande economia de recursos narrativos. Resume-se basicamente a um diálogo entre as duas personagens. Dos seus doze versos, os dez últimos consistem no diálogo entre a rã e a galinha, enquanto apenas os dois primeiros são ocupados pelo narrador, que localiza a rã num espaço designado apenas por um substantivo (*Desde su charco*), apresenta as personagens também por meio apenas de substantivos comuns iniciados com maiúscula (*Rana, Gallina*) acompanhados de artigo indefinido (*una Rana, una Gallina*), acrescentando adjetivo em apenas um dos casos (*una parlera Rana*).

Assim como vimos nas demais fábulas, a fala da personagem, em discurso direto, é introduzida pelo narrador com o verbo de *dictum* mais frequente e menos específico semanticamente (*decir*), logo após a apresentação sucinta da circunstância desencadeadora do conflito central (*una Rana oyó cacarear á una Gallina*), que é uma contenda verbal. O diálogo que se desenvolve a partir daí pode ser assim resumido: a rã expressa seu incômodo pelo barulho que a galinha está fazendo, e lhe pergunta a razão de estar cacarejando, ao que a galinha responde que é para anunciar que pôs um ovo. Como a rã retruca que esse motivo é insuficiente para tal alarde, a galinha refuta que publica o que faz, enquanto a rã passa o dia a coaxar sem haver produzido nada. De modo que, como na fábula “El Pato y la Serpiente”, a moralidade aparece na voz de uma personagem – a galinha –, mas desta vez não tão claramente formulada como tal, dado que não se enuncia como um princípio geral, mas como algo que se aplica particularmente à rã, com um imperativo “*calla el pico*”.

A distribuição dos elementos da narrativa pelas estrofes do texto pode ser esquematizada como segue:

FÁBULA LXIV LA RANA Y LA GALLINA					
1	Desde su charco una parlera Rana	A	ESTROFE 1	narrador espaço + personagens	
2	Oyó cacarëar á una Gallina.	B			
3	¡Vaya! (la dixo:) no creyera, hermana.	A		ESTROFE 2	diálogo em discurso direto
4	Que fueras tan incómoda vecina.	B			
5	Y con toda esa bulla ¿qué hai de nuevo? —	C			
6	Nada , sino anunciar que pongo un huevo. —	C			
7	¿Un huevo sólo? ¡Y alborotas tánto! —	D			
8	Un huevo sólo ; sí , Señora mia.	E			
9	¿Te espantas de eso , cuando no me espanto	D	ESTROFE 2	diálogo em discurso direto	
10	De oírte como graznas noche y día?	E			
11	Yo, porque sirvo de algo , lo publico;	F			
12	Tú , que de nada sirves , calla el pico.	F			

Quadro 21 - Reprodução da fábula “La Rana y la Gallina” (1782).
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

A moral da Fábula LXIV aparece à página 170, no “Índice de las fábulas y de sus asuntos”, remetendo à página do texto da fábula no livro (imagem a seguir). O assunto apresentado é uma paráfrase da moral enunciada na própria fala da Galinha: “Yo, porque sirvo de algo , lo publico; | Tú , que de nada sirves , calla el pico”. No entanto, a reformulação desta vez é onde se vê a característica mais típica da moral de uma fábula, que é o enunciado não particularizado, em presente e em terceira pessoa, ou seja, na forma de um preceito geral e universal.

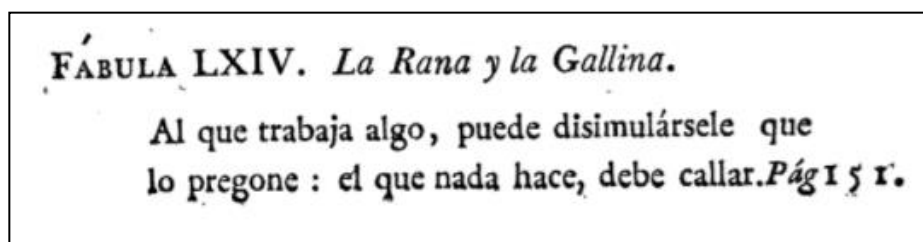


Figura 62 - Assunto da fábula “La Rana y la Gallina” (1782).
Fonte: web.

b) Forma poética (macro e micronível)

LXIV – “*La Rana y la Gallina*” é a única fábula indicada na composição “*Sextinas, ó Sextas Rimas*”. Essa indicação é feita na página 172 da seção “*Géneros de metro usados en estas fábulas*” (imagem reproduzida a seguir).

10. *Sextinas, ó Sextas Rimas. Fáb.LXIV.*

Figura 63 - Métrica utilizada na fábula “*La Rana y la Gallina*” (1782).
Fonte: *web*.

A palavra *sextina* designa estrofes de seis versos. A *sexta rima* tem origem italiana e se caracteriza pelo esquema de rimas ABABCC, entre versos endecassílabos (de onze sílabas). Começou a ser usada na Espanha durante o Barroco e seu uso cresceu especialmente durante o Neoclassicismo. É um tipo de sexteto (composição em estrofes de seis versos) conhecido também como *sextina antigua* e *sextina real* e usa uma métrica “maior” (de mais de nove sílabas). A modo de exemplo, a divisão silábica nos primeiros dois versos desta fábula seria:

Des / de / su / char / co_u / na / par / le / ra / Ra / na (11 sílabas)
O / yó / ca / ca / re / a / r_á_u / na / Ga / lli / na. (11 sílabas)

Ainda quanto à forma estrófica, esta forma de composição pode ser entendida como originada de uma *octava real* (tipo de estrofe característica do Renascimento) sem os dois primeiros versos; ou seja, um grupo de seis versos de onze sílabas. As *sextas rimas*, com seu esquema ABABCC, também aparecem interpretadas como resultado da combinação de *serventesio* (estrofe de quatro versos de arte maior com rimas ABAB) com *pareado* (estrofe de dois versos, rimados entre si). As *sextas rimas* têm rimas consoantes, com fonemas coincidentes a partir da última vogal acentuada. Difere da atual *sextina*, também de origem italiana e composta por versos endecassílabos, mas normalmente constituída de trinta e nove versos sem rimas, estruturados em seis estrofes de seis versos e um terceto final.

A fábula LXIV está disposta em doze versos de onze sílabas, com divisão estrófica em duas *sextinas*, ou seja, duas estrofes de seis versos, cada uma com esquema rímico ABABCC

DEDEFF. Assim, em cada estrofe, as rimas são feitas ente o primeiro e o terceiro versos (*Rana-hermana, tanto-espanto*), entre o segundo e o quarto versos (*Gallina-vecina, dia-mia*) e entre o quinto e sexto versos (*nuevo-huevo, publico-pico*). Percebe-se que as primeiras rimas deixam em destaque as duas personagens que protagonizam a história: rã e galinha. Os acentos rítmicos não são regulares, contando com algumas variações ao longo dos versos. O início das estrofes aparece indicado tipograficamente por recuo de primeira linha no primeiro verso (com exceção da primeira estrofe, que começa alinhada). Toda a fábula é apresentada na página 151. Reproduzimos o texto na página 205 com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, apenas acrescentando a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

A voz narrativa aparece nos versos 1 e 2, introduzindo o espaço, as protagonistas e a ação desencadeadora do conflito:

V. 1, apresentação de espaço e personagem: *Desde su charco una parlera Rana*

V. 2, apresentação de personagem e mote: *Oyó cacarear á una Gallina.*

O narrador reaparece em duas palavras do verso 3, entre parênteses, interrompendo a fala da rã para apresentar o início do diálogo com o verbo *decir*: “(la dixo:)”. Também nesta quarta fábula vemos, portanto, o verbo de *dictum* mais frequente e menos marcado do espanhol selecionado para introduzir um discurso direto, seleção condizente com a economia de recursos, tendência a certa simplicidade sintática, distanciamento e neutralidade do narrador característicos das quatro fábulas de Iriarte analisadas neste trabalho. Depois disso, a voz do narrador não volta a aparecer.

V. 3, verbo *decir* (pontuando a voz da Rã): *¡Vaya! (la dixo:) no creyera, hermana*

Assim como acontece nas demais fábulas analisadas, o espaço tem pouca relevância para o enredo, resume-se à designação do lugar mais prototípico em que a personagem (*rana*) pode estar (*charco*) e não é retomado posteriormente. As personagens são caracterizadas de

forma extremamente sucinta e unicamente psicológica, sem elementos de descrição física. Desse modo, é apenas a categorização dos protagonistas em espécies animais que provê a imagem que o leitor faz deles, recorrendo a seu conhecimento de mundo. Quanto à caracterização psicológica, ela acontece em dois momentos: o narrador classifica a rã como tagarela (*parlera*), enquanto a galinha é classificada por sua antagonista como incômoda (*incómoda*). Ambas as adjetivações têm conotação negativa, mas como é o narrador quem classifica negativamente a rã, mantendo neutralidade para com a galinha, ele de certa forma marca sua posição em favor desta. Assim, quando a caracterização psicológica da galinha é dada num adjetivo de conotação depreciativa que aparece apenas na voz da rã, a personagem que fala já foi desacreditada pelo narrador. Tendo em vista a pouca voz do narrador, as personagens se caracterizam principalmente pelo diálogo direto que mantêm entre si, o que constitui quase toda a extensão da fábula. O leitor testemunha a cena que se desenrola a partir do cacarejar da galinha e termina por ouvi-la defender sua postura, apresentando a moral da história.

Os verbos em passado aparecem na voz do narrador, com pretérito perfeito de indicativo (*oyó cacarear, la dijo*), e da rã, com pretérito imperfeito do subjuntivo (*no creyera, que fueras*), servindo para apresentar a situação inicial, no primeiro caso, e, no segundo caso, a opinião (*creyera*) que uma das personagens expressa sobre a forma de ser da outra (*fueras*). Portanto, no caso do subjuntivo, não se referem a um tempo passado, mas a uma apreciação feita pela personagem no momento presente de sua fala. O narrador situa a cena num tempo passado, mas indeterminado. Os demais verbos da fábula, que aparecem nas falas da rã e da galinha, estão em presente (*hay, pongo, alborotas, espantas, espanto, graznas, sirvo, publico, sirves*), infinitivo (*anunciar, oír*) ou imperativo (*calla*).

Em sua maioria, os verbos usados são de natureza verbal, indicando as falas das personagens (*cacarear, decir, alborotar, graznar, publicar, anunciar, callar*), e dizem respeito basicamente às duas posturas que se opõem no argumento final: anunciar e calar, falar e silenciar. Formam, portanto, uma rede semântica que, em conjunto com os vocábulos *parlera* e *bullá*, dá suporte ao tema da fábula e a sua moral, que reflete acerca de se fazer alarde sem que se tenha um produto que o justifique.

Os verbos restantes são de natureza existencial, representando algo que existe ou acontece (*haber*); material, representando uma ação (*poner*); comportamental, manifestando processos fisiológicos e psíquicos (*oír, espantarse*); e relacional, atribuindo uma função

(*servir*). Novamente, então, temos um texto em que os principais elementos narrativos são narrador e personagens e no qual há um forte componente dramático, constituído pela ação das personagens, que é basicamente estabelecer um diálogo direto e fortemente argumentativo.

Identificadas as características dominantes do texto-fonte, passaremos a examinar as retextualizações dele.

4.2 O texto-alvo “A Rã, e a Gallinha”, fábula LXIX (1796)

“A Rã, e a Gallinha” é a Fábula LXIX do livro *Fabulas Literarias* (YRIARTE, 1796). Ocupa parte das páginas 98 e 99 da primeira edição do livro, publicada em Portugal. O volume *Fabulas Literarias* foi apresentado no item 3.2 da parte II, p. 93. O texto está em português.

a) Visão geral da composição (macronível)

Bem como as demais fábulas contidas nesse volume e como seu próprio texto de partida, trata-se de uma narrativa em forma de poema. Esta retextualização para o português tem noventa e quatro palavras (excetuado o título), pouco menos que o texto em espanhol de 1782, que tem oitenta e sete palavras (excetuados o título e a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto). Dos seus doze versos, dez representam o diálogo entre a rã e a galinha, enquanto apenas dois são ocupados pelo narrador – o que reproduz a distribuição de vozes do texto de Iriarte. Ocupa parte das páginas 98 e 99 dessa edição, com texto corrido, diagramado de forma semelhante à do texto-fonte, com a diferença de que o texto-fonte se condensa em uma única página (já que organiza apenas uma fábula por página) enquanto que o texto-alvo se divide em duas (por apresentar as fábulas em sequência, separadas por um divisor gráfico). Como a publicação portuguesa não mantém o índice das fábulas e seus assuntos, não incorpora a sentença moral ao texto da fábula nem a apresenta em qualquer outro lugar do livro, a sentença moral é suprimida.

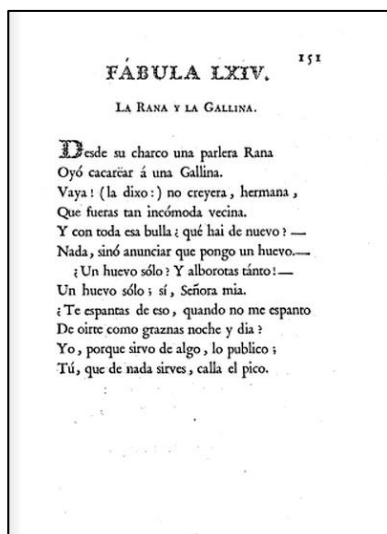


Figura 64 - A fábula "La Rana y la Gallina" (1782).

Fonte: web.

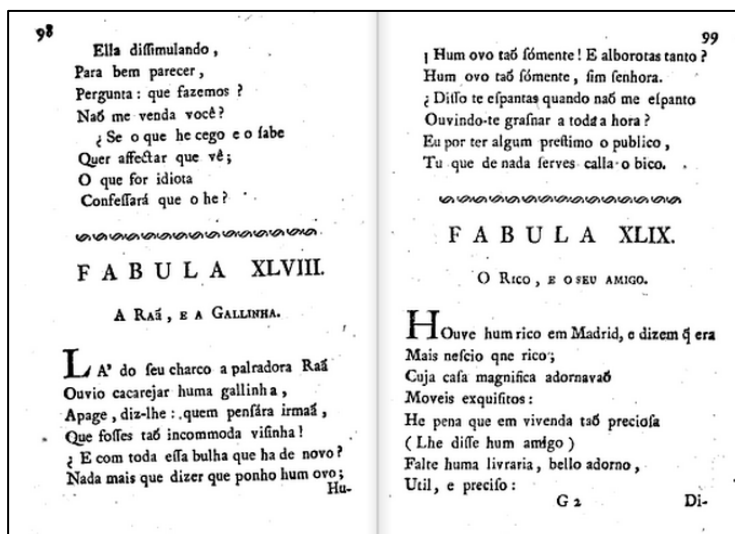


Figura 65 - A fábula "A Raã, e a Gallinha" (1796).

Fonte: web.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FABULA XLVIII. A RAÃ, E A GALLINHA.		FÁBULA LXIV LA RANA Y LA GALLINA	
1	LÁ do feu charco a palradora Raã	1	Desde su charco una parlera Rana
2	Ouvio cacarejar huma gallinha ,	2	Oyó cacarëar á una Gallina.
3	Apage , diz-lhe : quem pensára irmaã ,	3	¡Vaya! (la dixo:) no creyera, hermana.
4	Que fosses taõ incommoda viñinha !	4	Que fueras tan incómoda vecina.
5	¿ E com toda effa bulha que ha de novo ?	5	Y con toda esa bulla ¿qué hai de nuevo? —
6	Nada mais que dizer que ponho hum ovo ;	6	Nada , sino anunciar que pongo un huevo. —
7	¡ Hum ovo taõ sómente ! E alborotas tanto ?	7	¿Un huevo sólo? ¡Y alborotas tánto! —
8	Hum ovo taõ sómente , fim senhora.	8	Un huevo sólo ; sí , Señora mia.
9	¿ Disto te espantas quando naõ me espanto	9	¿Te espantas de eso , cuando no me espanto
10	Ouvindo-te grafnar a toda a hora ?	10	De oírte como graznas noche y dia?
11	Eu por ter algum prestimo o publico ,	11	Yo, porque sirvo de algo , lo publico;
12	Tu que de nada ferves calla o bico.	12	Tú , que de nada sirves , calla el pico.

Quadro 22 - Reprodução da fábula "A Raã, e a Gallinha" (1796) e seu texto fonte.

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Forma poética (macro e micronível)

O texto-alvo é construído com versos de dez sílabas poéticas, à exceção do verso 7, que conta onze sílabas. Levando em conta a diferença no modo de contagem de sílabas poéticas entre as línguas portuguesa e espanhola – já que em português conta-se até a última sílaba tônica, desconsiderando-se o que vem a seguir, enquanto que em espanhol conta-se até a primeira sílaba após a tônica, acrescentando-se uma sílaba à contagem no caso de a tônica ser a última –, podemos dizer que as dez sílabas poéticas do texto em português coincidem com as onze sílabas do texto em espanhol.

Assim como seu texto-fonte, a fábula XLVIII divide-se em duas estrofes de seis versos cada uma, com esquema rímico ABABCC DEDEFF. As rimas são feitas entre o primeiro e o terceiro versos (*Raã-irmaã, tanto-elpanto*), entre o segundo e o quarto versos (*gallinha-vifinha, fenhora-hora*) e entre o quinto e sexto versos (*novo-ovo, publico-bico*). Percebe-se que as primeiras rimas deixam em destaque as duas personagens que protagonizam a história: rã e galinha. O texto em português mantém, ainda, a irregularidade nos acentos rítmicos do texto em espanhol, já que estes contam com algumas variações ao longo dos versos. Uma estrofe está disposta na página 98 e a outra, na página 99, claramente por razões de espaço. A diagramação do texto e as fontes utilizadas nos textos fonte e alvo são muito semelhantes.

c) Elementos da narrativa (macro e micronível)

O narrador inicia o texto apresentando o espaço sucintamente, de forma semelhante à do texto-fonte (*Desde su charco* → Lá do feo charco). Em seguida, introduz a primeira personagem, por meio de um substantivo comum grafado com inicial maiúscula e antecedido por um adjetivo de conotação negativa e artigo definido (a palradora Raã), também de forma semelhante ao texto de partida, com a diferença de que este adota artigo indefinido (*una parlera Rana*). O verso seguinte apresenta a segunda personagem, igualmente por meio de um substantivo comum, mas desta vez grafado com inicial minúscula (*una Gallina* → huma galinha). Neste caso, mantém-se o uso do artigo indefinido e a ausência de adjetivações. A relação entre as personagens começa a ser construída a partir do momento em que a rã escuta a galinha, o que faz parte da apresentação inicial do narrador (*Oyó cacarëar* → Ouvio cacarejar). Com isso, extingue-se a voz narrativa, que ocupa apenas dois versos e consiste em

enunciar brevemente o espaço em que se desenvolve a ação, apresentar as personagens e estabelecer o contato entre elas.

A rã é construída psicologicamente de forma muito semelhante ao texto de partida. Segundo o dicionário *Aulete*, “palrador” é sinônimo de “falador”, definido como aquele que é indiscreto, que não sabe guardar segredo e que costuma falar mal dos outros. Apresentam-se como sinônimos, ainda, os vocábulos “maldizente” e “mexeriqueiro”. O dicionário *Priberam* inclui também como sinônimo o termo “tagarela”. Ou seja, o narrador desde o princípio infoma que a rã fala demais, é indiscreta e/ou maledicente. A manutenção da maiúscula inicial permite entender o substantivo comum como nome próprio, o que lhe confere maior grau de antropomorfização. Já a galinha não recebe adjetivos por parte do narrador, mas é classificada por sua antagonista como “incômoda”, bem como acontece no texto de partida. Contudo, é mais animalizada ao ter seu nome grafado com inicial minúscula, como substantivo comum, em contraste com a maiúscula inicial para a rã, o que pode, no entanto, dever-se apenas a um descuido tipográfico.

A rã inicia sua fala com uma interjeição (“ápage”, sem acento na grafia da época), que equivale a “fora daqui!”, “arreda!”, “some-te!”, “vai-te!”; ou seja, é incisiva, imperativa e grosseira. Seu equivalente no texto em espanhol de 1782 é outra interjeição (*vaya!*), usada para comentar algo que satisfaz ou que, ao contrário, causa decepção ou desgosto; ou seja, com duas acepções possíveis. Pelo contexto, se entende que a conotação é negativa, já que a rã manifesta sua desaprovação à atitude da galinha. Contudo, o termo escolhido para o texto de chegada parece acentuar essa desaprovação mais enfaticamente que o termo que figura no texto de partida – o que é de certa forma amenizado e equilibrado pela supressão do ponto de exclamação na retextualização (v. 3 *¡Vaya! (la dixo:) no creyera, hermana* → *Apage*, diz-lhe : quem penfára irmã).

A fala da galinha é construída de forma muito semelhante em ambos os textos, e apenas se observam reformulações nas rimas dos versos pares, já que uma tradução literal dos termos usados nesse trecho do texto em espanhol não atenderia às necessidades formais da retextualização. Com isso, o “*Señora mia*” dá lugar a um “sim senhora”, que talvez por questões estilísticas da época tenha perdido a inicial maiúscula, e o “*noche y dia*” é reformulado como “a toda hora”, que estabelece a rima com “senhora” e ainda mantém a ideia de uma repetição contínua (v. 8 *Un huevo sólo ; sí , Señora mia*. |v. 9 *¿Te espantas de eso , cuando no me espanto* | v. 10 *De oírte como graznas **noche y dia**?* → v. 8 Hum ovo taõ

lómte , **fim fenhora**. | v. 9 ¿ Difto te espantas quando não me espanto | v. 10 Ouvindo-te grafnar **a toda a hora** ?).

A ordem com que as informações são apresentadas por vezes se altera dentro dos versos, o que parece atender a questões formais. Assim, pode-se observar o deslocamento de elementos, como se percebe no verso 9 (*¿Te espantas **de eso** , cuando no me espanto → ¿ **Difto** te espantas quando não me espanto*). A ordem dos versos dentro das estrofes, no entanto, se mantém inalterada.

Na voz narrativa, que representa uma parte bem pequena do texto, aparecem apenas dois verbos: um em passado (ouvio cacarejar) e um em presente (diz-lhe). Os verbos são usados para estabelecer a relação inicial entre as personagens e introduzir a primeira fala. No segundo caso, o verbo de *dictum* (dizer) emprega um tempo verbal presente, distinto daquele que aparece no texto de partida, que adota o passado (*la dixo*). A escolha parece justificar-se na manutenção da métrica na retextualização, que ganharia uma sílaba a mais caso utilizasse o pretérito, e acaba colocando o espectador como testemunha de uma cena que se desenrola naquele exato momento. Essa diferença na construção de sentido, contudo, é sutil e não afeta a progressão da narrativa.

Na voz das personagens, os verbos estão em presente (ha, ponho, alborotas, espantas, espanto, publico, ferves), pretérito de subjuntivo (penfára, foffes), infinitivo (dizer, grafnar, ter), imperativo (calla) ou gerúndio (ouvindo-te). São empregados de forma semelhante ao texto de partida, com poucas exceções: na primeira estrofe, a rã, ao expressar sua surpresa em verificar que a galinha é uma vizinha barulhenta, transfere o sujeito, que era em primeira pessoa, para uma terceira pessoa indefinida (v. 3 [...] **no creyera**, *hermana*. | v. 4 *Que fueras tan incómoda vecina*. → v. 3 [...] **quem penfára** irmã , | v. 4 *Que foffes taõ incommoda viñina* !). Ainda na primeira estrofe, a galinha, que no texto de partida “anuncia” que pôs um ovo, no texto de chegada usa um verbo de *dictum* mais neutro, e apenas “diz” que pôs um ovo (v. 6 *Nada , sino **anunciar** que pongo un huevo*. — | Nada mais que **dizer** que ponho hum ovo). Por fim, na segunda estrofe, ainda na fala da galinha, em vez de dizer que “serve” para algo, a protagonista alega “ter algum préstimo” (v. 11 *Yo, porque **sirvo** de algo , lo publico*; → Eu por **ter algum preftimo** o publico). Podemos dizer que essas adaptações pontuais consistem em formas diferentes de dizer o mesmo, com nuances semânticas que se aproximam muito, e tampouco influenciam a narrativa.

Em sua maioria, os verbos usados são de natureza verbal, indicando as falas das personagens (cacarejar, dizer, alborotar, grafnar, publicar, callar), e, assim como no texto-fonte, formam uma rede semântica que dá suporte ao tema da fábula e à sua moral, referindo-se basicamente às duas posturas que se opõem no argumento final: anunciar e calar, falar e silenciar. Os verbos restantes são de natureza existencial, representando algo que existe ou acontece (haver); material, representando uma ação (pôr); comportamental, manifestando processos fisiológicos (ouvir, espantar-se); e relacional, atribuindo uma função (ter [algum préftimo]). O uso dos verbos acontece de forma similar nos dois textos.

Quanto aos níveis de linguagem, assim como acontece com as demais retextualizações provenientes deste livro, a presença de arcaísmos é ainda mais marcante que no texto em espanhol. As marcas mais notáveis são o uso do S longo (f), variante do S minúsculo que era usado em sua substituição quando este ocorria no meio ou no começo de uma palavra (como em fenhora, efla, penfára e vifinha); o uso de h em palavras como hum (em lugar de um) e huma (em lugar de uma); as duplicações consonantais obsoletas de palavras como gallinha, incommoda e calla (em vez de galinha, incômoda e cala); e a acentuação gráfica distinta, como em raã, naõ, fómente e irmaã (em lugar de rã, não, somente e irmã).

Os padrões gramaticais são semelhantes, o que possivelmente se justifica na proximidade idiomática, geográfica e temporal entre texto-fonte e texto-alvo. Percebem-se mudanças na pontuação em muitos versos, a exemplo da pontuação invertida no verso 7, que no texto de partida começa com pontos de interrogação e termina com pontos de exclamação, e no texto de chegada ocorre da forma contrária (*¿Un huevo sólo? ¡Y alborotas tanto! — → ¡ Hum ovo taõ fómente ! E alborotas tanto ?*). Além disso, nota-se na retextualização o uso instável de sinais de pontuação invertidos (padrão da língua espanhola) e, à diferença do texto em espanhol de 1782, não há indicação dos turnos de fala com emprego de travessão, aspas ou qualquer outro sinal gráfico.

Podemos dizer, por fim, que as adaptações identificadas na retextualização analisada são todas pontuais, com vistas principalmente a atender necessidades formais do texto poético versificado, e ainda permitem que o texto-alvo seja identificado como uma **tradução interlingual** do texto-fonte. E, por sua grande aproximação do texto-fonte – apresentação gráfica similar, manutenção da métrica, mesma distribuição de vozes, níveis de linguagem semelhantes, escolhas lexicais e construções sintáticas muito próximas –, o texto-alvo tende para o polo da **adequação**.

4.3 O texto-alvo “La rana y la gallina”, fábula LXIV (1917)

“La Rana y la Gallina” é a Fábula LXIV do livro *Fábulas Literarias* (IRIARTE, 1917). Ocupa a metade da página 67 da primeira edição do livro, publicada na Inglaterra. O volume *Fábulas Literarias* foi apresentado no item 3.3 da parte II, p. 95. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume, o texto-alvo apresenta-se como uma reprodução do texto-fonte com atualizações ortográficas e inserção dos assuntos, que são incluídos no corpo da fábula, entre parênteses, com destaque em itálico, entre o título e o início da narrativa. Mantém a mesma estrutura compositiva, o mesmo número de palavras, a mesma distribuição narrativa e a mesma numeração de fábula. A diagramação do texto é muito semelhante à do texto-fonte. Inclui-se numeração a cada cinco versos (5, 10 e 15), o que é reproduzido em todas as fábulas deste volume, independentemente do número de versos em cada estrofe e da forma como se agrupam.

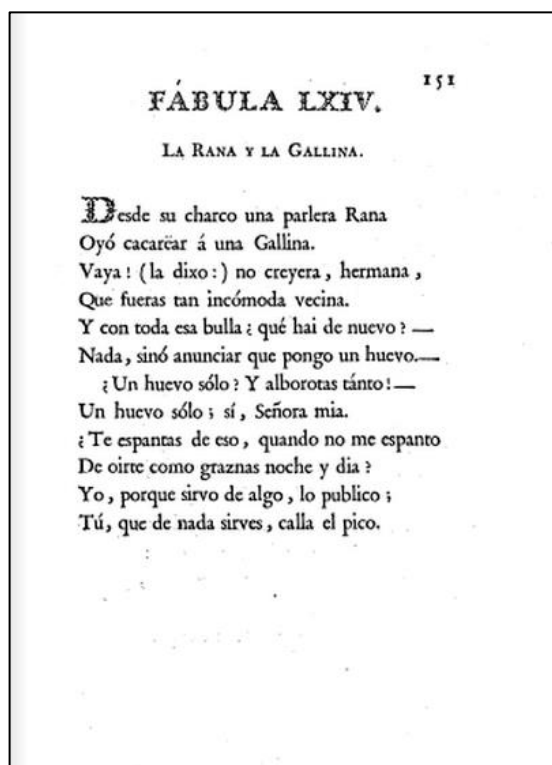


Figura 66 - A fábula "La Rana y la Gallina" (1782).
Fonte: web.

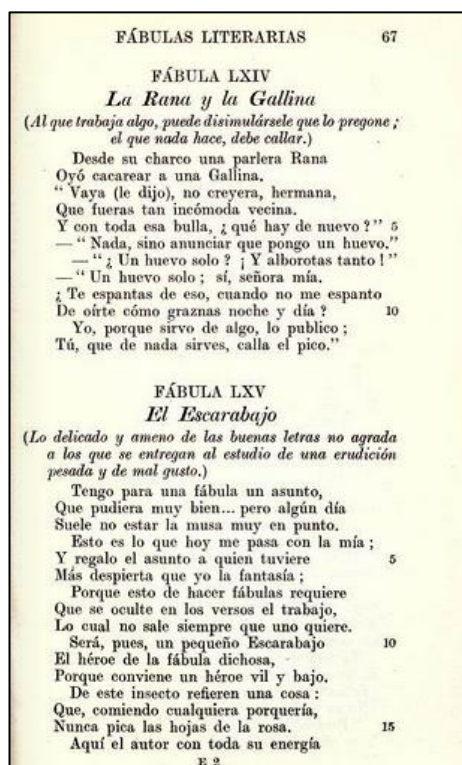


Figura 67 - a fábula "La Rana y la Gallina" (1917).
Fonte: web.

Reproduzimos o texto a seguir, com a mesma ortografia e os mesmos espaçamentos, acrescentando apenas a numeração das estrofes e dos versos para facilitar a referência a cada um deles ao longo da análise. Ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

FÁBULA LXIV LA RANA Y LA GALLINA		FÁBULA LXIV LA RANA Y LA GALLINA	
<i>(Al que trabaja algo, puede disimularse que lo pregone ; el que nada hace, debe callar.)</i>		---	
1	Desde su charco una parlera Rana	1	Desde su charco una parlera Rana
2	Oyó cacarear a una Gallina.	2	Oyó cacarëar á una Gallina.
3	“ Vaya (le dijo), no creyera, hermana,	3	¡Vaya! (la dixo:) no creyera, hermana.
4	Que fueras tan incómoda vecina.	4	Que fueras tan incómoda vecina.
5	Y con toda esa bulla, ¿ qué hay de nuevo ?” 5	5	Y con toda esa bulla ¿qué hai de nuevo? —
6	— “ Nada, sino anunciar que pongo un huevo.”	6	Nada , sino anunciar que pongo un huevo. —
7	— “ ¿ Un huevo solo ? ; Y alborotas tanto ! “	7	¿ Un huevo sólo ? ; Y alborotas tánto ! —
8	— “ Un huevo solo ; sí, señora mía .	8	Un huevo sólo ; sí , Señora mia .
9	¿ Te espantas de eso, cuando no me espanto	9	¿ Te espantas de eso , cuando no me espanto
10	De oírte cómo graznas noche y día ? 10	10	De oírte como graznas noche y dia ?
11	Yo, porque sirvo de algo, lo publico ;	11	Yo, porque sirvo de algo , lo publico;
12	Tú, que de nada sirves, calla el pico.”	12	Tú , que de nada sirves , calla el pico.

Quadro 23 - Reprodução da fábula “La rana y la gallina” (1917) e seu texto-fonte.

Fonte: elaborado pela autora a partir das fontes citadas.

No texto de 1782, o leitor só tem acesso à sentença moral caso consulte o índice das fábulas e seus assuntos, no final do livro. Caso contrário, se o leitor lê as fábulas em sequência, sem consultar o índice, a moral da história fica reduzida ao julgamento oferecido pela galinha, como arremate da história, que faz parte do corpo da fábula (*Yo, porque sirvo de algo , lo publico; | Tú , que de nada sirves , calla el pico*). Esse julgamento da galinha coincide em grande medida com a sentença moral apresentada no índice final, com a diferença de que esta última é reformulada de forma a ser mais abrangente, mais universal (*Al que trabaja algo, puede disimularse que lo pregone : el que nada hace, debe calar*). Quando o leitor tem acesso à

sentença moral antes de ler o texto, como acontece nesta edição de 1917, já inicia a leitura da fábula com o espírito preparado para a situação que será apresentada pelo narrador. Essa mudança, contudo, não altera a percepção da narrativa de forma significativa.

b) Atualizações ortográficas (micronível)

Como as atualizações ortográficas são basicamente as únicas alterações no corpo do texto, apontaremos onde se dão. A grafia é atualizada nos versos 3 (*dixo – dijo*) e 5 (*hai – hay*). Observam-se sete palavras que perdem acento, nos versos 2 (*cacarëar – cacarear, á – a*), 7 (*sólo – solo, tánto – tanto*) e 8 (*sólo – solo*), e três palavras que ganham acento, nos versos 8 (*mia – mía*) e 10 (*como – cómo, dia – día*). Além disso, no verso 8, um pronome de tratamento originariamente grafado com inicial maiúscula passa a ser grafado com minúscula (*Señora – señora*) e, no verso 3, um pronome pessoal átono de complemento direto é substituído por um pronome pessoal átono de complemento indireto (*la dixo – le dijo*).

Quanto à pontuação, observamos que o verso 3 troca os sinais de exclamação que acompanham a interjeição *Vaya* por uma vírgula e se acrescenta uma vírgula no verso 5. Ademais, acrescentam-se aspas para indicar os diálogos, que já eram sinalizados no texto-fonte com o uso de travessão. Como os travessões são mantidos, o resultado é uma indicação dupla dos turnos de fala. Nota-se que no texto de chegada os travessões finais passam para o verso seguinte, antes do início de um novo turno de voz, enquanto que no texto de partida eram usados ao final de cada turno de voz.

Tendo em vista que as alterações identificadas nessa retextualização intralingual se resumem a atualizações ortográficas e à inserção da sentença moral no corpo do texto, podemos identificá-la como uma **reedição**, definida pelo dicionário *Aulete* como “1. Ação ou resultado de reeditar, editar de novo, geralmente com correções, acréscimos, modificações etc.” e pelo dicionário *Priberam* como “1. Nova edição, normalmente com alterações à anterior”. Ainda que o volume *Fábulas Literarias* (1917), que contém o texto-alvo, apresente características como omissão de paratextos e inclusão de seis fábulas de Iriarte encontradas em edição posterior à de 1782 (conforme vimos na apresentação do livro à p. 92), a definição de reedição parece abrangente o suficiente para o caso dessa retextualização.

4.4 O texto-alvo/texto-fonte “La rana y la gallina (1949)

“La rana y la gallina” é a sexta das onze fábulas do livro *Fábulas de Iriarte* (IRIARTE, 1949). Ocupa as páginas 9 e 10 da primeira edição do livro, publicada na Argentina. O volume *Fabulas de Iriarte* foi apresentado no item 3.4 da parte II, p. 96. O texto está em espanhol.

a) Visão geral da composição (macronível)

Bem como as demais fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico e na cor vermelha. Essa retextualização em espanhol tem cento e vinte e nove palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), cerca de 50% a mais que seu texto de partida, que tem oitenta e sete palavras (excetuados o título e a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto). Das cento e vinte e nove palavras do texto-alvo, quarenta e duas representam o diálogo entre as personagens, enquanto oitenta e sete representam a voz narrativa – na fábula de 1782, o diálogo representa setenta e quatro das oitenta e sete palavras, enquanto apenas treze ficam reservadas ao narrador. Portanto, percebe-se que, além de o texto em prosa crescer bastante em relação ao texto em verso, a distribuição das vozes ocorre de forma bem diferente. No texto-fonte, o diálogo entre os protagonistas equivale a mais que cinco vezes a voz do narrador, ocupando a maior parte da narrativa. No texto-alvo, é o narrador quem ocupa a maior parte da narrativa, representando mais que o dobro da voz das personagens.

O texto é corrido e diagramado abaixo do texto visual, ocupando metade da página. A ilustração pop-up ocupa a outra metade e a página anterior. Embora prevaleça a importância do texto escrito, a ilustração se destaca pelo efeito pop-up, saltando aos olhos. Parece ter a função de acompanhar a narrativa, reiterando o que está dito com palavras; no entanto, retrata o ambiente de forma mais parecida com o que se apresenta no texto de Iriarte de 1782 do que com o que se apresenta no texto de Augusto Cortina de 1949. Nem a rã nem a galinha apresentam traços de antropomorfização. O tipo de ilustração, em conjunto com a capa bem colorida, indica claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil. O formato do livro é horizontal e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, é convencional. A fonte utilizada é Times New Roman e os tipos gráficos são coloridos no título, na letra capitular e na sentença moral. Reproduzimos o texto a seguir:

LA RANA Y LA GALLINA

DOÑA Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora. Todo eso resultaba, sin embargo, perdonable. La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo.

La Rana, en cambio, no aportaba ningún beneficio. ¡Y qué crítica! Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco. Cierta vez oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba.

—¡Qué incómoda! —le dijo—. ¿Por qué gritas de esa manera?

—Porque he puesto un huevo.

—¿Un huevo nada más? ¿Y alborotas tanto?

—¡Un huevo nada más, sí, señora Rana! —gritó destempladamente la Gallina. Estaba furiosa—. Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?

*Al que trabaja puede disculpársele que lo pregone;
pero quien no hace nada debe guardar silencio.*

Quadro 24 - Reprodução da fábula “La rana y la gallina” (1949).
Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

O relato tem início com a voz narrativa, que introduz a protagonista. Somos apresentados à “*Doña Gallina*”, definida pelo narrador como *charlatana*, *movediza*, *peleadora*, *útil* e, mais à frente, como *furiosa*. Em seguida, o narrador apresenta sua antagonista, “*la Rana*”, qualificada como *crítica* e descrita como comedora de insetos e incapaz de oferecer benefícios. No início do diálogo, deflagrado após as apresentações oferecidas pelo narrador, a rã qualifica a galinha como *incómoda*, bem como acontece no texto de partida.

O narrador usa os substantivos que representam os nomes dos animais com iniciais maiúsculas, assim como no texto-fonte, mas no caso da galinha este vem antecedido por um pronome de tratamento (*doña*), definido pelo dicionário da Real Academia Española como um tratamento de respeito que se antepõe ao primeiro nome, antigamente reservado a determinadas pessoas de alto nível social. Com isso, o narrador estabelece uma diferença no tratamento dedicado à *Rana* – uma qualquer – e à *Doña Gallina* – uma senhora de respeito.

Ademais, como se percebe, à diferença do texto de partida, no texto de chegada o narrador se dedica a adjetivar as personagens. À galinha, atribui adjetivos de conotação primordialmente negativa: *charlatana* é aquela que fala demais e com pouco conteúdo, *peleadora* é aquela que é propensa a discutir e *furiosa* é aquela que é violenta ou está acometida por um acesso de fúria. Os outros adjetivos podem ser vistos como de conotação neutra, que é o caso de *movediza*, entendido como aquela que se movimenta muito, e de conotação positiva, que é o caso de *útil*, entendido como aquela que tem serventia. As características negativas da galinha são julgadas pelo narrador como “perdoáveis”, em vista de sua característica positiva, que é a “utilidade”. À rã, o narrador atribui qualificações de conotação negativa, que é o caso de *criticona*, aquela que é muito dada à crítica e à censura. A descrição como comedora de insetos, que poderia ser visto como algo útil, é descartada pelo narrador como inútil naquele ambiente, o que faz com que a rã seja incapaz de trazer benefícios.

No texto de partida, o narrador classifica a rã como tagarela (*parlera*), enquanto a galinha é classificada por sua antagonista como incômoda (*incómoda*). Ambas as adjetivações têm conotação negativa, mas como é o narrador quem classifica negativamente a rã, mantendo neutralidade para com a galinha, ele de certa forma marca sua posição em favor desta. No texto de chegada, ao construir as personagens com as características descritas nos parágrafos acima, o narrador manifesta mais claramente sua posição em relação às duas personagens. No entanto, nesse sentido a construção da narrativa se apresenta inconsistente, pois ao tempo em que o narrador atribui certa importância à galinha – tratada por *doña* – e lhe confere a qualidade de útil, critica-lhe pela agitação, tagarelice, agressividade e tendência a brigar por qualquer coisa.

O espaço é descrito na retextualização como um *lodazal* e, em seguida, como um *turbio charco*. No texto em espanhol de 1782, o ambiente é identificado como apenas um *charco* (v. 1 *Desde su charco una parlera Rana* | v. 2 *Oyó cacarëar á una Gallina → Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco. Cierta vez oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba*). Na língua portuguesa, o termo “charco” é entendido como uma “poça extensa, mas não profunda, de água estagnada e suja”, segundo definição do dicionário Priberam; como “água parada, lamacenta ou com detritos orgânicos, e de pouca profundidade”, conforme definição apresentada pelo dicionário Aulete. Este último apresenta como sinônimos de charco os vocábulos lamaçal, pântano, brejo, charneca, atoleiro e lodaçal. Já em espanhol, *charco* é entendido como “*agua, u otro líquido, detenida en un hoyo o cavidad*

de la tierra o del piso”, de acordo com definição do dicionário da Real Academia Espanhola. Ou seja, diferentemente do português, não indica água suja. Mesmo à época de Iriarte, o termo era assim definido (TERREROS Y PANDO, 1786) – embora a possibilidade de o *charco* secar, conforme descreve o verbete, indique também a possibilidade de formação de lama:

CHÁRCA, charcò, hoyo natural, ó artificial, en que se detiene el agua, y que se fuele secár. Fr. *Mare, marais*. Lat. *Lacus, palus, lacúsculus*. It. *Pantano*. Basc. *Ucbula, basá*.

Figura 68 - Verbetes “Charbco” no Dicionário Castellano de Terreros y Pando.
Fonte: web.

Assim, quando o narrador do texto-alvo decide chamar o espaço onde se desenrola a cena de *lodazal*, entendido como um lugar cheio de lama, e agregar um adjetivo de conotação negativa ao *charco* (*turbio*), entendido como um líquido opaco ou sujo, destaca uma possibilidade semântica do *charco*, que seria a formação de lama, em detrimento de outro entendimento possível. Com isso, altera a construção de sentido para o ambiente onde vive a rã, que agora parece ainda mais detestável por viver dentro da lama. A ilustração pop-up que acompanha a narrativa, no entanto, retrata o ambiente de forma mais parecida com o que se apresenta no texto de 1782 do que com o que se apresenta na retextualização de 1949: a rã aparece sentada sobre a folha de uma planta aquática em um laguinho simpático, de água límpida e azulada.

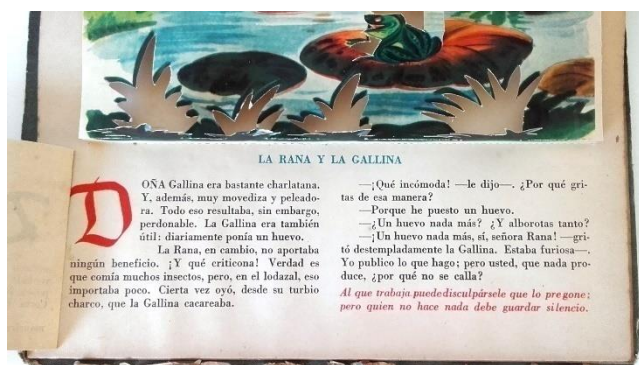


Figura 69 - A fábula “La rana y la gallina” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 70 - Pop-up da fábula “La rana y la gallina” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

A rã, ao dirigir-se à galinha, não usa vocativo nem qualquer outra palavra que se refira à sua interlocutora, ademais de qualificá-la como *incómoda*. Já a galinha, ao responder, trata a rã por *señora Rana*. A rã usa conjugações da segunda pessoa do singular informal (*tú*) para endereçar-se à galinha, que em contrapartida usa conjugações da segunda pessoa do singular formal (*Usted*) para lidar com a rã. O uso do *tú* está ligado a informalidade, familiaridade ou falta de cortesia, enquanto que o uso do *usted* geralmente indica um tratamento de cortesia, respeito ou distanciamento. As formas de tratamento distintas escolhidas pelas personagens (*usted* e *señora*, quando fala a galinha; *tú*, quando fala a rã) constróem a imagem de uma galinha polida, educada, e uma rã grosseira, mal-educada.

Ademais da capacidade de falar, não há descrições que indiquem antropomorfização das personagens. Tanto a rã quanto a galinha têm dois turnos de fala, bem como acontece no texto de partida. A voz da rã é introduzida por um verbo de *dictum* neutro (*le dijo*), anunciado pelo narrador. A voz da galinha é a princípio indicada pelo uso de travessão, e em sua segunda fala o narrador intervém com um verbo de *dictum* marcado pela agressividade (*gritó*), indicando ainda a forma como esta pronuncia sua fala (*destempladamente*) e mencionado seu estado de espírito (*estaba furiosa*). Então, novamente, mencionamos que a retextualização representa a galinha ao mesmo tempo como educada e raivosa.

O julgamento oferecido pela personagem ao final da história, que nas outras fábulas retextualizadas e analisadas é frequentemente omitido, mantém-se neste texto-alvo de forma semelhante àquela que figura no texto-fonte. Como arremate de sua fala, a galinha diz à rã: “*Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?*”. No texto de 1782, a galinha diz: “*Yo, porque sirvo de algo , lo publico; | Tú , que de nada sirves , calla el pico*”. A sentença moral na voz do narrador ainda aparece ao final do texto, destacada em letras coloridas (*Al que trabaja puede disculpársele que lo pregone; pero quien no hace nada debe guardar silencio*), como uma reformulação muito próxima daquela incluída no índice das fábulas e seus assuntos, do livro de 1782 (*Al que trabaja algo, puede disimulársele que lo pregone : el que nada hace, debe calar*). Como se nota, à diferença das fábulas “*El burro flautista*” e “*Los dos conejos*” do livro de 1949, que reformulam as sentenças morais em verso, nesta retextualização a sentença moral não é versificada, assim como acontece com “*El pato y la serpiente*”.

Os acréscimos identificados concentram-se principalmente na voz do narrador, que representa a primeira metade da narrativa. Enquanto que no texto de partida o narrador apresenta personagens e espaço em apenas onze palavras, no texto de chegada o narrador usa sessenta e uma palavras para apresentar esses mesmos elementos. Ou seja, cinquenta palavras foram adicionadas, as quais referem-se basicamente a adjetivações, como se observa a seguir. Destacamos no texto-alvo os trechos que corresponderiam ao texto-fonte:

Desde su charco una parlera Rana → *DOÑA Gallina era bastante charlatana. Y, además, Oyó cacarëar á una Gallina.*

DOÑA Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora. Todo eso resultaba, sin embargo, perdonable. La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo.

*La Rana, en cambio, no aportaba ningún beneficio. ¡Y qué **criticona!** Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco. Cierta vez **oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba.***

Quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada nas retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação. A adaptação parece manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, com frases curtas, léxico acessível, uso de voz ativa e discurso direto. Já os tipos gráficos correspondem ao que geralmente se adota para leitores experientes: o tamanho da fonte utilizada é pequeno e seu estilo é Times New Roman. Nota-se o uso do *tú* e do *usted*, que como comentamos indicam diferentes níveis de coloquialidade, e novamente se opta por não utilizar o *vos*, comum na fala coloquial do espanhol rio-platense.

Por fim, podemos constatar que as adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a caracterização psicológica das personagens, a profusão de adjetivos, a inclusão de

pronomes de tratamento, o uso de diferentes níveis de coloquialidade e a diferente construção do espaço. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **adaptação intralingual**.

Os acréscimos identificados parecem apontar para uma valoração bem mais explícita sobre as personagens e suas ações por parte de um narrador muito menos distanciado; desse modo, a dedução da moral é dada mais pronta ao leitor por elementos do próprio texto. Observando-se as adaptações no texto como um conjunto e analisando seus paratextos, o objetivo geral parece ser aproximar a fábula do público infantil. Para tanto, o adaptador transforma o texto em prosa, oferece mais explicações, torna mais visível a caracterização psicológica das personagens e inclui uma ilustração. Assim, é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **aceitabilidade**.

4.5 O texto-alvo “A rã e a galinha” (1949)

“A rã e a galinha” é uma retextualização em português acrescida à fábula “La rana y la gallina”, a sexta das onze fábulas do livro *Fabulas de Iriarte* (IRIARTE, 1949). Foi datilografada em máquina de escrever e colada manualmente sobre a página 10 da primeira edição do livro, publicada na Argentina. O volume *Fabulas de Iriarte* foi apresentado no item 3.4 da parte II, p. 96.

a) Visão geral da composição (macronível)

À semelhança das demais retextualizações em português acrescidas a esse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico. Assim como mencionamos na análise de “O pato e a serpente” (1949), uma leitura inicial permite perceber que esse texto toma como base a adaptação em espanhol publicada na mesma página, que lhe serve como texto de partida. Por isso, quando daqui para frente tratarmos do texto de partida ou texto-fonte dessa retextualização, o leitor deve ter em mente que estamos nos referindo ao texto argentino de 1949, de Augusto Cortina, não ao texto espanhol de 1782, de Tomás de Iriarte.

O texto de chegada tem cento e vinte e sete palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), praticamente o mesmo que seu texto de partida, que tem cento e vinte e nove palavras (também excetuado o título e incorporada a sentença moral). Das cento e vinte e sete palavras do texto-alvo, quarenta e uma representam o diálogo entre a rã e a galinha, enquanto oitenta e seis representam a voz narrativa – no texto de partida, o diálogo representa quarenta e quatro das cento e vinte e nove palavras, enquanto o narrador dá conta das outras oitenta e cinco. Portanto, percebe-se que o texto de chegada tem aproximadamente o mesmo tamanho que o texto de partida e que a distribuição das vozes ocorre de forma bem semelhante. Em ambos os textos, é a voz narrativa quem ocupa o maior volume de texto, representando o dobro da voz das personagens.

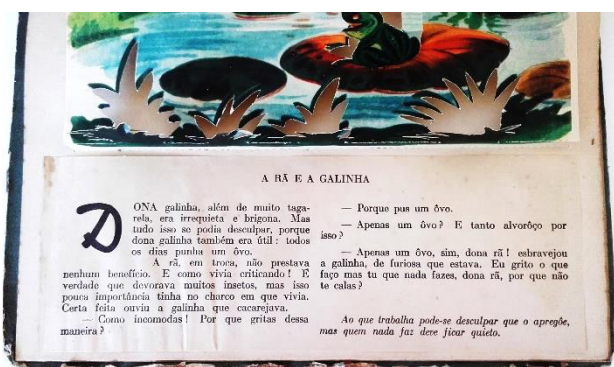


Figura 71 - A fábula “A rã e a galinha” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.



Figura 72 - Pop-up da fábula “A rã e a galinha” (1949).
Fonte: acervo pessoal da autora.

O texto em português é corrido e diagramado abaixo do texto visual, ocupando metade da página e sobrepondo-se ao texto em espanhol. A colagem é feita de modo a permitir que se levante o texto acrescentado para visualizar o texto impresso no livro. A ilustração pop-up, que ocupa a outra metade da página e a página anterior, já recebeu comentários na análise da retextualização “La rana y la gallina” (1949). A enunciação gráfica, a diagramação do texto e a fonte utilizada replicam a aparência geral do texto de partida, descartando apenas o uso de cores nos tipos gráficos. Reproduzimos o texto a seguir e, ao lado, repetimos o texto-fonte para que o leitor acompanhe mais facilmente os comentários e as comparações.

A RÃ E A GALINHA

DONA galinha, além de muito tagarela, era irrequieta e brigona. Mas tudo isso se podia desculpar, porque dona galinha também era útil : todos os dias punha um ôvo.

A rã, em troca, não prestava nenhum benefício. E como vivia criticando! É verdade que devorava muitos insetos, mas isso pouca importância tinha no charco em que vivia. Certa feita ouviu a galinha que cacarejava.

— Como incomodas! Por que gritas dessa maneira?

— Porque pus um ôvo.

— Apenas um ôvo? E tanto alvoroço por isso?

— Apenas um ôvo, sim, dona rã! esbravejou a galinha, de furiosa que estava. Eu grito o que faço mas tu nada fazes, dona rã, por que não te calas?

Ao que trabalha pode-se desculpar que o apregõe, mas quem nada faz deve ficar quieto.

LA RANA Y LA GALLINA

DOÑA Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora. Todo eso resultaba, sin embargo, perdonable. La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo.

La Rana, en cambio, no aportaba ningún beneficio. ¡Y qué critica! Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco. Cierta vez oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba.

—¿Qué incómoda! —le dijo—. ¿Por qué gritas de esa manera?

—Porque he puesto un huevo.

—¿Un huevo nada más? ¿Y alborotas tanto?

—¡Un huevo nada más, sí, señora Rana! —gritó destempladamente la Gallina. Estaba furiosa—. Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?

Al que trabaja puede disculpársele que lo pregone; pero quien no hace nada debe guardar silencio.

Quadro 25 - Reprodução da fábula “A rã e a galinha” (1949) e seu texto-fonte.

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

Novamente, como tanto o texto de partida como o de chegada são em prosa, a expectativa inicial é de que não ocorram adaptações pontuais com o objetivo de atender a questões formais. No entanto, observam-se mudanças como junções de frases, reposicionamento de informações dentro da frase, uso distinto de maiúsculas iniciais e pequenas omissões. Como essa retextualização não foi oficialmente publicada, fica difícil estabelecer quem é seu público-alvo. Contudo, podemos pensar que a retextualização foi destinada a um leitor da variante brasileira, dada a proximidade geográfica entre Brasil e Argentina e as relações fronteiriças entre esses países e suas populações.

O narrador dá início ao relato apresentando a protagonista, assim como acontece no texto de partida. A personagem é mantida como tema da oração, mas se observa uma junção de frases na retextualização (*Doña Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora.* → Dona galinha, além de muito tagarela, era irrequieta e brigona). Ademais,

mantém-se o uso do pronome de tratamento para a galinha, mas esta passa a ser grafada com inicial minúscula (*Doña Gallina* → Dona galinha). Mais para a frente, no texto de partida o narrador se refere à “*Gallina*”, enquanto que no texto de chegada o narrador continua se referindo à “dona galinha”. Na última menção, o narrador do texto de partida volta a falar apenas “*Gallina*”, e o narrador do texto de chegada menciona “galinha” sem pronome de tratamento.

Logo após a apresentação da protagonista, o narrador apresenta sua antagonista, também de forma muito semelhante ao texto-fonte (*La Rana, en cambio, no aportaba ningún beneficio*. → A rã, em troca, não prestava nenhum benefício). Não se adota nenhum pronome de tratamento para a rã por parte do narrador, mas, assim como acontece com a galinha, esta passa a ser grafada com inicial minúscula (*La Rana* → A rã). Já a galinha, ao tratar com sua antagonista, adota um pronome de tratamento, também de forma equivalente àquela que figura no texto em espanhol de 1949 (*señora Rana* → dona rã). Contudo, a galinha usa o vocativo duas vezes no texto de chegada, enquanto que no texto de partida este aparece só uma vez (—¡Un huevo nada más, sí, **señora Rana!** → Apenas um ôvo, sim, **dona rã!**) (*Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?* → Eu grito o que faço mas tu nada fazes, **dona rã**, por que não te calas?).

O espaço é apresentado na retextualização apenas uma vez, como um “charco”, sem adjetivos, à diferença do texto de 1949, no qual o ambiente é identificado como um “*lodazal*” e, em seguida, como um “*turbio charco*” (*Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco* → É verdade que devorava muitos insetos, mas isso pouca importância tinha no **charco** em que vivia) (*Cierta vez oyó, desde su turbio charco, que la Gallina cacareaba* → Certa feita ouviu a galinha que cacarejava). Como já mencionamos, na língua portuguesa, o termo “charco” é entendido como uma poça extensa e rasa de água estagnada e suja, sinônimo de lamaçal, pântano, brejo, charneca, atoleiro e lodaçal. Já em espanhol, *charco* é entendido como água ou outro líquido dentro de uma cavidade no solo; ou seja, diferentemente do português, não indica necessariamente água suja, turva ou lamacenta.

Assim, quando o narrador do texto-alvo decide chamar o espaço onde se desenrola a cena apenas de “charco”, sem adjetivos, acaba aproximando-se do “*turbio charco*” do texto-fonte, bem como do “*lodazal*”, entendido como um lugar cheio de lama. Com isso, embora

haja apenas uma menção ao espaço no texto de chegada, o termo escolhido mantém a construção de sentido para o ambiente onde vive a rã – dentro da lama. A ilustração pop-up que acompanha a narrativa, como já comentamos, retrata o ambiente de forma mais parecida com o que se apresenta no texto de 1782 do que com o que se apresenta nas retextualizações de 1949: a rã aparece sentada sobre a folha de uma planta aquática em um agradável lagunho de água límpida e azulada.

A nível gramatical, além da já mencionada junção de frases no primeiro parágrafo, marcada pela mudança de posição do advérbio (*Doña Gallina era bastante charlatana. Y, además, muy movediza y peleadora.* → Dona galinha, **além de** muito tagarela, era irrequieta e brigona), percebem-se outras uniões de frases que no texto de partida apresentavam-se separadas – outra vez no primeiro parágrafo, com a inserção de uma conjunção explicativa (*Todo eso resultaba, sin embargo, perdonable. La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo.* → Mas tudo isso se podia desculpar, **porque** dona galinha também era útil : todos os dias punha um ovo); e uma vez, no último parágrafo, com uma reformulação que coloca a segunda frase como subordinada da primeira, a modo de explicação (*gritó destempladamente la Gallina. Estaba furiosa* → esbravejou a galinha, **de furiosa que** estava).

Ademais, observamos casos de reposicionamento de informações dentro de frases, como acontece no primeiro parágrafo, que desloca um adjunto adnominal de lugar (*Verdad es que comía muchos insectos, pero, en el lodazal, eso importaba poco* → É verdade que devorava muitos insetos, mas isso pouca importância tinha **no charco** em que vivia) e inverte as posições de verbo e advérbio (*La Gallina era también útil: diariamente ponía un huevo* → [...] dona galinha **também era** útil : todos os dias punha um ovo). Todas as alterações a nível gramatical observadas podem ser consideradas adaptações pontuais irrelevantes para a construção da narrativa.

Com relação à voz do narrador, percebemos pequenas adaptações pontuais. Na primeira fala da rã, omite-se a inserção do narrador, que no texto de partida interrompe a fala da personagem para informar quem fala e a quem sem dirige (*—¡Qué incómoda! —le dijo—. ¿Por qué gritas de esa manera?* → — Como incómodas! Por que gritas dessa maneira?). E, na última fala da galinha, a inserção do narrador na retextualização não é indicada por sinais gráficos (*—¡Un huevo nada más, sí, señora Rana! —gritó destempladamente la Gallina. Estaba furiosa—. Yo publico lo que hago; pero usted, que nada produce, ¿por qué no se calla?*

→— Apenas um ôvo, sim, dona rã! **esbravejou a galinha, de furiosa que estava**. Eu grito o que faço mas tu nada fazes, dona rã, por que não te calas?). Em ambos os casos, o contexto se encarrega de situar o leitor e as omissões não influenciam na narrativa.

Quanto aos níveis de linguagem, identificamos que a grafia, a sintaxe e o vocabulário são condizentes com o texto de partida e com uma provável época de escritura, estimada como a segunda metade do século XX, já que o livro foi publicado no fim da primeira metade do século XX (ou seja, a retextualização veio depois disso) e o uso de máquina de escrever já não era comum no início do século XXI (ou seja, dificilmente teria sido datilografado nessa época). Tal percepção é reforçada pela constatação de que os papéis colados com os textos em português aparentam envelhecimento semelhante ao papel original do livro. Além disso, nota-se a acentuação gráfica já datada de palavras como “ôvo”, “alvorôço” e “apregõe”.

Observamos, também, o uso do pronome “tu” com as concordâncias verbais corretas, o que se afasta da linguagem coloquial mais frequente na maioria das variedades atuais do português brasileiro (embora usado em alguns estados, na oralidade dificilmente se faz a concordância verbal correta, mais ligada à norma culta). Assim, pelo uso do “tu”, o texto de chegada parece um pouco menos coloquial que o texto de partida, que também usa o pronome “tú”, já que para o espanhol essa observação sobre as concordâncias verbais não se aplica (embora, como já comentamos, o uso do “vos” seria mais comum na fala coloquial do espanhol rio-platense). Contudo, o texto de partida usa também o pronome pessoal formal “usted”, fazendo o contraponto entre os níveis de linguagem adotados pela rã – mais coloquial e impolido – e pela galinha – mais formal e polido. No texto de chegada, tanto rã quanto galinha usam o pronome “tu” e, com isso, parecem adotar o mesmo nível de linguagem, perdendo-se a imagem de uma galinha polida, educada, e uma rã grosseira, mal-educada.

Por fim, podemos verificar que as adaptações identificadas na retextualização analisada são muito pontuais e não alteram a construção de sentidos de forma relevante para a narrativa, tendo sempre em mente que o texto de partida para essa retextualização é a retextualização argentina de Augusto Cortina, e não o texto de Iriarte de 1782. De modo geral, as adaptações neste texto em português resumem-se a mudanças como reposicionamento de itens lexicais dentro da frase, junções de frases, uso distinto de maiúsculas iniciais e pequenas omissões. Portanto, entendemos essa retextualização como uma **tradução interlingual** do texto argentino de 1949 e é possível afirmar que o texto-alvo tende para o polo da **adequação**.

4.6 O texto-alvo “A rã e a galinha” (1993)

“A rã e a galinha” é a segunda das quatro fábulas de Iriarte contidas no livro *Fábulas do Mundo Inteiro* (LACERDA, 1993). Ocupa a página 118 da primeira edição do livro, publicada no Brasil. O volume *Fábulas do Mundo Inteiro* foi apresentado no item 3.7 da parte II, p. 100. O texto está em português.

a) Visão geral da composição (macronível)

Assim como as demais fábulas contidas nesse volume, essa retextualização é uma narrativa em forma de prosa. Apresenta a sentença moral incorporada ao texto, logo após o término da fábula, com destaque em itálico.

O texto tem cento e três palavras (excetuado o título e incorporada a sentença moral), exatamente o mesmo que seu texto de partida, que também tem cento e três palavras (contando com a sentença moral, que não é apresentada junto ao texto; sem ela, são oitenta e sete palavras). Das cento e três palavras do texto-alvo, quarenta e seis representam o diálogo entre as personagens, enquanto cinquenta e sete representam a voz narrativa – na fábula de 1782, o diálogo representa setenta e quatro das cento e três palavras, enquanto apenas vinte e nove ficam reservadas ao narrador. Portanto, embora ocorra a passagem de verso para prosa e de um idioma a outro, o tamanho do texto mantém-se igual, embora a distribuição de vozes ocorra de formas distintas. No texto-fonte, o diálogo entre os protagonistas representa duas vezes e meia a voz do narrador, ocupando a maior parte da narrativa. No texto-alvo, é o narrador quem ocupa a maior parte do volume textual. Em conjunto com a informação bibliográfica que identifica Nair Lacerda como tradutora (e não adaptadora), esses dados permitem imaginar que estejamos diante de uma tradução interlingual que por vezes transforma discurso direto em indireto, ou que condensa o diálogo. Da mesma forma como aconteceu com a análise da outra retextualização contida nesse volume (3.6 O pato e a serpente, 1993), só poderemos comprovar ou refutar a hipótese lançada após uma análise no micronível.

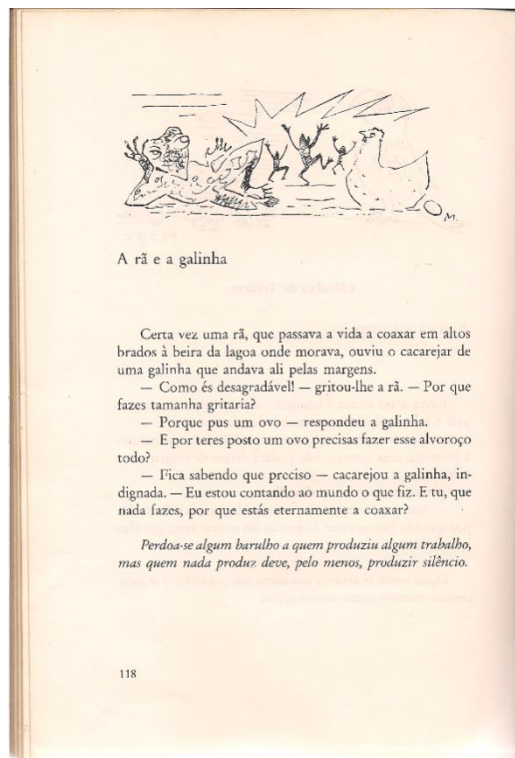


Figura 73 - A fábula “A rã e a galinha” (1993).
Fonte: acervo pessoal da autora.

O texto é corrido e diagramado abaixo do texto visual, ocupando mais que a metade da página 118. Como é um livro ilustrado, predomina o texto escrito e a ilustração acompanha a narrativa, reiterando o que está dito com palavras. A única imagem que ilustra a história não tem margem ou moldura, aparece livre na página. A ilustração é feita a modo de croqui, em preto e branco, e não parece ter um apelo especial para o público infantil. As informações paratextuais da capa (imagem de uma criança) e da coleção (Clássicos da Infância), no entanto, indicam claramente que o público-alvo dessas fábulas é o infantil. O formato do livro é vertical e a enunciação gráfica, que pode ser entendida como a forma do texto, é convencional. A fonte utilizada é Times New Roman e os tipos gráficos são todos pretos. Reproduzimos o texto a seguir:

A RÃ E A GALINHA

Certa vez uma rã, que passava a vida a coaxar em altos brados à beira da lagoa onde morava, ouviu o cacarejar de uma galinha que andava ali pelas margens.

— Como és desagradável! — gritou-lhe a rã. — Por que fazes tamanha gritaria?

— Porque pus um ovo — respondeu a galinha.

— E por teres posto um ovo precisas fazer esse alvoroço todo?

— Fica sabendo que preciso — cacarejou a galinha, indignada. — Eu estou contando ao mundo o que fiz. E tu, que nada fazes, por que estás eternamente a coaxar?

*Perdoa-se algum barulho a quem produziu algum trabalho
mas quem nada produz deve, pelo menos, produzir silêncio.*

Quadro 26 - Reprodução da fábula “A rã e a galinha” (1993).

Fonte: elaborado pela autora a partir da fonte citada.

b) Elementos da narrativa (macro e micronível)

Assim como no texto de partida, o texto de chegada tem início com a voz narrativa, que apresenta as personagens e o espaço onde se desenrola a cena. À primeira vista, os textos parecem muito próximos, diferindo basicamente na forma como se apresentam: verso ou prosa. Para uma análise mais minuciosa, sentimos a necessidade de emparelhar unidades de tradução. Para tanto, consideramos unidade de tradução as frases, unidades de sentido ou falas das personagens, a depender de cada caso.

O narrador dá início ao relato apresentando as personagens e o espaço. A primeira personagem apresentada é construída de forma distinta no texto de chegada em relação ao texto de partida: aparece nomeada por um substantivo comum grafado com inicial minúscula, enquanto que no texto de 1782 o substantivo recebe inicial maiúscula (*rã/Rana*). Ademais, na retextualização o substantivo é seguido por um aposto que substitui o adjetivo do texto de partida (*una **parlera** Rana* → *uma rã, **que passava a vida a coaxar em altos brados***). Assim como a rã, a galinha é apresentada por meio de um substantivo comum iniciado com minúscula e não recebe adjetivação (v. 2 *Oyó cacarear á **una Gallina*** → [...] ouviu o cacarejar de **uma galinha** que andava ali pelas margens). A minúscula inicial da galinha difere do uso adotado no texto de partida; já a ausência de qualificações, coincide.

O espaço é construído de forma semelhante ao texto de partida, mas, à diferença do que acontece com outras retextualizações analisadas, parece prevalecer a relação de sentido em detrimento da relação de equivalência lexical: o “*charco*”, que em espanhol pode ser entendido como água ou outro líquido dentro de uma cavidade no solo, contrapõe-se ao termo “*charco*” em português, que poderia parecer sua equivalência mais literal, dada a equivalência gráfica, mas na verdade se define em português como uma poça extensa e rasa de água estagnada e suja, sinônimo de lamaçal, pântano, brejo, charneca, atoleiro e lodaçal. Ou seja, como já comentamos, diferentemente do português, o termo em espanhol não indica necessariamente água suja, turva ou lamacenta. A escolha de “*lagoa*” como equivalência para esse item lexical, na retextualização, parece então priorizar o sentido e não a forma, já que a definição de “*lagoa*” em português – lago de pequenas dimensões – se aproxima daquela apresentada para “*charco*” em espanhol (*Desde su charco* → à **beira da lagoa** onde morava). O espaço apresenta um papel pouco relevante nesta retextualização, bem como no texto de partida, apesar de voltar a ser mencionado pelo narrador (v. 1 *Desde su charco una parlara Rana* | v. 2 *Oyó cacarëar á una Gallina* → Certa vez uma rã, que passava a vida a coaxar em altos brados à **beira da lagoa** onde morava, ouviu o cacarejar de uma galinha que andava **ali pelas margens**).

O diálogo entre as personagens é reformulado na primeira fala da rã, que passa de dezoito para oito palavras. A interjeição e o comentário da rã, que no texto-fonte indicam sua desaprovação ao comportamento da galinha, no texto-alvo são resumidos a um único adjetivo (desagradável), que estabelece uma relação com aquele usado no texto de 1782 (*incómoda*). Toda a fala é reconstruída, então, de forma bastante condensada (v. 3 *¡Vaya! (la dixo:) no creyera, hermana.* | v. 4 *Que fueras tan incómoda vecina.* | v. 5 *Y con toda esa bulla ¿qué hai de nuevo?* → — Como és desagradável! — gritou-lhe a rã. — Por que fazes tamanha gritaria?).

A primeira fala da galinha também é reformulada, passando de oito para quatro palavras. Em contrapartida, o trecho ganha uma intervenção do narrador, que explicita que quem responde é a galinha – algo que, no texto de partida, é entendido pelo contexto e pelo uso de travessões, que indicam os turnos de fala. Assim, percebemos que também nesta fala há uma condensação, embora em essência o que se diz seja o mesmo: em vez de contruir sua fala com a expressão “*nada, sino ---*”, a galinha usa um simples “*porque*”, mais sintético e direto (v. 6 ***Nada, sino anunciar que pongo un huevo*** → — **Porque** pus um ovo — respondeu a galinha.)

Já na segunda fala da rã, nota-se o processo contrário: o trecho passa de sete para onze palavras, com o uso de uma construção que explicita a relação entre as duas orações do texto de 1782. Com isso, em lugar de duas frases que dizem basicamente “fizeste isso” e “fazes aquilo”, a partir das quais estabelecemos uma relação de subordinação por causa do contexto, temos no texto de chegada uma frase que questiona “por teres feito isso precisas fazer aquilo?”, o que coloca a subordinação entre as ações de forma mais explícita (v. 7 *¿Un huevo sólo? ¡Y alborotas tanto!* → — E **por teres posto** um ovo **precisas fazer** esse alvoroço todo?).

A segunda fala da galinha, que responde ao questionamento da rã antes de oferecer-lhe sua lição de moral, passa de vinte e quatro para tão somente quatro palavras. Em vez de dizer que “sim, senhora, apenas um ovo, e por que isso te espanta se não me espanto de ouvir-te coaxar dia e noite?”, no texto de chegada a galinha contenta-se em dar resposta positiva à pergunta que lhe foi colocada. Em seguida, o narrador intervém com um verbo de *dictum* (cacarejou) para explicitar quem fala (a galinha) e atribuir-lhe um adjetivo que deixa claro seu estado de ânimo (indignada), interpretação que no texto de partida fica a cargo do contexto (v. 8 *Un huevo sólo ; sí, Señora mia.* | v. 9 *¿Te espantas de eso , cuando no me espanto* | v. 10 *De oírte como graznas noche y dia?* → — Fica sabendo que preciso — **cacarejou a galinha, indignada**).

Por fim, a galinha apresenta seu julgamento, que também é reformulado no texto-alvo, embora mantenha praticamente o mesmo tamanho: passa de dezoito para dezenove palavras. Em lugar do verbo “servir”, a protagonista usa o verbo “fazer”, mas o uso de ambos ocorre de forma semelhante nos dois casos. No texto-fonte, a galinha faz o contraponto entre ela própria, que serve de algo, e a rã, que de nada serve; no texto-alvo, a galinha faz a oposição entre ela mesma, que faz algo, e a rã, que nada faz. “Publicar” é retextualizado como “contar ao mundo”, o que produz efeito semelhante. Talvez a mudança mais marcante nesse trecho seja a transformação do imperativo em interrogativa, o que faz com que a galinha não mais ordene à rã que esta se cale, mas passe a questioná-la acerca da razão pela qual vive a coaxar (v. 11 *Yo, porque sirvo de algo , lo publico;* | v. 12 *Tú , que de nada sirves , calla el pico.* → Eu estou contando ao mundo o que fiz. E tu, que nada fazes, por que estás eternamente a coaxar?). De toda forma, a pergunta parece retórica, com o objetivo de criar um efeito enfático, e não obter uma resposta.

No texto de 1782, o leitor só tem acesso à sentença moral caso consulte o índice das fábulas e seus assuntos, no final do livro. Caso contrário, se o leitor lê as fábulas em sequência,

sem consultar o índice, a moral da história fica reduzida ao julgamento oferecido pela galinha, como arremate da história, que faz parte do corpo da fábula (v. 11 *Yo, porque sirvo de algo, lo publico;* | v. 12 *Tú, que de nada sirves, calla el pico*). Esse julgamento da galinha coincide em grande medida com a sentença moral apresentada no índice final, com a diferença de que esta última é reformulada de forma a ser mais abrangente, mais universal (*Al que trabaja algo, puede disimularsele que lo pregone: el que nada hace, debe calar*). No texto de 1993, o leitor tem acesso à sentença moral logo após o corpo do texto, com destaque em itálico. Essa sentença parece reforçar a última fala da galinha, que critica a rã, parafraseando sua lição de moral de forma mais genérica e aproximando-se da sentença moral contida no livro de 1782 (*Perdoa-se algum barulho a quem produziu algum trabalho | mas quem nada produz deve, pelo menos, produzir silêncio*).

Na ilustração, a rã ganha destaque pelo tamanho e pela presença de companheiras. Seria natural retratar a rã menor que a galinha, tendo em vista o tamanho das espécies; contudo, ela é representada em tamanho maior que a galinha. Ao fundo, figuram outras três rãs dançando, envolvidas por linhas pontiagudas, como a representá-las coaxando em alto volume. O grau de humanização observado nas personagens retratadas resume-se à postura adotada pela rã, cuja cabeça repousa sobre uma das mãos e cujo cotovelo se apóia sobre o solo numa posição humanoide, imagem que se completa pela posição de suas pernas; e a suas companheiras, que dançam sobre as patas traseiras com as patas dianteiras erguidas, parecendo braços. Enquanto isso, a galinha parece apenas uma galinha comum que acabou de pôr um ovo, sem características antropomorfizantes.

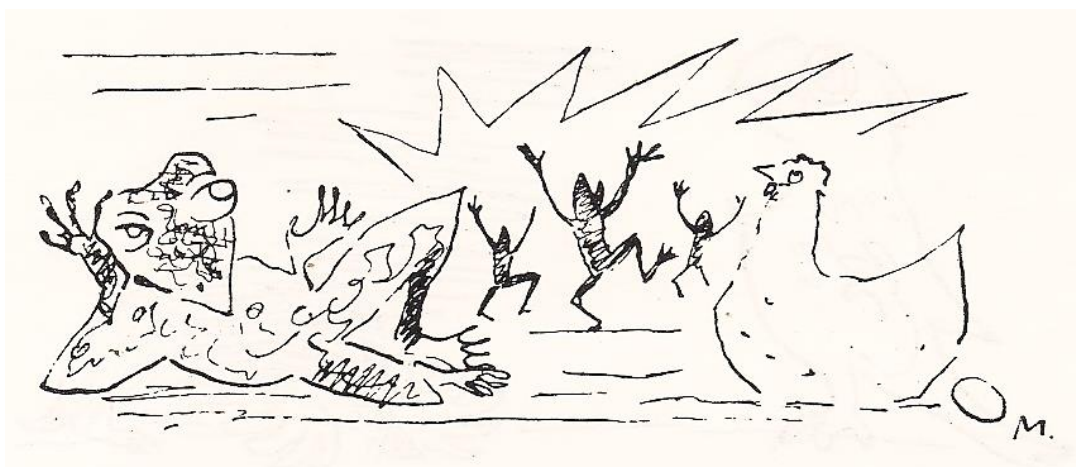


Figura 74 - Ilustração da fábula "A rã e a galinha" (1993).
Fonte: acervo pessoal da autora.

Quanto aos níveis de linguagem, não identificamos a presença de arcaísmos observada em retextualizações analisadas anteriormente: a grafia, a sintaxe e o vocabulário são atualizados para a época de publicação (1993) e atuais ainda para um leitor contemporâneo (2017). Contudo, esta retextualização não parece se preocupar em manter seu vocabulário e suas formulações sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo, o que geralmente se faz com frases curtas e léxico acessível, mas não se verifica neste caso analisado – a exemplo da frase que inicia a retextualização, que tem trinta palavras (Certa vez uma rã, que passava a vida a coaxar em altos brados à beira da lagoa onde morava, ouviu o cacarejar de uma galinha que andava ali pelas margens), usa uma locução verbal de infinitivo (passava a vida a coaxar) e escolhe um vocábulo de nível culto para expressar gritos ou fala forte (brado). Outros exemplos de escolhas lexicais cultas podem ser observados no uso de “tamanha gritaria” e “alvoroço”. Além disso, os diálogos adotam a segunda pessoa do singular com a conjugação verbal correta (tu) e a sentença moral faz uso de um verbo pronominal (perdoa-se). Assim, podemos considerar que o nível da linguagem se mantém alto, embora não se perceba o uso de linguagem poética notado na retextualização de Nair Lacerda para a fábula “O pato e a serpente”. Ademais, também os tipos gráficos correspondem ao que geralmente se adota para leitores experientes: o tamanho da fonte utilizada é pequeno e seu estilo é Times New Roman.

Tendo em vista toda a análise desenvolvida até aqui, podemos considerar que as adaptações locais identificadas na retextualização são numerosas e reconfiguram a fábula de Iriarte em aspectos e níveis como os seguintes:

Breve adjetivação de personagem reformulada com oração completa de relativo:

***parlera rana* → rã que passava a vida a coaxar em altos brados**

Expansão e maior especificidade semântica das informações sobre o espaço:

- *A orillas de un estanque* → morava à beira de um lago
- *oyó cacarear a una gallina* → ouviu o cacarejar de uma galinha **que andava ali pelas margens**

Os verbos de *dictum* na voz narrativa são mais numerosos, além de mais variados e específicos semanticamente. A voz narrativa se torna mais presente, também nesse aspecto.

- *dixo* → gritou, respondeu, cacarejou indignada

Modificação de recurso retórico: de ordem em imperativo a pergunta retórica, num ato de fala correspondente a uma reprimenda, mas que, pragmaticamente, ameaça menos a face do interlocutor do que a ordem de que se cale.

- *calla el pico* → por que estás eternamente a coaxar?

Acréscimo de fórmula inicial convencional de contos populares:

- *Desde su charco uma parlera rana* → **Certa vez** uma rã

Então, novamente, o grande acúmulo de modificações de escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas acaba por dar o tom do conjunto global da retextualização de Nair Lacerda. Condensa-se o diálogo e amplia-se a voz do narrador. Identificamos a distribuição de vozes distinta, a condensação de algumas falas e explicitação de outras e as reformulações sintáticas. Embora o tamanho do texto permaneça idêntico, a construção do texto siga uma sequenciação semântica comparável dos componentes mais globais da narrativa, o nível da linguagem mantenha-se alto e a sentença moral aproxime-se da que consta no livro de 1782 bem mais “palavra por palavra” que o restante do texto que a antecede, entendemos essa retextualização como uma **adaptação interlingual**.

Bem como acontece com a retextualização de Nair Lacerda “O pato e a serpente”, a análise de paratextos permite identificar como público-alvo o infantil, mas essa não parece ser a preocupação dominante no corpo textual desta retextualização, aparentemente muito mais centrada em manter o alto nível da linguagem que em manter seu léxico e suas construções sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo. Considerando suas modificações de léxico e sintaxe sistemáticas e, ao mesmo tempo, sua aproximação do texto-fonte em outros aspectos – apresentação gráfica sóbria, mesmo tamanho, níveis de linguagem semelhantes –, é possível entender que o texto-alvo se localiza em uma posição intermediária no *continuum* adequação/aceitabilidade. Tende para o polo da **adequação** no que se refere à sequenciação dos elementos básicos dos textos narrativos: voz narrativa ao início, primeira fala direta da rã, seguida da mesma alternância de turnos de fala, em mesmo número, com atos de fala comparáveis em cada fala, mesmas personagens, com caracterizações

psicológicas coincidentes, mesmas ações e mesma configuração entre protagonista-antagonista, moral do texto coincidente). E tende para o distanciamento do texto-fonte nas escolhas de léxico, de estruturas sintáticas, de coesão, de recursos estilísticos e padrões retóricos, o que leva a retextualização para o polo **aceitabilidade** na relação entre os autores e suas escolhas, considerando o esquema comunicativo – A1 (Iriarte) | A2 (Nair Lacerda) –, já que mostra forte prevalência das escolhas de Nair Lacerda em todos os níveis microtextuais mencionados.

5. Análise de resultados - panorama geral

Agora, após as análises pontuais de cada retextualização que compõe nosso *corpus* de estudo, podemos retomar as preocupações mais centrais da dissertação, que são descrever como as retextualizações ao longo do tempo reconfiguraram os textos-fonte, mostrando os pontos de relação e diferença que mantêm com eles, tratando de entender os distanciamentos em relação ao público e nos perguntando se o progressivo direcionamento a um público infantil se vincula – e de que modo – a certas reconfigurações textuais específicas nas retextualizações. Para isso, vamos retomar os resultados aos quais chegamos a partir das análises isoladas, agrupando os textos conforme as publicações.

Como características gerais notáveis das quatro **fábulas de Iriarte (1782)**, temos a quase total ausência de descrições de aspectos visuais de personagens e, especialmente, dos cenários, de modo que o espaço é um dos elementos mais sucintamente apresentados e com menos função. Embora sempre mencionado, sua apresentação se dá sistematicamente de forma minimalista, em geral nos primeiros versos das fábulas, com alguma obviedade em relação com o animal protagonista: prado, para o burro; mato e toca, para os coelhos; margens de um lago, para o pato; charco, para a rã. Cumpre a função de ocupar espaço no primeiro verso, permitindo que as personagens sejam designadas no final dos segundos versos, com sua designação genérica funcionando como matriz das rimas nos versos pares, que caracterizam as formas de composição de três das quatro fábulas.

Se o espaço tem apresentação minimalista, as referências ao tempo em que os enredos se desenvolvem são inexistentes no léxico. Esse tempo se marca apenas como desvinculado do momento da iniciação, na voz narrativa, que se vale predominantemente de verbos no *pretérito perfecto simple*. Os diálogos são os principais elementos dessas fábulas, exceto no caso de “El burro flautista”, em que o componente narrativo domina fortemente sobre a voz da personagem. O léxico tende a ser simples, e substantivos e verbos são notavelmente mais abundantes que adjetivos. Os verbos, por sua vez, dominam sobre os substantivos, em consonância com a maior importância da ação, mesmo como elemento caracterizador das personagens, que, dessa forma, tem o seu ser desenhado por suas ações, numa dimensão em que seu interesse é dado por seu caráter e atitudes.

Em todas as fábulas, os verbos de *dictum* estão presentes, dada a importância dos monólogos e diálogos, mas o verbo que domina é também semanticamente marcado pela simplicidade e pelo distanciamento interpretativo e valorativo por parte do narrador; ou seja, costuma ser o verbo *decir*. Todas as fábulas são marcadas temporalmente por elementos, especialmente gráficos, que já não correspondem ao castelhano moderno. Há algumas poucas marcas de dialeto geográfico, como o laísmo (*la dixo*). A moral de cada fábula é sempre enunciada ao final, em geral ocupando toda a última estrofe. A tendência é que as avaliações e os juízos sejam colocados na voz das próprias personagens, de modo que o distanciamento do narrador é bastante acentuado, também deste ponto de vista.

As **retextualizações interlinguais portuguesas (1796)** mantêm o texto em verso e se aproximam muito do texto-fonte. Estão mais voltadas para o polo da adequação. Não mostram marcas que indiquem direcionamento específico a público infantil, o que é coerente com que a própria noção de que a literatura infantojuvenil viria a reconfigurar-se mais tarde e suas características modernas devem muito a recursos gráficos que são recentes, como a possibilidade da impressão em cores. São as que mais privilegiam as características estéticas (versificação) das fábulas de Iriarte, procurando retextualizá-las interlinguisticamente com foco principal nos “*géneros de métricas*”, priorizando a relação no nível das estruturas estróficas, números de sílabas dos versos, estruturas de rimas. Para isso, efetuam deslocamentos de unidades (palavras, sintagmas) entre os versos, com a preocupação de mantê-las nos limites das mesmas estrofes, e estes são reduzidos ao mínimo necessário para que números de sílabas e rimas sejam reconstruídos numa perspectiva de adequação a esse nível do texto-fonte. Entendemos esses deslocamentos de pequenas unidades como adaptações locais, em função da prioridade de estabelecer as relações com o texto-fonte nos níveis de métrica, estrofe e rimas. A prevalência do polo da adequação se vê também no fato de que o livro recolhe todas as fábulas do fabulário em espanhol, e o componente de aceitabilidade mais forte é a supressão dos índices de assuntos e de gêneros de métrica ao final, o que pode apontar para um público menos interessado no aspecto estético dessas fábulas. Por suas características dominantes, identificamos essas retextualizações como traduções interlinguais.

As **retextualizações intralinguais de Oxford (1917)**, pelas atualizações ortográficas, têm a principal finalidade de adequar-se melhor ao público de sua época. É seu componente mais forte de aceitabilidade, embora no sentido da aceitabilidade trabalhem também a supressão do índice de “*géneros de metro*” e a transposição dos “*asuntos*” para o corpo das fábulas, em vez de figurarem separadamente ao final. A moralidade fica mais acentuada também por ser apresentada antes das narrativas, logo ao início. Isso provavelmente aponta para a projeção de um público mais interessado no aspecto moralizante que no aspecto estético dessas fábulas, e aqui também predomina a aceitabilidade. No mais, é praticamente uma cópia modernizada das fábulas de 1782, ou seja, muito mais dirigida a seu texto-fonte. Portanto, está no polo da adequação na maioria de seus aspectos e níveis de relação com o texto-fonte. Por suas características dominantes, identificamos esse conjunto de retextualizações como uma reedição modernizada.

As **retextualizações intralinguais argentinas (1949)** de Augusto Cortina têm como características em comum mais notáveis a linguagem prosaica, um grande número de acréscimos relativos ao espaço e a atividades, reformulações sintáticas, explicitação de temas implícitos no texto-fonte, qualificações das personagens e reformulação da moral. Em alguns casos, há inclusão de conteúdo educativo ou religioso. As adaptações identificadas nas retextualizações analisadas alcançam os textos de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, com os aparentes objetivos de atualizar o texto para sua época e aproximar as fábulas do público infantil, fatores de aceitabilidade. A prevalência do polo da aceitabilidade se vê também no fato de que o livro recolhe apenas umas poucas fábulas, suprime todos os paratextos e inclui ilustrações coloridas bi e tridimensionais, priorizando os aspectos moralizante e lúdico em detrimento da estética. Por suas características dominantes, identificamos essas retextualizações como adaptações intralinguais.

As **retextualizações interlinguais em português (1949)** coladas manualmente sobre a edição argentina têm como texto de partida as adaptações de Augusto Cortina, não os textos de Iriarte. Os casos de adaptação identificados nesses textos são muito pontuais e não alteram a construção de sentidos de forma relevante para as narrativas, o que resulta em uma grande aproximação entre textos-fonte e textos-alvo e faz com que essas retextualizações se localizem no polo da adequação na maioria de seus aspectos e níveis de relação com os textos-

fonte. De modo geral, as adaptações nesses textos em português resumem-se a mudanças como inversões, junções de frases, uso distinto de maiúsculas iniciais, escolhas lexicais que permitem construções de sentido sutilmente distintas e pequenos acréscimos. Portanto, é possível afirmar que essas duas retextualizações analisadas tendem para o polo da adequação e, por suas características dominantes, as identificamos como traduções interlinguais.

A **retextualização interlingual brasileira [s.d.]** publicada em Belo Horizonte tem a principal finalidade de adequar-se melhor ao público infantil, o que fica evidente pelo tipo de ilustrações utilizadas, pela publicação de uma única fábula em um volume pequeno e redigido com letras grandes, e pela reconstrução do texto em prosa com um grande número de acréscimos que tornam o texto mais explicado e educativo. Realiza adaptações que alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em diversos aspectos, como a humanização das personagens, a inclusão de conteúdo educativo referente a hábitos (caminhar, alimentar-se bem, enfeitar a casa com flores), a adição de um novo ambiente, a inserção de novas personagens, a multiplicação do número de cenas, a explicitação do tema da vaidade, as qualificações do protagonista e a omissão da palavra-tema. Em todos os níveis analisados, este texto-alvo tende para o polo da aceitabilidade e, por suas características dominantes, identificamos essa retextualização como uma adaptação intralingual.

As **retextualizações interlinguais brasileiras (1993)** de Nair Lacerda se apresentaram como os casos mais difíceis para classificação, por estarem situadas em uma posição intermediária no *continuum* adequação/aceitabilidade e por realizarem adaptações pontuais que afetam a construção da narrativa de formas menos evidentes que outras retextualizações analisadas. Nessas duas retextualizações, identificamos a supressão de paratextos, a reconstrução dos textos em prosa e um grande número de modificações de escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas, que podem ser vistas como fatores de aceitabilidade. A manutenção do tamanho dos textos, a apresentação gráfica sóbria e o uso de níveis de linguagem semelhantes, por outro lado, são fatores de adequação. A análise de paratextos permitiu identificar como público-alvo o infantil, mas essa não parece ser a preocupação dominante no corpo textual destas retextualizações, aparentemente muito mais centradas em manter o alto nível da linguagem e a linguagem poética que em manter seu léxico e suas construções sintáticas dentro do domínio cognitivo de seu público-alvo. Entendemos que os textos-alvos

se localizam em uma posição intermediária no *continuum* adequação/aceitabilidade, tendendo para o polo da adequação no que se refere à sequenciação dos elementos básicos dos textos narrativos e para o polo aceitabilidade na relação entre os autores e suas escolhas. Por suas características dominantes, identificamos essas retextualizações como adaptações interlinguais.

A **retextualização intralingual chilena (2010)** de Mónica de Simone P. é construída em prosa e adapta simplificando muito o texto, com apoio de grandes ilustrações coloridas que ocupam algo em torno de 80% das páginas. Usa a técnica da linha controlada para melhor adequar-se a leitores iniciantes, seu público-alvo declarado. As adaptações identificadas na retextualização analisada alcançam o texto de forma global, alterando a construção de sentidos em alguns aspectos, como a omissão de uma das raças (provavelmente pouco conhecida no Chile), o foco do embate no tamanho dos cães e a resignificação da moral. Para isso, o adaptador transforma o texto em prosa e inclui ilustrações. Nesse processo, condensa a narração e o diálogo, dando mais voz ao narrador, e abre mão de todos os paratextos do livro de 1782, que não interessam ao seu público-alvo. Em todos os níveis analisados, o texto tende para o polo da aceitabilidade e, por suas características dominantes, identificamos essa retextualização como uma adaptação intralingual.

Consideramos relevante voltar às soluções adotadas para os animais mencionados pela serpente na penúltima estrofe da fábula “El Pato y la Serpiente” (1782), que receberam diferentes retextualizações. Em especial, voltemos ao “*barbo*”, peixe comum em águas ibéricas e incomum em águas sul-americanas. Pudemos observar que a tradução portuguesa manteve o barbo, enquanto que os textos sul-americanos buscaram encontrar equivalência funcional em um animal mais conhecido por aqui. Utilizamos uma ferramenta de pesquisa online para investigar as ocorrências de algumas possíveis alternativas e os resultados obtidos são interessantes: em português, parece ser bem comum dizer que se “nada como um peixe”, solução que apresentou 66.900 ocorrências, e também que se “nada como um golfinho”, que obteve 38.500 ocorrências. Já a solução “nada como um delfim” tem tantas ocorrências quanto “nada como um barbo” – absolutamente nenhuma. Já no caso dos textos em espanhol, a solução “*nada como um delfín*” parece bem frequente, já que obteve 21.900 ocorrências. Ainda mais comum seria dizer “*nada como um pez*”, que teve 132.000

ocorrências, em oposição a “*nada como un barbo*”, com apenas 2 resultados – sendo um deles nossa fábula em linguagem atual. O uso de “peixe/pez”, nesse caso, talvez não tenha sido considerado como solução em nenhum dos textos dada a relação de hiperonímia que os vocábulos estabelecem com “*barbo*”, que é uma espécie de peixe. Adotando “peixe/pez” como solução e mantendo o paralelismo nas demais menções a animais, seria necessário traduzir “*gamo*” por “mamífero” e “*sacre*” por “ave”, o que manteria os três no patamar da classe e não da espécie.

Podemos, agora, tecer alguns comentários sobre o **contexto sistêmico** levando em conta as retextualizações analisadas. Considerando as características gerais das fábulas, como pouca descrição, assentar-se essencialmente sobre uma ação que é muito fundamentada num diálogo no tempo presente, em uma só unidade de cena, com economia de personagens e uso de personagens animais, observamos que as retextualizações estudadas se comportam de formas semelhantes em alguns aspectos e de formas distintas, em outros. O uso de personagens animais e os diálogos em tempo presente se mantêm absolutos, mas a cena única e a economia de personagens encontram desvios na retextualização *O Asno Flautista*, que inclui novas cenas e novas personagens. Quanto à pouca descrição, os textos mais antigos e voltados ao polo da adequação parecem se enquadrar, enquanto que os textos mais atuais e voltados ao polo da aceitabilidade tendem a incluir acréscimos relativos às personagens, ao espaço e a outros temas, como espiritualidade e vida saudável. Em todos os aspectos nos quais se verifica mudança, o público-alvo infantil parece exercer papel fundamental.

Tendo em conta os padrões literários de cada época, como o uso de versos na literatura – considerando que a forma poética foi durante muito tempo o modo de expressão literário por excelência, e era, portanto, frequente que a produção literária ocorresse em verso –, as retextualizações analisadas acompanham e demonstram a evolução do gênero “fábula”, que nos últimos séculos tende a se configurar no formato de prosa. Ao que parece, essa tendência tanto se dirige ao propósito de se aproximar mais do público-alvo infantil quanto se relaciona com a evolução da própria literatura a partir da consolidação da imprensa, que tornou dispensável o uso de recursos mnemônicos voltados para a permanência da literatura na oralidade.

Percebemos que, no decorrer das análises, o diálogo com o quadro teórico acabou por recortar alguns pontos, que receberam mais atenção – como os pólos adequação ou

aceitabilidade –, enquanto deixou um pouco de lado outros aspectos propostos por Lambert e Van Gorp – como as relações específicas entre os parâmetros do esquema comunicativo (T1 – T2, A1 – A2, etc). Isso se deve ao fato de que – da mesma forma que ao traduzir dedicamos nossa atenção a unidades de tradução, que podem ser maiores ou menores a depender de como enxergamos o texto e em qual aspecto deste nos concentramos em dado momento –, ao fazer as análises, algumas variáveis pareceram mais evidentes e produtivas que outras. É possível que uma análise ainda mais aprofundada, que chegasse a tocar em todos os pontos levantados por Lambert e Van Gorp, solucionasse de forma mais incisiva algumas questões que se colocaram no decorrer das análises.

É ainda importante mencionar que, no caso das retextualizações intralinguais de Augusto Cortina e de Mónica de Simone P., por se tratarem de passagens de verso para prosa dentro de um mesmo idioma, tendemos a reconhecer essas retextualizações, desde o início, como adaptações intralinguais. Seria o caso, então, de levantar a seguinte pergunta: existe algum caso real de retextualização em que isso seja feito? Por que razão, com que finalidade e para que público alguém copiaria um texto em verso como texto corrido, na mesma língua, alterando apenas esse aspecto do texto? A princípio, a pura passagem de verso para prosa – ou seja, uma mera cópia do texto em verso como texto contínuo – parece algo bem improvável. Normalmente, a passagem do verso para prosa intralingual faz supor que haverá mudanças em outros aspectos do texto. Fica colocada a questão, portanto, de como seria classificado um caso de pura passagem de verso para prosa dentro da mesma língua, sem que houvesse outro tipo de intervenções no texto. Essa é uma discussão complexa e pediria uma discussão à parte, já que não há nenhum caso como esse em nosso *corpus*.

Conclusões

Finalizadas as análises, podemos fazer um apanhado do trabalho e tecer algumas conclusões. Para esquematizar o estudo, dividimos a redação em três partes, nas quais buscamos condensar discussões contextuais, referencial teórico, apresentação do *corpus* e análises. A **primeira parte** procurou contextualizar o *corpus* de estudo a partir de um levantamento sobre o autor, sua obra e sua época, o gênero fábula, a literatura infantil, a inserção da fábula na literatura infantil e uma breve historiografia da tradução de fábulas no Brasil, buscando perceber o público leitor ao qual se dirigem as traduções de fábulas no Brasil.

No capítulo 1, vimos que Iriarte é considerado, ao lado de seu contemporâneo Samaniego, o mais importante fabulista na literatura espanhola, e como seu fabulário destacou-se pela originalidade e pela proposta mais estética, além de serem fábulas cuja moralidade se concentra no mundo das Letras, dos escritores, dos livros e dos leitores. Acompanhamos a história das fábulas, desde suas possíveis origens na Índia, até seu florescimento na Espanha.

No capítulo 2, procuramos aprofundar o entendimento do que caracteriza a fábula enquanto gênero textual. Vimos como a noção de gênero textual supõe famílias de textos que compartilham um feixe de características mais típicas, relacionadas às funções que cumprem na sociedade, comportando, ao mesmo tempo, variações. Nas palavras de Bakhtin (2000), os gêneros textuais seriam estruturas “relativamente estáveis”. Com isso, iniciamos a discussão sobre o gênero fábula, tendo em conta sua evolução histórica, que acompanha o desenvolvimento e a consolidação da literatura impressa.

No histórico das fábulas, vimos como a compreensão moderna de que uma das características mais marcantes desse gênero é ser protagonizado por animais teve estabilização relativamente tardia, devendo muito, nesse aspecto, a La Fontaine, Samaniego e ao próprio Iriarte. Atualmente, segundo Moisés (2004), ser protagonizada por animais seria um importante diferencial do gênero fábula em relação ao apólogo e à parábola. Além disso, consideramos as seguintes características importantes desse gênero: caráter alegórico, brevidade e intenção moral. No caso de Iriarte, nossas análises mostraram como é notável a economia de recursos narrativos, especialmente marcante na falta de detalhamento

descritivo de espaço e características físicas de personagens, o que permite ao autor concentrar-se na ação.

No capítulo 3, investigamos o surgimento de uma literatura voltada especialmente para o público infantil, que se apropriou de gêneros literários antes destinados ao público geral, como as lendas, os contos de fadas e as fábulas. Isso nos ajudou a entender que, no que se refere a seu sistema de origem, nossos textos-fonte não foram predominantemente dirigidos a um público infantil, embora as fábulas tenham tido em vista, desde suas origens remotas, uma proposta formadora, o que explicaria que tenham sido um gênero preferido quando a literatura infantojuvenil se configurou como tal, a partir da Revolução Industrial.

No capítulo 4, levantamos a questão de que o termo “adaptação” é utilizado para designar fenômenos diversos e é alvo de profusas discussões dentro dos Estudos da Tradução, que não o definem de forma única. John Milton (2013) ressalta que a terminologia da área é extremamente confusa a esse respeito, o que nos levou a discutir a diferenciação entre tradução e adaptação. Na acepção de Bastin (2009[1997]), que nos serviu como balizador, podemos estabelecer uma diferenciação básica entre adaptação local – um procedimento técnico presente em um grande número de traduções – e adaptação global – um método de retextualização que, para sua definição, depende de uma concepção de tradução da qual se diferencia.

A partir dessa discussão, pudemos investigar o que se adapta e por que se adapta na literatura infantil, tendo em mente tanto a visão macro da adaptação como um método de retextualização, que resulta em um texto de chegada não reconhecido como uma tradução do seu texto de partida, mas que mantém suas raízes nele; quanto a visão micro da adaptação como procedimento tradutório, que é aplicada de forma local a aspectos bem pontuais do texto de chegada sem, com isso, afastar tanto a retextualização do texto de partida ao ponto de que a tendência seja não mais reconhecê-lo como uma tradução.

No capítulo 5, apresentamos discussões sobre o gênero “fábula”, poesia e linguagem poética, chegando ao entendimento de que fábulas escritas em verso podem constituir linguagem poética, embora não sejam propriamente poesia. Seu propósito fundamental é didático, enquanto que a poesia tem um fim mais essencialmente estético, e a evolução do gênero ao longo do tempo fez com que as fábulas passassem a ser escritas prioritariamente em prosa, embora ainda hoje se publiquem fábulas em verso, com diversos propósitos.

No capítulo 6, realizamos um levantamento bibliográfico inicial para investigar quais autores de fábulas têm ou tiveram espaço no mercado editorial brasileiro, desde quando circulam fábulas traduzidas no Brasil e quem é o público-alvo das traduções. Para examinar as condições de produção de retextualizações da perspectiva da historiografia da tradução, nos apoiamos em D'hulst (2001), tendo em mente questões como quem, o que e onde se traduz, quem ajuda nesse processo, por que e de que modo isso ocorre, quando se dá tradução e para quem se traduz. A partir desse levantamento, identificamos o público infantojuvenil como público-alvo prioritário das traduções de fábulas que já circularam no mercado editorial brasileiro.

Na **segunda parte**, apresentamos o referencial teórico e o *corpus* de estudo. No capítulo 1, tratamos do instrumental de análise principal, o modelo descritivo de tradução literária proposto por Lambert e Van Gorp (2011[1985]), que se mostrou adequado por possibilitar a investigação de diversos pontos de interesse da pesquisa, como, por exemplo, se uma tradução específica de um texto contemporâneo ou antigo é apresentada como uma tradução ou não; características do vocabulário, do estilo, das convenções poéticas e retóricas do texto-alvo em relação com o texto-fonte; o tipo de equivalência que se pode observar entre os dois esquemas de comunicação; e a orientação do textos traduzidos para o sistema-alvo ou para o sistema-fonte.

De forma complementar, consideramos o trabalho de Genette (2009[1987]) sobre paratextos editoriais, escolhido com o propósito de auxiliar no exame de elementos como capa, quarta capa, folha de rosto, prefácio, notas e orelhas, que contribuem para a produção de sentido e orientam a recepção das retextualizações. Ainda, incluímos outras bases teóricas e conceituais relevantes para as análises de micronível, referentes a elementos básicos dos textos narrativos, tomando como referência a proposta de Gancho (2002); a elementos de análise dos textos em versos, a partir do manual de Quilis (1975); a diferenciação entre tradução e adaptação, conforme entendimento de Bastin (2009[1997]) acerca de adaptação local e adaptação global; considerações sobre procedimentos técnicos de tradução elencados por Vinay e Darbelnet (1958), como ampliação, redução e modificação; e os focos de adaptação na literatura infantil elencados por Klinberg (1973, *apud* ZILBERMAN, 2003), que são assunto, forma, estilo e meio.

No capítulo 2, apresentamos os passos na configuração do *corpus* e as questões suscitadas por ele. A observação de que as diversas retextualizações das fábulas de Iriarte

estabelecem diferentes relações com o livro de 1782 levantou a questão de como chamar cada uma dessas retextualizações, em cada caso, o que conduziu a perguntas que nos levaram a compor um *corpus* que incluísse retextualizações tanto inter quanto intralinguais. E, para a composição do *corpus*, foram utilizadas três frentes: livros que já eram parte do acervo da autora, busca na internet por versões digitalizadas disponíveis no Google Books, e busca em sebos e livrarias on-line por volumes interessantes para completar o *corpus*, do ponto de vista da questão dos diferentes tipos de retextualização das fábulas, especialmente considerando a diferenciação entre tradução e adaptação. A partir do material encontrado, restringimos o *corpus* a quatro fábulas, com diferentes retextualizações.

No capítulo 3, apresentamos o *corpus* selecionado, que consistiu nos textos-fonte publicados em Madri (1782), em retextualizações interlinguais publicadas no Porto (1796), em retextualizações intralinguais publicadas em Oxford (1917), em retextualizações intralinguais publicadas em Buenos Aires (1949), em retextualizações interlinguais coladas manualmente sobre a edição argentina (1949), em uma retextualização interlingual publicada em Belo Horizonte [s.d.], em retextualizações interlinguais publicadas em São Paulo (1993) e em uma retextualização intralingual publicada em Santiago do Chile (2010).

Na **terceira parte**, apresentamos as análises das fábulas de Iriarte e das retextualizações selecionadas. O capítulo 1 consiste nas análises da fábula “El Burro Flautista” e suas retextualizações, que são as publicadas em Portugal (1796), Inglaterra (1917), Argentina (1949) e Brasil [s.d.]. O capítulo 2 reúne as análises da fábula “Los Dos Conejos” e suas retextualizações, que são as publicadas em Portugal (1796), Inglaterra (1917), Argentina (1949) e Chile (2010). O capítulo 3 apresenta as análises da fábula “El Pato y la Serpiente” e suas retextualizações, que são as publicadas em Portugal (1796), Inglaterra (1917), Argentina (1949), Brasil (1993) e uma tradução adicionada manualmente à edição argentina (1949). O capítulo 4 consiste nas análises da fábula “La Rana y la Gallina” e suas retextualizações, que são as publicadas em Portugal (1796), Inglaterra (1917), Argentina (1949), Brasil (1993) e uma tradução adicionada manualmente à edição argentina (1949).

As análises demonstraram predomínio do público-alvo infantil no caso das retextualizações mais recentes (1949, [s.d.], 1993 e 2010), que são escritas em prosa e fazem uso de recursos modernos voltados para aspectos mais lúdicos da literatura. Enquanto isso, as retextualizações mais antigas (1796 e 1917) se aproximam muito dos textos-fonte tanto na manutenção de conteúdo e estrutura compositiva quanto em aspectos gráficos de

apresentação do livro, que são bastante sóbrios, o que indica que essas retextualizações não foram pensadas especialmente para o público infantil. Os resultados encontrados estão de acordo com o surgimento e a evolução histórica de uma literatura voltada particularmente para a infância e com a evolução da própria literatura a partir da consolidação da imprensa, que como vimos tornou dispensável o uso de recursos mnemônicos voltados para a permanência da literatura na oralidade.

Foram observados o uso de personagens animais e os diálogos em tempo presente em todas as retextualizações analisadas, com tendência à manutenção de uma cena única – o que encontrou desvios em apenas um caso, que incluiu novas cenas e novas personagens. Os textos mais antigos e voltados ao polo da adequação mantêm a pouca descrição dos textos de 1782, enquanto que os textos mais atuais e voltados ao polo da aceitabilidade mostraram tendência a incluir acréscimos com descrições de personagens e de espaço, além de abordar outros temas de caráter educativo, como espiritualidade e vida saudável. Em todos os aspectos nos quais se verificou mudança de forma compositiva, conteúdo e apresentação do projeto gráfico, o público-alvo infantil parece exercer papel fundamental.

As retextualizações portuguesas (1796) foram classificadas como traduções interlinguais; as retextualizações de Oxford (1917), como reedições; as retextualizações argentinas (1949), como adaptações intralinguais; as retextualizações coladas manualmente sobre a edição argentina (1949), como traduções interlinguais; a retextualização publicada em Belo Horizonte [s.d.], como uma adaptação interlingual; as retextualizações publicadas em São Paulo (1993), como adaptações interlinguais; e a retextualização publicada em Santiago do Chile (2010), como uma adaptação intralingual.

A pesquisa demonstrou a pertinência da abordagem teórica escolhida para a discussão da nomenclatura dos diferentes tipos de retextualização possíveis, o que se obteve por meio de análises macro e microtextuais. O quadro de análise composto por Lambert e Van Gorp (2011[1985]) e Genette (2009[1987]) – complementado por bibliografia referente a elementos básicos dos textos narrativos, elementos de análise dos textos em versos, diferenciação entre tradução e adaptação, considerações sobre procedimentos técnicos de tradução e focos de adaptação na literatura infantil – foi satisfatório e o *corpus* coletado para a análise se mostrou produtivo.

O estudo realizado, além de dar visibilidade a um autor pouco estudado no Brasil e contribuir para as discussões sobre o gênero “fábula”, ajuda a esclarecer as linhas que

diferenciam uma tradução de uma adaptação, vistas como formas de retextualização que alcançam o texto de forma global, e demonstra o percurso que as retextualizações das fábulas de Iriarte seguiram ao longo do tempo, em relação com seus sistemas de chegada e seu público-alvo em seus contextos históricos. Ao mesmo tempo, levanta a questão relativa à existência de retextualizações intralinguais que não se configurem como adaptações, o que pode ser um ponto de continuidade a partir do ponto final desta dissertação.

Referências

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Historia de la fábula greco-latina*, 1 vol. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1979. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=DjxJAAAAYAAJ&focus>. Acesso em: 12 de maio de 2017.
- ALLIENDE, Felipe. Técnica de la línea controlada: Una guía de estilo para materiales de lectura de fácil comprensión. In: *Lectura y Vida, Revista Latinoamericana de Lectura*. Año 1, Número 3, setembro de 1980, p. 20-26. Disponível em: <http://ftp.emineduc.cl/cursosceip/Parvulo/NT1/I/unidad1/documentos/Tecnicas_linea_controlada_Felipe_Alliende.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2017.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, n. 74)
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. Campinas: Pontes, 1990.
- BASTIN, George L. Adaptation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (org.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. ed. London/New York: Routledge, 2009, p. 3-6. [1. ed.: Mona Baker. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 1997]
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de.; DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Texto e textualidade*. In: Maria da Graça C. Val. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BUNN, Daniela. Adaptação na tradução de literatura infantil: entre vinhos e cogumelos. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 12, 2011, p. 103-111. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49534/53609>>. Acesso em: 22 nov. 2014.
- _____. Da história oral ao livro infantil. In: *Revista Estação Literária*. Vagão-vol. 1. Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL1Art6.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2014.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Terceira Leitura, FFLCH – USP, 1993.

CAPOTE, Manuel Poggio; BENÍTEZ, Luis Regueira. Nuevos datos bibliográficos sobre algunas de las primeras ediciones de las Fábulas Literarias (1792-1830) de Tomás de Iriarte. In: *Cartas diferentes: Revista canaria de patrimonio documental*, n. 3, 2007, p. 17-83. Disponível em: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cartas/id/15>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

CASTRO, Mayelli Caldas de. Reflexão da tradução sob a perspectiva da retextualização. In: *Revista PERcursos Linguísticos*. V. 2, n. 4. Vitória: UFES, 2012. p. 116-135. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/3177>>. Acesso em: 23 mai. 2016.

CAVALCANTI, Aroldo José A. Contra-indicada para menores: fábula é coisa de adulto. In: *Revista Ararobá – Pesquisa, Ensaios e Críticas Literárias*. Ano 1, maio.2007.

CINTRÃO, Heloísa Pezza; ZAVAGLIA, Adriana. Domínios culturais e função poética como condicionantes da adaptação dentro da tradução: sobre o conceito de adaptação. In: *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Walter Carlos. O texto traduzido como re-textualização. In: *Cadernos de Tradução*. n. 16. Florianópolis: UFSC/PGET, 2005. p. 25-54. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6656/6204>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1897. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/iriarte-y-su-poca-0/html/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

D'HULST, Lieven. Why and How to Write Translation Histories. In: MILTON, John (org.). *Emerging Views on Translation History in Brazil*. Crop, v.6., p. 21-32, 2001. Disponível em <<http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao6/v06a03.pdf>>. Acesso em 27 jul. 2014.

DAREBNÝ, Jan; VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel. *E-manual de Métrica española*. Brno: Elportál Masarykova Univerzita, 2016. Disponível em: <<https://is.muni.cz/elportal/?id=1355960>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

DE LA VILLA, A. Álvarez. *El Libro de Buen Amor / Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89140>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. São Paulo: Ática, 2003.

ESTEBAN, Mario Grande (tradução e introdução). *Calila y Dymna*. Madrid: Emiliano Escolar, 1981.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: HOLMES, James; LAMBERT, José; e VAN DEN BROECK, Raymond (org.). *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, 1978, p. 117-127.

FARIA, Maria Alice. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004. (Coleção Como Usar na Sala de Aula)

FERNANDES, Mônica Teresinha Ottoboni Sucar. *Narrar: fábula*. São Paulo: FTD, 2001. (Coleção Trabalhando com os gêneros do discurso)

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009. [Título original: *Seuils*. 1987]

GIL, Fernando; CORLETO, Ricardo. *Pedro Alfonso (1062 - c.1140): Disciplina Clericalis*. Pontificia Universidad Católica Argentina, 2006. Disponível em: <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsglMed/pedro_alfonso_DC.html>. Acesso em 17 ago. 2017.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza, 2a ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2005.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies. In: HOLMES, James S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 1988, p. 67–80. [Versão expandida de artigo apresentado em 1972]

HOYOS, Xavier Bonillo. *Ramon Llull - Llibre de meravelles*. Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2008. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm2r3>>. Acesso em 17 ago. 2017.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London: Routledge, 2006.

IRIARTE, Tomás de. A rã e a galinha. Tradução Nair Lacerda. In: *Fábulas do mundo inteiro*. São Paulo: Círculo de Livro, 1993, p.118. (Coleção Clássicos da Infância)

_____. *Fábulas*. Seleção e adaptação de Mónica de Simone P. 8. ed. Santiago de Chile: Universitaria, 2010. (Colección El jardín de los sueños)

_____. *Fábulas de Iriarte*. Edição em espanhol com tradução para o português adicionada manualmente. Tradução desconhecida. Buenos Aires: Editorial Codex, 1949. (Colección Escenarios)

_____. *Fábulas Literarias*. Madrid: Imprenta Real, 1782. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=NfpFAAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

_____. *Fábulas Literarias*. Org. Jaime Fitzmaurice-Kelly. Oxford: Universidade de Oxford, 1917. Disponível em: <<https://archive.org/details/fabulasliterarias00iriarich>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

_____. *Fabulas Literarias*. Tradução Romaõ Francisco Antonio Creyo. Porto: Officina de Viuva Mallen, Filhos, e Companhia, 1796. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=H-8AAAAAMAAJ&hl=pt-BR&pg=PR10#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

_____. *Fábulas: O asno flautista*. Belo Horizonte: Villa Rica, [s.d.]. (Coleção Fábulas do Mundo Todo, vol. 16).

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 63-72. [Título original: *On Linguistic Aspects of Translation*. 1959]

LACERDA, Nair (seleção, introdução e tradução parcial). *Fábulas do mundo inteiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993. (Coleção Clássicos da Infância)

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LAMBERT, José e VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln Paulo Fernandes. In: GUERINI, Andrea; TORRES, Marie-Hélène Catherine e COSTA, Walter Carlos (org.) *Literatura e tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 208-223. [Título original: *On describing translations*. 1985]

LANCEREAU, Édouard. *Pantchatantra ou Les cinq livres: Recueil d'apologues et de contes - traduit du sanskrit*. Paris: Imprimerie nationale, 1871. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57732823.r=Pierre+Poussines.langFR>>. Acesso em: 11 mai. 2017.

MAGALLÓN, Jesús Pérez. *Tomás de Iriarte. Biografía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/tomas-de-iriarte-biografia/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). *Gêneros textuais e ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

_____. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MILTON, John. Adaptation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van (Eds.). *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamin, 2013.

_____; MARTINS, Marcia. Apresentação. In: _____ (org.). *Contribuições para uma historiografia da Tradução*. Tradução em Revista no. 8, 2010, p. 01-10.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUNDT, Renata de Souza Dias. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. 2008, p. 1-10. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2014.

OZAETA, M.^a Rosario. *Los fabulistas españoles (con especial referencia a los siglos XVIII y XIX)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-fabulistas-espaoles---con-especial-referencia-a-los-siglos-xviii-y-xix-0/html/>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. Um livro pode ser tudo e nada - especificidades da linguagem do livro-brinquedo. 2013. 739 f. Tese (Doutorado em Conhecimento e inclusão social) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-99YN37>>. Acesso em 25 de maio de 2017.

PAÑCATANTRA. Trad. Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming e Maria Valéria A. M. Vargas. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGNATELLI, Carlos. *Correspondencia relativa a la noticia histórica de la vida y escritos de don Thomas de Yriarte* / Carlos Pignatelli. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/correspondencia-relativa-a-la-noticia-historica-de-la-vida-y-escritos-de-don-thomas-de-yriarte-0/html/>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PORTELLA, Oswaldo O. A fábula. In: *Revista de Letras*. Curitiba, n. 32, p. 119-138, 1983. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19338>>. Acesso em 09 ago. 2014.

PYM, Anthony; SIMÓN, Ester Torres e POUPAD, Sandra. Finding Translations: On the Use of Bibliographical Databases in Translation History. In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. V. 54, n. 2, p. 264-278, 2009. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n2/037680ar.html>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1975.

RAMOS, Graça. A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (Coleção Conversas com o Professor, n. 2)

REISS, Katharina e VERMEER, Hans J. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trad. Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid: Akal, 1996. [Título original: *Grundlegung einer allgemeinen Translation-s-theorie*. 1984]

RODRIGUES, Ana Duarte. The most, andless, known mythographers in Portugal. In: *European Review of Artistic Studies*, vol. 1, n. 2, p. 48- 67, 2010. Disponível em: <<http://www.eras.utad.pt/docs/mythographers.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SILVA, Maurício. Poesia infantil contemporânea: dimensão lingüística e imaginário infantil. In: *Imaginário*, v. 12, n. 13. São Paulo: USP, 2006, p. 359-380. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/ima/article/view/42430>>. Acesso em: 26 set. 2017.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

STELLA, Jorge Bertolaso. A origem da fábula. In: *Revista de História*, v. 42, n. 85. São Paulo: FFLCH/USP, 1971, p. 175-182. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129590>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

TEIXEIRA, Joaquim José. *Fábulas*. Rio de Janeiro: Typ. Episcopal de Antonio Gonçalves Guimarães & C.a., 1864.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo primero. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1786. Disponível em: <ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>. Acesso em: 12 set. 2017.

_____. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo segundo. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1787. Disponível em: <ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>. Acesso em: 12 set. 2017.

_____. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo tercero. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1788. Disponível em: <ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>. Acesso em: 12 set. 2017.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: Benjamins, 1980.

TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual*. São Paulo: EDUFU, 2003.

VALE, Luiza Vilma Pires. Narrativas infantis. In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2008, p. 43-49.

VICEDO, Juan. *Introducción a "El Conde Lucanor"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4m9g5>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, 1958.

WOLF, Fernando José. *Floresta de Rimas Modernas Castellanas o Poesías Selectas Castellanas*. Paris: Rorhmann y Schweigerd Libreros de la Corte en Viena, 1837. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=BhFaAAAAcAAJ&>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Apêndices

Apêndice 1

TABELA 1				
PALAVRAS PERTENCENTES AO ÂMBITO DA LITERATURA E DAS LETRAS NOS ASSUNTOS DAS FÁBULAS DE IRIARTE				
	Título	Asuntos	Gêneros de metro (40)	Asunto literario
1	El Elefante y otros Animales. (p. 1) [Prólogo]	Ningun particular debe ofenderse de lo que se dice en comun.	Endechas de siete sílabas. I. XIII. LIX. (3)	
2	El Gusano de seda y la Araña. (p. 5)	Se ha de considerar la calidad de la obra, y nó el tiempo que se ha tardado en hacerla.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	1
3	El Oso, la Mona y el Cerdo. (p. 6)	Nunca una obra se acredita tánto de mala, como quando la aplauden los necios.	Redondillas con dos consonantes alternados. III. XXXVIII. (2)	2
4	La Abeja y los Zánganos. (p. 8)	Fácilmente se luce con citar y elogiar á los hombres grandes de la antigüedad : el mérito está en imitarlos.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	3
5	Los dos Loros y la Cotorra. (p. 10)	Los que corrompen su idioma , no tienen otro desquite que llamar Puristas á los que le hablan con propiedad , como si el serlo fuera tacha.	Romance. V. XXVI. XLIII. XLV. (4)	4
6	El Mono y el Titiritero. (p. 13)	Sin claridad no hai obra buena.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	5
7	La Campana y el Esquilon. (p. 17)	Con hablar poco y gravemente logran muchos opinion de hombres grandes.	Pareados de trece y de doce sílabas á la Francesa. VII.	
8	El Burro Flautista. (p. 19)	Sin reglas de arte , el que en algo acierta, acierta por casualidad.	Endechas de seis sílabas , o versos de Redondilla menor. VIII. XI. XXXVI. (3)	
9	La Hormiga y la Pulga. (p. 21)	Para no alabar las obras buenas , algunos las suponen de fácil execucion.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	6
10	La Parietaria y el Tomillo. (p. 24)	Nadie pretenda ser tenido por Autor sólo con poner un ligero prólogo , ó algunas notas á libro ajeno.	Alexandrinos de catorce sílabas. X.	7
11	Los dos Conejos. (p. 25)	No debemos detenernos en questões frívolas , olvidando el asunto principal.	Endechas de seis sílabas , o versos de Redondilla menor. VIII. XI. XXXVI. (3)	

12	Los Huevos. (p. 27)	No falta quien quiera pasar por Autor original , quando no hace más que repetir con corta diferencia lo que otros muchos han dicho.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	8
13	El Pato y la Serpiente. (p. 30)	Mas vale saber una cosa bien , que muchas mal.	Endechas de siete sílabas. I. XIII. LIX. (3)	
14	El Manguito, el Abanico y el Quita-sol. (p. 32)	Tambien suele ser nulidad el no saber mas que una cosa : extremo opuesto del defecto reprehendido en la Fábula antecedente.	Romance en versos de nueve sílabas. XIV.	
15	La Rana y el Renauajo. (p. 34)	¡ Qué despreciable es la Poesía de mucha hojarasca !	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	9
16	La Avutarda (p. 35)	Mui ridículo papel hacen los Plagiarios que escriben centones.	Cuartetos decasílabos. XVI.	10
17	El Xilguero y el Cisne. (p. 37)	Nada sirve la fama , si no corresponden las obras .	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	11
18	El Caminante y la Mula de Alquiler. (p. 39)	Los que empiezan elevando el estilo , se ven tal vez precisados á humillarle después demasiado.	Tercetos en versos de ocho sílabas. XVIII.	12
19	La Cabra y el Caballo. (p. 42)	Hai malos Escritores que se lisonjéan fácilmente de lograr fama póstuma , quando no han podido merecerla en vida.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	13
20	La Abeja y el Cuclillo. (p. 44)	La variedad es requisito indispensable en las obras de gusto.	Redondillas. XX. XXIX. (2)	14
21	El Raton y el Gato. (p. 46)	Alguno que ha alabado una obra ignorando quién es su Autor , suele vituperarla después que lo sabe.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	15
22	La Lechuza. Y		Quintillas. XXII. XXIII. (2)	16
23	Los Perros y el Trapero. (p. 48)	Atreverse á los Autores muertos y nó á los vivos , no sólo es cobardía , sinó traicion.	Quintillas. XXII. XXIII. (2)	17
24	El Papagayo , El Tordo y la Marica. (p. 51)	Conviene estudiar a los Autores originales , nó los Copiantes y malos Traductores .	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	18
25	El Lobo y el Pastor. (p. 52)	El libro que de suyo es malo , no dexa de serlo porque tenga tal qual cosa buena.	Endecasílabos agudos de arte mayor. XXV.	19
26	El Leon y el Águila. (p. 54)	Los que quieren hacer á dos partidos , suelen conseguir el desprecio de ámbos.	Romance. V. XXVI. XLIII. XLV. (4)	

27	La Mona. (p. 56)	Hai trages propios de algunas profesiones literarias , con los cuales aparentan muchos el talento que no tienen.	Pareados de ocho sílabas. XXVII.	20
28	El Asno y su Amo. (p. 60)	Quien escribe para el Público , y no escribe bien , no debe fundar su disculpa en el mal gusto del vulgo.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	21
29	El Gozque y el Macho de Noria. (p. 62)	Nadie emprenda obra superior á sus fuerzas.	Redondillas. XX. XXIX. (2)	22
30	El Erudito y el Raton. (p. 65)	Hai casos en que es necesaria la crítica severa.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	23
31	La Ardilla y el Caballo. (p. 68)	Algúnos empléan en obras frívolas tanto afán como otros en las importantes.	Romance con quebrados de quatro sílabas. XXXI.	24
32	El Galan y la Dama. (p. 71)	Quando un Autor ha llegado á ser famoso, tódo se le aplaude.	Soneto. XXXII.	25
33	El Avestruz , el Dromedario y la Zorra. (p. 72)	Tambien en la Literatura suele dominar el espíritu de paisanage.	Romance heroico. XXXIII. XXXV. (2)	26
34	El Cuervo y el Pavo. (p. 74)	Quando se trata de notar los defectos de una obra , no deben censurarse los personales de su Autor .	Versos de ocho sílabas y de seis , alternados , con dos asonantes. XXXIV.	27
35	La Oruga y la Zorra. (p. 76)	La Literatura es la profesion en que mas se verifica el proverbio : ¿ Quién es tu enemigo ? El de tu oficio.	Romance heroico. XXXIII. XXXV. (2)	28
36	La compra del Asno. (p. 78)	A los que compran libros sólo por la encuadernacion.	Endechas de seis sílabas , o versos de Redondilla menor. VIII. XI. XXXVI. (3)	29
37	El Buei y la Cigarra. (p. 81)	Mui necio y envidioso es quien afea un pequeño descuido en una obra grande.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	30
38	El Guacamayo y la Marmota. (p. 82)	Ordinariamente no es Escritor de gran mérito el que hace venal el ingenio.	Redondillas con dos consonantes alternados. III. XXXVIII. (2)	31
39	El Retrato de Golilla. (p. 84)	Si es vicioso el uso de voces extranjeras modernamente introducidas , tambien lo es , por el contrario , el de las antiguadas .	Octavas de arte mayor. XXXIX.	32
40	Los dos Huéspedes. (p. 87)	Las portadas ostentosas de los libros engañan mucho.	Seguidillas. XL.	33

41	El Té y la Salvia (p. 90)	Algunos sólo aprecian la Literatura extranjera , y no tienen la menor noticia de la de su nacion.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	34
42	El Gato, el Lagarto y el Grillo. (p. 92)	Por mas ridículo que sea el estilo retumbante , siempre habrá necios que le aplaudan , sólo por la razon de que se quedan sin entenderle.	Endecasílabos pareados estrúxulos. XLII.	35
43	La Música de los Animales. (p. 94)	Quando se trabaja una obra entre muchos, cada uno quiere apropiársela si es buena , y echa la culpa á los ótros si es mala.	Romance. V. XXVI. XLIII. XLV. (4)	36
44	La Espada y el Asador. (p. 99)	Contra dos especies de malos Traductores .	Endecasílabos pareados. XLIV.	36
45	Los quatro Lisiados. (p. 102)	Las obras que un particular puede desempeñar por sí sólo , no merecen se emplée en ellas el trabajo de muchos hombres.	Romance. V. XXVI. XLIII. XLV. (4)	37
46	El Pollo y los dos Gallos. (p. 105)	No ha de considerarse en un Autor la edad, sinó el talento.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	38
47	La Urraca y la Mona. (p. 107)	El verdadero caudal de erudicion no consiste en hacinar muchas noticias , sinó en recoger con elección las útiles y necesarias.	Romancillo en versos de quatro sílabas. XLVII.	39
48	El Ruiseñor y el Gorrion. (p. 112)	Nadie crea saber tanto , que no tenga más que aprender.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	
49	El Jardinero y su Amo. (p. 114)	La perfeccion de una obra consiste en la union de lo útil y lo agradable.	Endechas Reales. XLIX.	40
50	Los dos Tordos. (p. 116)	No se han de apreciar los libros por su vulto , ni por su tamaño.	Octavas en versos de ocho sílabas. L.	41
51	El Fabricante de galones y la Encaxera. (p. 119)	No basta que sea buena la materia de un escrito ; es menester que también lo sea el modo de tratarla.	Liras de seis versos. LI.	42
52	El Cazador y el Huron. (p. 121)	A los que se aprovechan de las noticias de ótros , y tienen la ingratitud de no citarlos .	Endechas Reales con consonantes. LII.	43
53	El Gallo, el Cerdo y el Cordero (p. 124)	Suelen ciertos Autores sentar como principios infalibles del arte aquello mismo que ellos practican.	Octavas endecasílabas. LIII.	44
54	El Perdenal y el Eslabon. (p. 126)	La Naturaleza y el Arte han de ayudarse recíprocamente.	Décimas. LIV.	

55	El Juez y el Bandolero. (p. 128)	La costumbre inveterada no debe autorizar lo que la razon condena.	Silva. II. IV. VI. IX. XII. XV. XVII. XIX. XXI. XXIV. XXVIII. XXX. XXXVII. XLI. XLVI. XLVIII. LV. (17)	
56	La Criada y la Escoba. (p. 130)	Hay Correctores de obras ajenas , que añaden mas errores de los que corrigen.	Endecasílabos con acento en la quarta y séptima sílaba , i pié quebrado. LVI	45
57	El Naturalista y las Lagartijas. (p. 131)	A ciertos libros se les hace demasiado favor en criticarlos.	Romancillo en versos de cinco sílabas. LVII.	46
58	La discordia de los Reloxes. (p. 136)	Los que piensan que con citar una autoridad , buena ó mala , quedan disculpados de cualquier yerro , no advierten que la verdad no puede ser mas de úna , aunque las opiniones sean múchas.	Endecasílabos sueltos. LVIII.	47
59	El Topo y otros Animales. (p. 138)	Nadie confiesa su ignorancia , por mas patente que ella sea.	Endechas de siete sílabas. I. XIII. LIX. (3)	
60	El Volatin y su Maestro. (p. 141)	En ninguna facultad puede adelantar el que no se sujeta á principios.	Cuartetos endecasílabos. LX.	
61	El Sapo y el Mochuelo. (p. 143)	Hai pócós que den sus obras á luz con aquella desconfianza y temor que debe tener todo Escritor que no esté poseído de vanidad.	Versos de diez sílabas y de seis , alternados , con dos asonantes. LXI.	48
62	El Burro del Aceitero. (p. 145)	A los que juntan muchos libros , y ninguno leen.	Sonetillo con estrambote. LXII.	49
63	La contienda de los Mosquitos. (p. 149)	El igualmente injusta la preocupacion exclusiva á favor de la Literatura antigua , ó á favor de la moderna.	Pareados de siete sílabas. LXIII.	50
64	La Rana y la Gallina. (p. 151)	Al que trabaja algo , puede disimulársele que lo pregone : el que nada hace, debe callar.	Sextinas, ó Sextas Rimadas. LXIV.	
65	El Escarabajo. (p. 152)	Lo delicado y ameno de las Buenas-Letras , no agrada á los que se entregan al estudio de una erudicion pesada y de mal gusto.	Tercetos. LXV.	51
66	El Ricote Erudito. (p. 154)	Descubrimiento útil para los que fundan su ciencia únicamente en saber muchos títulos de libros .	Endecasílabos con quebrados de seis sílabas. LXVI.	52
67	La Víbora y la Sanguijuela. (p. 157)	No confundamos la buena crítica con la mala.	Serventesios, ó Quartetos endecasílabos con los consonantes alternados. LXVII.	53

Apêndice 2

TABELA 2
OBRAS TRADUZIDAS E SEUS TRADUTORES

1.	12 fabulas de Esopo (Fernanda Lopes de Almeida)
2.	365 fábulas para todos os dias do ano (Audrey C. Souza Aguiar e Ana Emilia de Oliveira)
3.	A assembléia dos ratos : um por todos e todos por um (Hardy Guedes)
4.	A cabrita e a raposa / Esopo (trad. não informado)
5.	A casa na floresta : uma fábula sobre ser gentil com os animais (Liane Mufarrej)
6.	A cigarra e a formiga (Irami B. Silva)
7.	A cigarra e a formiga (trad. não informado)
8.	A cigarra e a formiga (Ruth Souza Saleme)
9.	A cigarra e a formiga : Chico Cigarra e Zé Formiga (Hardy Guedes)
10.	A corrida dos bichos : uma fábula sobre a justiça (Renata Klar)
11.	A cotovia e outras fábulas de Leonardo da Vinci (Angela Leite de Souza)
12.	A estratégia do dragão (Regina Maria Fonseca Ferreira)
13.	A fabulosa culinária mediterrânea dos contos de Esopo (trad. não informado)
14.	A formiga e a pombinha (Maria Ivone M. Machado)
15.	A galinha Chicken Little : uma fábula sobre o bom senso (Paulo Bernardo)
16.	A galinha ruiva : uma fábula sobre a cooperação (Liane Mufarrej)
17.	A grande esmeralda : as aventuras de Tony e Penny (Maria Lúcia Oberg Ribeiro)
18.	A história de Geminha Pata : uma fábula sobre a confiança (Raquel Zampil)
19.	A história de João Semente de Maça : uma fábula sobre a generosidade (Liane Mufarrej)
20.	A história de Pedro Coelho : uma fábula sobre obediência (Raquel Zampil)
21.	A história de Tom Gatinho : uma fábula sobre bom comportamento (Raquel Zampil)
22.	A história do esquilo nutelo : uma fábula sobre a cortesia (Raquel Zampil)
23.	A lebre e a tartaruga (Irami B. Silva)
24.	A Lebre e a tartaruga (trad. não informado)
25.	A maravilhosa semente de pera & outras fábulas populares de todo o mundo (trad. não informado)
26.	A ovelha negra : e outras fabulas (Millor Fernandes)
27.	A pedra na praça e outras histórias de Liev Tolstói (trad. não informado)
28.	A rã que queria ser do tamanho do boi (Irami B. Silva)
29.	A rainha e o rato : uma fábula sobre amizade (Renata Klar)
30.	A Raposa e a cegonha (Maria Ivone M. Mach)
31.	A Raposa e a cegonha (trad. não informado)
32.	A raposa e a cotovia e outras fabulas (Zilda Abujamra Daeir)
33.	A raposa e as uvas : a menina do sobrado da esquina (Hardy Guedes)
34.	A tartaruga e a lebre : uma fábula sobre a determinação (Renata Pettengill)
35.	A tartaruga e a lebre : o Tião-sem-Tempo e o Zeca-sem-Pressa (Hardy Guedes)
36.	A vendedora de leite / La Fontaine (trad. não informado)
37.	África : não o mundo das fábulas, mas fábulas do mundo (Euclides Lins)
38.	Algumas fabulas de Fedro (Sousa da Silveira)
39.	As fábulas de Esopo (Manuel Aveleza de Sousa)
40.	As fábulas ferinas de Esopo (Gilda de Aquino)
41.	As galochas da fortuna : uma fábula sobre aprender com os próprios erros (Paulo Bernardo)
42.	As mais belas fábulas (trad. não informado)
43.	As mais belas fábulas de La Fontaine (Silva Debetto Cabral Reis)
44.	As mais belas fábulas russas (Silva Debetto Cabral Reis)
45.	As Mais lindas fabulas de La Fontaine (trad. não informado)
46.	As melhores fábulas : La Fontaine e Esopo (trad. não informado)
47.	As melhores fábulas de Esopo : para crianças, jovens e adultos, livro 1 (Assis Almeida)
48.	As melhores fábulas de Esopo : para crianças, jovens e adultos, livro 2 (Assis Almeida)
49.	Bicho é boa gente / fábulas de Ivan Krylov (Tatiana Belinky)
50.	Bichos da África : lendas e fábulas, 4 vol. (trad. não informado)
51.	Brinque-Book conta fábulas, 5 vol. (trad. não informado)
52.	Coleção adesivos : fábulas (Raquel Teles Yehezkel)

53. Coleção Fábulas (trad. não informado)
54. Coleção fábulas de ouro (trad. não informado)
55. Coleção fábulas douradas (trad. não informado)
56. Como se fosse gente (trad. não informado)
57. Conte uma fábula (Maria Luisa de Abreu Lima Paz)
58. Contos da Sibéria (Thereza Christina F. Stummer)
59. Contos e fábulas / Charles Perrault (Mário Laranjeira)
60. Contos e fabulas orientais / Saburo (trad. não informado)
61. Contos, fabulas e aforismos / Franz Kafka (Enio Silveira)
62. Disney fábulas : volume 2 : mais histórias para ler com a família (Maria Sílvia Mourão Neto)
63. É a mais pura verdade! : uma fábula sobre a fofoca (Liane Mufarrej)
64. Era uma vez : fábulas de Esopo e de La Fontaine, lendas medievais e das 1001 noites (trad. não inform.)
65. Era uma vez- : lembranças : fatos, contos, fábulas e fofocas (trad. não informado)
66. Era uma vez Esopo (trad. não informado)
67. Era uma vez La Fontaine (trad. não informado)
68. Esopopéia : antigas fábulas cuidadosamente recauchutadas (trad. não informado)
69. Esperança : fábulas e minicontos, livrote n. 30 (trad. não informado)
70. Fabulário : suntuosamente engraçadas, fantasticamente ingênuas (Antonio Guimarães)
71. Fábulas : 7 : noites (e dias) da Arábia (trad. não informado)
72. Fábulas : 10 : o bom príncipe (trad. não informado)
73. Fabulas / Fedro (trad. não informado)
74. Fábulas : histórias de Esopo e La Fontaine para o nosso tempo (trad. não informado)
75. Fábulas / Liev Tolstói (Tatiana e Ana Sofia Mariz)
76. Fábulas : lendas no exílio (Enzo Fiuza)
77. Fábulas : 1001 noites, 3 vol. (trad. não informado)
78. Fábulas : 9 : filhos do império (trad. não informado)
79. Fábulas : texto integral / Fedro (Luiz Feracine)
80. Fábulas / Esopo (Pietro Nasseti)
81. Fábulas : antologia / La Fontaine (vários tradutores)
82. Fábulas / Esopo (trad. não informado)
83. Fábulas / La Fontaine (Ferreira Gullar)
84. Fábulas / Fedro (Antônio Inácio de M. Neves)
85. Fábulas / Esopo (Antônio Carlos Vianna)
86. Fábulas / Jean de La Fontaine (Ferreira Gullar)
87. Fábulas (trad. não informado)
88. Fabulas / Fedro (Nicolau Firmino)
89. Fabulas de La Fontaine (Curvo Semedo et al)
90. Fábulas (Joaquim Jose Teixeira)
91. Fábulas & alegorias - Leonardo da Vinci (Bruno Berlendis de Carvalho)
92. Fábulas completas / tradução Neide Smolka
93. Fabulas corretivas : para os pais ou professores contarem aos filhos ou alunos (Suely Mendes Brazao)
94. Fábulas de Esopo (Fabio Teixeira)
95. Fábulas de Esopo : cordel (Eloyr Carré)
96. Fábulas de Esopo (Heloisa Jahn)
97. Fábulas de Esopo (trad. não informado)
98. Fábulas de Esopo (Silvana Cobucci Leite)
99. Fábulas de Esopo (Isa Mesquita)
100. Fábulas de Esopo (Ruth Rocha)
101. Fábulas de Esopo (Roberto Belli)
102. Fábulas de Esopo (Lúcia Tulchinski)
103. Fábulas de Esopo (Ricardo Gouveia)
104. Fábulas de Esopo (Regina Drummond)
105. Fábulas de Esopo (Manoel Mendes da Vidigueira)
106. Fábulas de Esopo (Maria de Lourdes Scottini)
107. Fábulas de Esopo (Donaldo Buchweitz)
108. Fábulas de Esopo (Guilherme Figueiredo)
109. Fabulas de Esopo (Manoel Paulo Ferreira)
110. Fábulas de esopo e outras : respostas dos animais (JBernardo)

111. Fábulas de Esopo para executivos (Alexandre Rangel)
112. Fábulas de Jean de La Fontaine (Lúcia Tulchinski)
113. Fábulas de Krylov (Tatiana Belinky)
114. Fábulas de La Fontaine (Roberto Belli)
115. Fábulas de La Fontaine (traduzidas por poetas portugueses e brasileiros)
116. Fábulas de La Fontaine : primeiro volume (Milton Amado e Eugênio Amado)
117. Fábulas de La Fontaine (Regina Drummond)
118. Fábulas de La Fontaine : volume 1 (trad. não informado)
119. Fábulas de La Fontaine (Maria de Lourdes Scottini)
120. Fábulas de la Fontaine (Ilka Brunhilde Laurito)
121. Fabulas de ontem e de hoje (Suely Mendes Brazao)
122. Fábulas de ouro 9 vol. (trad. não informado)
123. Fábulas de ouro 24 vol. (trad. não informado)
124. Fábulas di-versificadas (Geraldo de Castro Pereira)
125. Fábulas divertidas (trad. não informado)
126. Fábulas do mar (Glória Kirinus)
127. Fabulas do mundo inteiro (Nair Lacerda e outros)
128. Fábulas do mundo todo : Esopo, da Vinci, Andersen, Tolstoi e muitos outros (Antonio Carlos Vilel)
129. Fábulas e contos de África (Afonso Soares Lopes)
130. Fábulas e lendas (trad. não informado)
131. Fabulas e lendas / Leonardo da Vinci (Vera Maria Teixeira Soares e Mario Palmerio)
132. Fabulas e lendas da India (Thalysia de Matos Peixoto Kleinert)
133. Fabulas e lendas japonesas (Maria Luiza Cobra de Castilho)
134. Fábulas e outros temas em cordel (Alunos do Proj. Liter. de Cordel nas Escolas Públicas de Pacatuba)
135. Fabulas e sabedoria da vida (Pe. Rondon Andrade)
136. Fábulas encantadas 5 vol. (Roberto Belli)
137. Fábulas encantadas 4 vol. (Sívio Ferreira Leite)
138. Fábulas fantásticas (Opportunity Translations)
139. Fábulas favoritas (Maria Luisa A. Lima Paz)
140. Fábulas filosóficas (Irami B. Silva)
141. Fábulas inesquecíveis 10 vol. (Roberto Belli)
142. Fábulas inesquecíveis 8 vol. (Roberto Belli)
143. Fábulas italianas / Italo Calvino (Nilson Moulin)
144. Fábulas La Fontaine : em versos (Gessy Carísio de Paula)
145. Fábulas maravilhosas (Carina Adur de Souza)
146. Fábulas palpitadas : recontadas em versos e comentadas (Pedro Bandeira)
147. Fábulas por telefone (Silvana Cobucci Leite)
148. Fábulas que ajudam a crescer : psicofábulas (Suely Mendes Brazão)
149. Fábulas que ensinam (Roberto Belli)
150. Fábulas russas / Krylov (Tatiana Belinky)
151. Fábulas, alegorias, adivinhações / Leonardo da Vinci (Edith Derdyk)
152. Fábulas, charadas, profecias, aforismos / Leonardo da Vinci (Celina Portocarrero)
153. Fabulinhas famosas (Isabel Vieira)
154. Gupila e outros contos (Marguerite de Montfort Ivancko)
155. Histórias fabulosas : Esopo e La Fontaine
156. Histórias para ler com a família (Terezinha Martino e Marco Antonio Garcia)
157. Jornadas de descobertas : fábulas de felicidade (Terezinha Martino)
158. Kalila e Dimna / Ibn Almuqaffa (Mamede Mustafa Jarouche)
159. Little Lit : fábulas e contos de fadas em quadrinhos (Antonio de Macedo Soares)
160. Lobo em pele de cordeiro : uma fábula sobre aparências (Renata Klar)
161. Mãe África : mitos, lendas, fábulas e contos (Celso Sisto)
162. Bichos da África : lendas e fábulas, 4 vol. (Rogério Andrade Barbosa)
163. Fábulas do mundo todo (Ben Alex)
164. Mais parábolas e fábulas (Elizabeth Leal F. Barbosa)
165. Marc Chagall, fábulas de La Fontaine (Mário Laranjeira)
166. Minhas fábulas de Esopo (Eduardo Brandão)
167. Minhas fábulas favoritas (Vera Faria Bernardes)
168. Mitos, lendas e fábulas da Terra Santa / J. E. Hanauer (Uri Lam)

169. No palco, todo mundo vira bicho! : novas fábulas de Esopo adaptadas para teatro (José Carlos Aragão)
170. O alfabeto das fábulas : viaje através das letras com personagens das fábulas (Alfredo Scottini)
171. O conselho dos ratos : fábula de La Fontaine / (Sérgio Caparelli)
172. O corvo e a raposa (Irami B. Silva)
173. O Corvo e a raposa (trad. não informado)
174. O corvo e o jarro : uma fábula sobre solucionar problemas (Renata Pettengill)
175. O gafanhoto e a formiga : uma fábula sobre planejamento (Renata Pettengill)
176. O galo e a raposa : uma fábula sobre a inteligência (Renata Pettengill)
177. O gato e a raposa e outras fabulas (Zilda Abujamra Daeir)
178. O Gato e o fazendeiro e outras fabulas (Zilda Abujamra Daeir)
179. O Gato, o galo e o ratinho (trad. não informado)
180. O gigante egoísta : uma fábula sobre o altruísmo (Renata Klar)
181. O javali, o falcao e o gato e outras fabulas (Zilda Abujamra Daeir)
182. O ladrão e a bruxa : fábula de Esopo (Sérgio Caparelli)
183. O Leão e o camundongo (trad. não informado)
184. O Leão e o chacal mergulhador (Mamede Mustafa Jarouche)
185. O leão e o ratinho : fábula de Esopo (Sérgio Caparelli)
186. O leao e o ratinho (Maria Ivone M. Machado)
187. O leão e o rato : uma história sobre ajudar o próximo (Renata Klar)
188. O leão e o rato (Irami B. Silva)
189. O leão e o rato : uma fábula grega (André Koogan Breitman)
190. O livro da selva : uma fábula sobre a lealdade (Renata Pettengill)
191. O livro das fabulas (Alvaro Cabral)
192. O lobo e o cordeiro (Irami B. Silva)
193. O lobo e o cordeiro : fábula de La Fontaine (Sérgio Caparelli)
194. O Lobo e o cordeiro : e mais 21 fábulas / (Amélia Pessôa)
195. O Macaco e o vagabundo e outras fabulas (Zilda Abujamra Daeir)
196. O maior dos presentes : Fábulas de amizade : histórias para ler com a família (Terezinha Martino)
197. O maior dos presentes : fábulas de honestidade (Terezinha Martino)
198. O menino que gritava lobo : uma fábula sobre falar a verdade (Raquel Zampil)
199. O mistério do condor (Valdir José de Castro)
200. O mistério do convento (Valkiria Mazzuchelli Iacocca)
201. O moleiro e o burro : uma fábula sobre tomar decisões (Renata Pettengill)
202. O morcego e os dois gatos e outras fabulas (Zilda Abujamra Daeir)
203. O pastor e o lobo : A lebre e a tartaruga ; O rato do campo e o rato da cidade (Maria Beatriz Monteiro)
204. O pastorzinho e o lobo (Maria Ivone M. Machado)
205. O peixinho vermelho (trad. não informado)
206. O pequeno Hércules e outras fábulas contemporâneas (Simone Pessoa)
207. O pescador e sua mulher : uma fábula sobre satisfação pessoal (Renata Pettengill)
208. O polvo sineiro / Beppe Meconi (Paulo Bazaglia)
209. O presente dos magos : uma fábula sobre presentear (Renata Pettengill)
210. O príncipe Ivan : e outras histórias / Stefano Bortolussi (Maria Lúcia Oberg Ribeiro)
211. O príncipe sapo : uma fábula sobre manter a palavra (Renata Pettengill)
212. O ratinho da cidade e o ratinho do campo : o primo da cidade e o primo do campo (Hardy Guedes)
213. O rato do campo e o rato da cidade : uma fábula sobre a tolerância (Renata Pettengill)
214. O rato do campo e o rato da cidade / Esopo (Flavio de Souza)
215. O Rato do campo e o rato da cidade (trad. não informado)
216. O Rato, o galo e o gato (Maria Ivone M. Machado)
217. O rei Midas : Sao Jorge e o dragao ; Romulo e Remo : lenda popular (Maria Beatriz Monteiro)
218. O rei sonolento / Massimo Mostacchi (Paulo Bazaglia)
219. O rouxinol : uma fábula sobre a compaixão (Paulo Bernardo)
220. O tanque de guerra de bom coração (trad. não informado)
221. O velho, o menino e o burro (Maria Ivone M. Machado)
222. O velho, o menino e o cavalo (Walkíria M. De Felice)
223. Obras morais : o banquete dos sete sábios / Plutarco (Delfim F. Leão)
224. Oito fábulas (trad. não informado)
225. Oito fabulas verdadeiras / Egidio Santanche (Maria Shirley Vieira Garcia)
226. Os dois gatos gulosos / Samaniego (trad. não informado)

227. Os dois pombinhos (Maria Ivone M. Machado)
228. Os dois ratinhos malvados : uma fábula sobre o respeito ao que não é nosso (Renata Klar)
229. Os poços de Eugênio / Beppe Mecconi (Paulo Bazaglia)
230. Os três cabritinhos : uma fábula sobre moderação (Renata Klar)
231. Outras fábulas (Alaíde Lisboa de Oliveira)
232. Pañcatantra : fábulas indianas, 3 vol. (M^a da Graça Tesheiner, Marianne E. Fleming, M^a Valéria Vargas)
233. Pequenas fábulas medievais : fabliaux dos séculos XIII e XIV (Rosemary Costhek Abilio)
234. Quando os bichos faziam cena : fábulas de Esopo adaptadas para teatro (José Carlos Aragão)
235. Quem leva a melhor? : novas fábulas de Esopo (André Conti)
236. Rei midas e o toque de ouro : uma fábula sobre a cobiça (Renata Klar)
237. Robin Hood : lenda inglesa ; A raposa e O galo ; O lobo e o cordeiro (Maria Beatriz Monteiro)
238. Rom-Rom, o gato invisível / Donata Dal Molin Casagrande (Valkiria Mazzuchelli Iacocca)
239. Salvando o dia : fábulas de responsabilidade (Terezinha Martino)
240. Sapos não andam de skate : novas fábulas com novas morais (Eduardo Brandão)
241. Sátiras, fábulas, aforismos e profecias / Da Vinci (Rejane Bernal Ventura)
242. Sopa de pedra : uma fábula sobre compartilhar (Raquel Zampil)
243. Tamanho não é documento : inspirado na fábula de La Fontaine (Tatiana Belinky)
244. Tão claro como a água : fábulas de honestidade (Terezinha Martino)
245. Te'yi remimombe'ukwe irundyha : fabulas kaiwa, 4 (trad. não informado)
246. Te'yi remimombe'ukwe mbohapyha : fabulas kaiwa, 3 (trad. não informado)
247. Te'yi remimombe'ukwe mokoiha : fabulas kaiwa, 2 (trad. não informado)
248. Te'yi remimombe'ukwe peteiha : fabulas kaiwa, 1 (trad. não informado)
249. Te'yi remimombe'ukwe peteiha : fabulas kaiwa, 5 (trad. não informado)
250. Três fábulas budistas para crianças (Bruno Pacheco)
251. Três fábulas do oriente (Bruno Pacheco)
252. Vida e fabulas do ensigne fabulador grego Esopo, de novo juntas, e traduzidas (trad. não inform.)
253. Volta ao mundo em 15 fábulas (Renato Belo)
254. Vovô Guilherme e os pássaros / Gloria Sartori (Valdir José de Castro)
255. Vovô rato e ratinho : uma fábula sobre o respeito aos mais velhos (Raquel Zampil)

TOTAL DE OBRAS TRADUZIDAS: 255 (67%)

Fonte: produzida pela autora a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014).

Apêndice 3

TABELA 3
OBRAS ORIGINALMENTE EM LÍNGUA PORTUGUESA E SEUS AUTORES

1.	(Re)fabulando : lendas, fábulas e contos brasileiros, 7 vol. (Elias José)
2.	10 fábulas jurídicas (Viviane Weingärtner)
3.	100 fábulas fabulosas (Millôr Fernandes)
4.	A abelhinha corajosa (William Elias de Assis Luz)
5.	30 fábulas contemporâneas para crianças (Sérgio Capparelli)
6.	A aranha, a dor de cabeça e outros males que assolam o mundo (Fernanda Lopes De Almeida)
7.	A borboleta (Cristina Marques)
8.	A chave do tamanho : Fabulas (Monteiro Lobato)
9.	A conduta humana : fabulas (Gipson de Freitas)
10.	A formiga preguiçosa (William Luz)
11.	A história de Pita (Sonia Rosa)
12.	A hora do desconto : fábulas recontadas em versos e comentadas (Pedro Bandeira)
13.	A lei do mais forte e outros males que assolam o mundo (Fernanda Lopes de Almeida)
14.	A mansão mal cheirosa : fabulas e lendas (Ana Marques)
15.	A odisséia de um jatobá : fábula (Alexandre Martins)
16.	A misteriosa caixa do contador de histórias (Sérgio Palmiro Serrano)
17.	A ostra (Cristina Marques)
18.	A ovelha branca da família (Luciana Garcia)
19.	A rainha e o vento (Eduardo Bakr)
20.	A raposinha, o ursinho e a gatinha (Luciana Garcia)
21.	A reflexão dos animais espoliados e outras fábulas (Isaac Warden Lewis)
22.	Além do horizonte : fábulas, contos, crônicas (Arinda de Carvalho Ferraz)
23.	Ao pé das fogueiras acesas : fábulas indígenas brasileiras (Elias José)
24.	As fábulas da Mira (Mira Costa)
25.	As fabulosas fábulas de Iauaretê (Kaká Werá Jecupé)
26.	As peripécias do jabuti (Daniel Munduruku)
27.	Coách!, ou, O mestre sapo (Oscar Gonçalves Junior)
28.	Coisas de onça (Daniel Munduruku)
29.	Coleção atividades para todo o dia : alfabetização (Vera M. Lima e Silva, Flávia Marques)
30.	Comigo não, camaleão! (Evelyn Heine)
31.	Contos e fabulas da Amazônia (João do Rozario Lima)
32.	Contos e fábulas do Brasil (Marco Haurélio)
33.	Conversa ao pé do fogo (Dora Pereira Lima)
34.	Conversas de bumbum : fábulas : livrote de minicontos n. 18 (Eno Teodoro Wanke)
35.	Coração de bicho : fábulas modernas (Angélica Lopes)
36.	Dalira : do livro das fabulas (Boria)
37.	Desumanas fábulas (Sylvio Massa de Campos)
38.	Dr. Urubu e outras fábulas (Ferreira Gullar)
39.	E a velha fiava : uma cantiga ao folclore brasileiro (Pedro Lusz)
40.	Era uma vez : fabulas políticas (Claudius)
41.	Era uma vez - o Zin (Marina Godois)
42.	Fábulas (Monteiro Lobato)
43.	Fábulas [braille] (Monteiro Lobato)
44.	Fábulas (F. Fazzi)
45.	Fábulas : 1 e 2 (aut. não informado)
46.	Fábulas (Humberto Del Maestro)
47.	Fábulas (Eno Teodoro Wanke)
48.	Fábulas 2 (Itamar Vidal de Souza)
49.	Fabulas ao anoitecer (Georgette Silen)

-
50. Fábulas brasileiras para todo mundo 8 vol. (Cláudio Martins)
 51. Fábulas brasileiras para todo mundo 16 vol. (Cláudio Martins)
 52. Fábulas da febre : contos (Carlos Tavares de Melo)
 53. Fabulas de Cabo Frio (Wira Selanski)
 54. Fábulas do amor distante (Marco Túlio Costa)
 55. Fábulas do futuro (Ulisses Tavares)
 56. Fábulas do tempo e da eternidade (Cristina Lasaitis)
 57. Fábulas e adivinhações (Sylvio Luiz Panza)
 58. Fabulas e historias diversas (Monteiro Lobato)
 59. Fábulas e parábolas : aprendendo com a vida 2 vol. (Adailton Altoé, Aparecida Debona)
 60. Fábulas e poesias (Paulo Novais)
 61. Fábulas em prosa e verso (Ernandes da Cunha)
 62. Fábulas encantadas (Ingrid Biesemeyer Bellinghausen)
 63. Fábulas entortadas (Israel Jelin)
 64. Fabulas fabulosas (Millor Fernandes)
 65. Fábulas farsas (Gil Veloso)
 66. Fábulas imorais (José Alberto Braga)
 67. Fábulas mágicas (aut. não informado)
 68. Fábulas novas (Franco Terranova)
 69. Fábulas para o ano 2000 (Rodrigo Lacerda, Gustavo Martins)
 70. Fábulas para Seishum (Rita Elisa Seda)
 71. Fábulas tortas (Diléa Frate)
 72. Fábulas, lendas e parábolas : em versos (Leonilton Carneiro)
 73. Ferdinanda e eu de novo- (Sylvia Manzano)
 74. Histórias dos índios do Brasil (Walmir Ayala)
 75. Histórias interessantes : parábolas, contos e fábulas (Assis Almeida)
 76. João e os animais : fábulas brasileiras (Katia Canton)
 77. Jubonaldo, o leão (Patricia Gwinner)
 78. Lendas e fábulas do Brasil (Ruth Guimarães)
 79. Lenha seca : fábulas recontadas na noite (Fernando Costa Andrade)
 80. Liberta que seras tambem : fabulas atuais (Jose Bento Teixeira de Salles)
 81. Literatura oral para a infância e a juventude : lendas, contos & fábulas populares no Brasil (H. Lisboa)
 82. Lugares comuns de letras humanas e appendix ao teatro de los dioses (aut. não informado)
 83. Lendas e fábulas dos bichos de nossa América (Rogério Andrade Barbosa)
 84. Mistérios do coração e da mente : fábulas do mundo dos humanos (Mário Zocchio Pasotto)
 85. Mônica : fábulas (Maurício de Sousa)
 86. Moral da história : o valor da vitória, e mais 18 fábulas (aut. não informado)
 87. Morandubeté : fábulas indígenas (Heitor Luiz Murat)
 88. Murugawa : mitos, contos e fábulas do povo Maraguá (Yaguarê Yamã e outros cont. de histórias)
 89. No mundo das fábulas (Julieta Vilar Medeiros)
 90. Novas fábulas (Radomir Putnikovich)
 91. Novas fábulas brasileiras : uma viagem de sonhos: antologia infantil (aut. não informado)
 92. Novas fábulas fabulosas (Millôr)
 93. O bambu (Cristina Marques)
 94. O cão e o lobo (aut. não informado)
 95. O Carreiro e o papagaio : para ler e colorir (aut. não informado)
 96. O coelho e o castor (William Elias de Assis Luz)
 97. O encantador de clientes (Eloi Zanetti)
 98. O encantador de clientes e outras histórias : fábulas modernas sobre administração, marketing e comunicação (Eloi Zanetti)
 99. O exército dos vaga-lumes (Vera Tylde de Castro Pinto)
 100. O general que sabia ganhar batalhas (Eloi Zanetti)
 101. O João de Barro (William Elias de Assis Luz)
 102. O leão e o jabuti (Luciana Garcia)
-

103. O leao e o mosquito (Neusa M. O. Mazzini)
104. O mago pareto (Eloi Zanetti)
105. O manezinho que nasceu ao contrário (Luiz Aurélio Baptista)
106. O papagaio que não gostava de mentiras e outras fábulas africanas (Adilson Martins)
107. O passarinho (Cristina Marques)
108. O pequeno livro das fábulas (Lauro Henriques Jr.)
109. O que eu admiro : fábulas acordeladas de bichos nadantes, andantes e voantes das terras deste mundo-sertão (Luiz Carlos Diniz, Evilácio Feitosa)
110. O recreio da bicharada (Luciana Garcia)
111. O tribunal dos bichos : uma fábula em defesa dos animais (Vilmar Berna)
112. O último dos heróis (Kleber Garcia Campos)
113. O vento (Cristina Marques)
114. Óinc!, ou, O porco sábio (Oscar Gonçalves Júnior)
115. Outras fábulas do céu e da terra (Céu Bazileu)
116. Pai-do-mato : fábulas brasileiras (José Márcio Cabral)
117. Pensamento pula? (Vera Tylde de Castro Pinto)
118. Provérbios em fábulas (Paulo Debs)
119. Quem ouvir e contar, pedra há de se tornar (Nelson Albissú)
120. Quixote sem mancha : das aventuras e desventuras de um lagarto incolor (Vera Tylde de Castro Pinto)
121. Rata fashion e esquilo no shopping (Luciana Garcia)
122. Revivendo e esvoaçando o pensamento (Maria do Carmo Slavik)
123. Roárr, ou, O leão coragem (Oscar Gonçalves Júnior)
124. Sete faces da fábula (Fernando Portela et al.)
125. Substantivo próprio : fábulas humanas (Eva Maria Nunes Chatel)
126. Triz : fábulas e minicontos : livrote n. 20 (Eno Teodoro Wanke)
127. Vai e vem, vem e vai : passagens (Maria de Lourdes Coimbra)
128. Vendendo & aprendendo : lições de história contos e fabulas para motivação de profissionais de vendas (autor não informado)
TOTAL DE OBRAS EM LÍNGUA PORTUGUESA: 133 (33%)

Fonte: produzida pela autora a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014)

Apêndice 4

TABELA 4
AUTORES TRADUZIDOS

1. Alejandro Herrera	1
2. Aleksandr Nikolaievitch Afanasjev	1
3. Analia L'abbate	1
4. Andrew Lang	2
5. Antonio Tarzia	1
6. Augusto Monterroso	1
7. Beppe Mecconi	2
8. Bill Willingham	3
9. Carlo Collodi	1
10. Charles Mareille	1
11. Donata Dal Molin Casagrande	1
12. Egidio Santanche	1
13. Esopo	67
14. Fedro	5
15. Francesco Russo	1
16. Franz Kafka	1
17. Gianni Rodari	1
18. Gino Gavioli	1
19. Gloria Sartori	1
20. Hermann Hesse	1
21. Ibn Almuqaffa	1
22. Italo Calvino	1
23. Ivan Krylov	3
24. James Edward Hanauer	1
25. John Hassall	1
26. Jon Scieszka	1
27. Jonathan Swift	1
28. Jorgen Moe	1
29. Julius Lester	1
30. Karina Qian Gao	1
31. La Fontaine	39
32. Lane Smith	1
33. Laurent de Jussieu	1
34. Leonardo da Vinci	8
35. Liev Tolstoi	3
36. Margaret Hodges	1
37. Marina Giacomini	1
38. Massimo Mostacchi	1
39. Michaela Tvrđíková	1
40. Michel Piquemal	1
41. O'Henry	1
42. Oscar Wilde	1
43. Peter Christen Asbjornsen	1
44. Peter Holeinone	4
45. Peter Ribes	1
46. Plutarco	1
47. Regina Zampieri	1
48. Rudyard Kipling	1
49. Saburo	1
50. Samaniego	2
51. Stefano Bortolussi	1
52. Valentino del Mazza	1
53. Vanderlei Danielski	2
TOTAL DE AUTORES TRADUZIDOS: 53 (37%)	

Fonte: produzida pela autora a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014).

Apêndice 5

TABELA 5
AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA

1. Adailton Altoé	2	47. Kaká Werá Jecupé	1
2. Adilson Martins	1	48. Katia Canton	1
3. Alexandre Martins	1	49. Kleber Garcia Campos	1
4. Ana Marques	1	50. Lauro Henriques Jr.	1
5. Angélica Lopes	1	51. Leonilton Carneiro	1
6. Aparecida Debona	2	52. Luciana Garcia	5
7. Arinda de Carvalho Ferraz	1	53. Luiz Aurélio Baptista	1
8. Assis Almeida	3	54. Luiz Carlos Diniz	1
9. Boria	1	55. Marco Haurélio	1
10. Carlos Tavares de Melo	1	56. Marco Túlio Costa	1
11. Céu Bazileu	1	57. Maria de Lourdes Coimbra	1
12. Cláudio Martins	2	58. Maria do Carmo Slavik	1
13. Claudius	1	59. Marina Godois	1
14. Cristina Lasaitis	1	60. Mário Zocchio Pasotto	1
15. Daniel Munduruku	2	61. Maurício de Sousa	1
16. Diléa Frate	1	62. Millôr Fernandes	3
17. Dora Pereira Lima	1	63. Mira Costa	1
18. Eduardo Bakr	1	64. Monteiro Lobato	4
19. Elias José	2	65. Nelson Albissú	1
20. Eloi Zanetti	4	66. Neusa M. O. Mazzini	1
21. Eno Teodoro Wanke	3	67. Oscar Gonçalves Junior	3
22. Ernandes da Cunha	1	68. Patrícia Gwinner	1
23. Eva Maria Nunes Chatel	1	69. Paulo Debs	1
24. Evelyn Heine	1	70. Paulo Novais	1
25. Evilácio Feitosa	1	71. Pedro Bandeira	1
26. Fernanda Lopes de Almeida	2	72. Pedro Lusz	1
27. Fernando Costa Andrade	1	73. Radomir Putnikovich	1
28. Fernando Portela et al.	1	74. Rita Elisa Seda	1
29. Ferreira Gullar	1	75. Rodrigo Lacerda	1
30. Flávia Marques	1	76. Rogério Andrade Barbosa	1
31. Franco Terranova	1	77. Ruth Guimarães	1
32. Georgette Silen	1	78. Sérgio Palmiro Serrano	1
33. Gil Veloso	1	79. Sonia Rosa	1
34. Gipson de Freitas	1	80. Sylvia Manzano	1
35. Gustavo Martins	1	81. Sylvio Luiz Panza	1
36. Heitor Luiz Murat	1	82. Sylvio Massa de Campos	1
37. Humberto Del Maestro	1	83. Ulisses Tavares	1
38. Ingrid Biesemeyer Bellinghausen	1	84. Vera M. Lima e Silva	1
39. Isaac Warden Lewis	1	85. Vera Tylde de Castro Pinto	3
40. Israel Jelin	1	86. Vilmar Berna	1
41. Itamar Vidal de Souza	1	87. Viviane Weingärtner	1
42. João do Rozario Lima	1	88. Walmir Ayala	1
43. José Alberto Braga	1	89. William Elias de Assis Luz	4
44. Jose Bento Teixeira de Salles	1	90. Wira Selanski	1
45. José Márcio Cabral	1	91. Yaguarê Yamã	1
46. Julieta Vilar Medeiros	1		
TOTAL DE AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA: 91 (63%)			

Fonte: produzida pela autora a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014).

Apêndice 6

TABELA 6
INDICADORES DE PÚBLICO-ALVO DAS OBRAS TRADUZIDAS

PÚBLICO INFANTOJUVENIL	1. Adaptação das fábulas de Esopo - Literatura infantojuvenil	5
	2. Adaptação das fábulas de La Fontaine - Literatura infantojuvenil	3
	3. Adaptação de fabulas de Esopo e de F. Maria Samaniego - Literatura infantojuvenil	1
	4. Adaptação de lenda inglesa e fabulas de J. de La Fontaine - Literatura infantojuvenil	1
	5. Adaptação de lendas populares e romana - Literatura infantojuvenil	1
	6. Clássicos da infância	1
	7. Companhia das Letrinhas (editora)	1
	8. Contos folclóricos - África - Literatura infantojuvenil	1
	9. Fábulas - Adaptações - Literatura infantojuvenil	7
	10. Fábulas francesas - Adaptações - Literatura infantojuvenil	7
	11. Fábulas francesas - Literatura infantojuvenil	1
	12. Fábulas gregas - Adaptações - Literatura infantojuvenil	10
	13. Fábulas latinas - Adaptações - Literatura infantojuvenil	2
	14. Fábulas mágicas - Literatura infantojuvenil	4
	15. Fábulas russas - Adaptações - Literatura infantojuvenil	2
	16. Kit do aluno/ Kit da classe	5
	17. Lendas da África - Literatura infantojuvenil	4
	18. Lendas budistas - Literatura infantojuvenil	1
	19. Literatura infantojuvenil	66
	20. Literatura infantojuvenil americana	3
	21. Literatura infantojuvenil brasileira	20
	22. Literatura infantojuvenil francesa	9
	23. Literatura infantojuvenil grega	3
	24. Literatura infantojuvenil inglesa	5
	25. Literatura infantojuvenil italiana	4
	26. Literatura infantojuvenil sul-africana	1
	27. Livros para colorir	1
	28. Livros-brinquedo	4
	29. "para os pais ou professores contarem aos filhos ou alunos" (título)	1
	30. Série Fábulas de ouro	3
	31. Série Reencontro infantil	1
	32. Versão adaptada de uma lenda egípcia - literatura infantojuvenil	1
TOTAL DE OBRAS (PÚBLICO INFANTOJUVENIL): 179 (70%)		

PÚBL. ADULTO	1. Aforismos e apotegmas	1
	2. Fábulas gregas + outros indicadores como notas, prefácio ou coleção	6
	3. Fábulas latinas + outros indicadores como notas, prefácio ou coleção	5
	4. “para executivos” (título)	1
TOTAL DE OBRAS (PÚBLICO ADULTO): 13 (5%)		
PÚBLICO GERAL	1. Fábulas de amizade : histórias para ler com a família	1
	2. Fábulas de felicidade: histórias para ler com a família	1
	3. Fábulas de honestidade : histórias para ler com a família	1
	4. Fábulas de responsabilidade : histórias para ler com a família	1
	5. Histórias para ler com a família	1
	6. Mais histórias para ler com a família	1
	7. Fábulas em família	6
	8. “para crianças, jovens e adultos” (título)	1
TOTAL DE OBRAS (PÚBLICO GERAL): 13 (5%)		
INDICADORES NEUTROS	1. Contos folclóricos - África	1
	2. Fábulas africanas	1
	3. Fábulas árabes	2
	4. Fábulas chinesas	1
	5. Fábulas de ontem e de hoje	2
	6. Fábulas esópicas	1
	7. Fábulas fantásticas	2
	8. Fábulas francesas - Ilustrações - Exposições	1
	9. Fábulas francesas	5
	10. Fábulas indianas	4
	11. Fábulas italianas	3
	12. Folclore - Palestina	1
	13. Histórias em quadrinhos	6
	14. Literatura cristã	1
	15. Literatura de cordel brasileira	2
	16. Livrementemente recontadas das fábulas e lendas russas	1
	17. Missão Evangélica Caiuá	5
	18. Poesia humorística francesa	1
	19. Prosa italiana	1
	20. Vida cristã - Escritores católicos	1
	21. Sem indicadores	8
TOTAL DE OBRAS (INDICADORES NEUTROS): 50 (19%)		

Fonte: produzida pela autora a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014).

Apêndice 7

TABELA 7		
INDICADORES DE PÚBLICO-ALVO DAS OBRAS ORIGINALMENTE EM LÍNGUA PORTUGUESA		
PÚBLICO INFANTOJUVENIL	1. Biblioteca pedagógica brasileira - Literatura infantojuvenil	1
	2. Fábulas africanas - Literatura infantojuvenil (x2)	2
	3. Fadas e fábulas - Literatura infantojuvenil (x2)	2
	4. Folclore indígena - Literatura infantojuvenil	1
	5. Kit do aluno/ Kit da classe	1
	6. Literatura infantil	1
	7. Literatura infantojuvenil (x4)	4
	8. Literatura infantojuvenil angolana	1
	9. Literatura infantojuvenil brasileira - Escritores indígenas	1
	10. Literatura infantojuvenil brasileira (x66)	64
	11. Literatura infantojuvenil cristã (x3)	3
	12. Livros de atividades pré-escolares	1
	13. Livros para cegos - Literatura infantojuvenil (x2)	2
	14. Livros para colorir	1
	15. Livros-brinquedo	1
	16. Obra infantojuvenil de Monteiro Lobato	1
	17. Obra selecionada para o Programa Salas de Leitura, MEC/FAE	1
	18. Projetos Culturais para a Infância (editora) (x5)	5
TOTAL DE OBRAS (PÚBLICO INFANTOJUVENIL): 93 (70%)		
PÚB. ADULTO	1. Brasil - Política e governo - Humor, sátira, etc.	1
	2. Círculo dos Profissionais de Vendas	1
	3. Contos brasileiros - Histórias jurídicas	1
	4. Fábulas modernas na administração de empresas	4
TOTAL DE OBRAS (PÚBLICO ADULTO): 7 (5%)		
GERAL	1. "para todo mundo" (título)	2
	TOTAL DE OBRAS (PÚBLICO GERAL): 2 (2%)	
INDICADORES NEUTROS	1. Contos	1
	2. Contos brasileiros	8
	3. Fábulas brasileiras	6
	4. Fábulas fabulosas, mesmo!	1
	5. Histórias em quadrinhos	2
	6. Humorismo brasileiro	1
	7. Humorismo português	1
	8. Sem indicadores	12
TOTAL DE OBRAS (INDICADORES NEUTROS): 31 (23%)		

Fonte: produzida pela autora a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014).

Apêndice 8

TABELA 8
FÁBULAS MAIS ANTIGAS CONSTANTES NO ACERVO

129.	1744 - Lugares comuns de letras humanas e appendix ao theatro de los dioses: contém as historias, fabulas, provincias, cidades, montes, rios mais famosos e conhecidos do mundo. Traduzidos de toscano em castelhano por D. Diogo de A'greda, e novamente traduzidos em portuguez, e disposto por Alfabeto por Balthazar Luiz, uylsbonense. Lisboa: Oficina dos herdeiros de AntonioPedrozoGalrão, 1744.
130.	1791 - Fábulas de Esopo / traduzidas da língua grega com applicaçõsmoraes a cada fábula, por Manoel Mendes da Vidigueira. Lisboa [Portugal]: Na TypografiaRollandiana, 1791.
131.	1798 - Collecção de histórias, anedoctas, factos, fabulas, dalogos, cartas e dramas. Carimbo: da Real Bibliotheca. Lisboa: Typ. Hollandiana, 1798.
132.	1864 - Fábulas / por Joaquim Jose Teixeira. Rio de Janeiro: Typ. Episcopal de Antonio Goncalves Guimarães &C.a., 1864.
133.	1884 - Vida e fabulas do ensigne fabulador grego Esopo, de novo juntas, e traduzidas. Manoel Mendes. Lisboa: Oficina de Francisco Villela, 1884.

Fonte: produzida a partir de dados da Biblioteca Nacional (2014) e de Rodrigues (2010)