UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS – HABILITAÇÃO EM LINGUA INGLESA

FABIANA FERREIRA SOUZA LEITE

UMA PRINCESA, TRÊS HISTÓRIAS: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA CINDERELA NAS ADAPTAÇÕES DA DISNEY

CAMPINA GRANDE

2016

FABIANA FERREIRA SOUZA LEITE

UMA PRINCESA, TRÊS HISTÓRIAS: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA CINDERELA NAS ADAPTAÇÕES DA DISNEY

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em letras, com habilitação em língua inglesa.

Orientadora: Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho Brito.

CAMPINA GRANDE

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

L533p Leite, Fabiana Ferreira Souza

Uma princesa, três histórias [manuscrito] : a tradução intersemiótica da Cinderela nas adaptações da Disney / Fabiana Ferreira Souza Leite. - 2016.

53 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.

"Orientação: Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho Brito, Departamento de Letras e Artes".

1.Semiótica. 2.Língua inglesa. 3.Literatura inglesa. 4. Literatura infantil. 5.Tradução intersemiótica. I. Título.

21. ed. CDD 401.41

UMA PRINCESA, TRÊS HISTÓRIAS: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA CINDERELA NAS ADAPTAÇÕES DA DISNEY

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em letras, com habilitação em língua inglesa.

Orientadora: Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho Brito.

Aprovada em: 30 / 11 / 2016

Nota: 9,5 (nove e meio)

BANCA EXAMINADORA

Marília Bezerra Cacho Brito Nota: 9,5
Orientadora: Professora Mestre Marília Bezerra Cacho Brito
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Matheus Franco Fragoso Nota: 9,5
Examinador: Professor Matheus Franco Fragoso
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Nathalia Leite de Queiroz Sátiro Nota: 9,5
Examinadora: Professora Mestre Nathália Leite de Queiroz Sátiro
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Ao meu pai (in memorian), por ser sempre ser meu herói e minha inspiração. Por sempre me dizer "você é capaz".

E ao meu filho, o real motivo dessa graduação. Foi por você meu amor, sempre será por você.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me proporcionar o dom de lecionar. Por me tornar capaz, e por me abençoar e proteger durante todo o caminho da minha graduação. Por me permitir chegar onde eu cheguei. A Deus, toda hora poder e glória para sempre.

Agradeço a minha família, em especial minha mãe, meu filho, meus irmãos e meu marido, por me apoiarem sempre. Sem seu apoio, paciência, carinho e amor, eu não teria concluído a minha graduação. Por isso, muito obrigada. Amo vocês.

A minha orientadora, professora Marília, por ter aceitado me orientar. Por sua paciência, ensinamento e me aguentar todas as vezes que a procurei. Obrigada professora, não foi a toa que a escolhi como orientadora, a senhora é um exemplo para mim, eu quis poder trabalhar ao lado da melhor, e eu consegui.

Aos professores Nathalia Sátiro e Matheus Fragoso,por todo o seu apoio ao longo do curso e por aceitarem fazer parte da minha banca, não apenas para avaliar este trabalho, mas para certificar que estou pronta para colocar em prática esses quatro anos de graduação.

Aos meus colegas de turma, que foram literalmente a luz das minhas manhãs. Não foi fácil, muitos ficaram pelo caminho, e alguns de nós concluímos juntos. Não importa onde a vida nos leve, sempre terei um carinho especial por vocês e os levarei sempre em meu coração.

A professora Telma Ferreira e toda a equipe do Programa Institucional de Bolsa de iniciação adocência - PIBID- Letras Inglês – UEPB. Participar desse programa, foi um grande diferencial na minha formação docente. Abriu meus olhos, me levou a conhecer a realidade da minha profissão e me ajudou a ser capaz e dar o melhor de mim aos meus alunos.

A professora Maria Das Neves Soares e a toda a equipe do curso de extensão em língua Inglesa. Com o seu convite mais que especial e sua confiança em mim e na minha capacidade, me possibilitaram conhecer alunos maravilhosos e me especializar ainda mais na docência. Um obrigada especial aos meus queridos alunos, que foram o apoio necessário na minha formação. Com eles aprendi mais que ensinei e fiz mais amigos que alunos.

A toda a equipe do CCAA Campina Grande, em especial professores e aos meus colegas de curso. Nele tive professores maravilhosos que me ensinaram muitas coisas e me capacitaram a ensiná-las também, e colegas que se tornaram amigos especiais.

A todos os que compõem a Universidade Estadual da Paraíba, em especial aos professores, por possibilitarem essa troca de conhecimento durante os 4 anos da graduação.

Por me apoiar, me incentivar, e puxar a minha orelha quando necessário. Vou levá-los comigo por toda a vida.

As minhas amigas maravilhosas Elyonara Borges, Adriana Santos e Ivna Karine por absolutamente tudo. As risadas, as lágrimas, as conversas, os lanches compartilhados. Principalmente a você Ely, não há palavras que expressem o meu carinho e amizade por você e o quão importante você foi na minha graduação. Você é uma amiga-irmã que a vida me deu, e que eu levarei por toda a vida.

A todos vocês, meu muito obrigada!

"*Life itself is the most beautiful fairy tale.*"
Hans Christian Andersen

RESUMO

Algumas das mais populares produções cinematográficas nos dias atuais são as adaptações de obras literárias. Algumas vezes essas adaptações reproduzem fielmente o que está escrito nos livros, mas em outras, sofrem alterações em cenas, personagens ou enredo, que nem sempre satisfazem os leitores da obra. Considerando o que foi citado, este trabalho tem como objetivo geral, analisar intersemioticamente como uma obra literária foi adaptada para o cinema e como objetivos específicos (i) analisar como a personagem principal Cinderela é descrita no conto de Charles Perrault (2012), considerando características físicas, psicológicas e nome; (ii) analisar quais dessas características foram mantidas ou não nos filmes de 1950 e de 2015 produzidos pela Disney; e (iii) explanar sobre como essas características foram traduzidas intersemioticamente ou adaptadas, considerando o público alvo e o contexto da adaptação. Nossa pesquisa tem cunho qualitativo, pois descreve a qualidade do objeto analisado de forma esclarecedora; e descritivo, pois utilizamos da descrição de trechos do conto e cenas dos filmes para a concretização da análise. Para isso, estamos ancorados teoricamente principalmente em Jakobson (1959/2000), que trata das Categorias de Tradução; Plaza (1987), que define tradução intersemiótica; Nord (1997) que traz os aspectos funcionalistas da tradução; e Hutcheon (2011) que define adaptação. Para que fosse concretizada a análise, foram extraídos trechos do conto e cenas de ambas as adaptações para que fossem realizadas comparações e descrições dos dados coletados. Nossa análise identificou que, ao adaptar uma obra literária o tradutor lê, a desverbaliza e a reescreve na forma como interpretou, objetivando transmitir a mesma mensagem, porém, levando em consideração, quem solicitou a tradução, o receptor da mensagem, o contexto e a mídia na qual será transmitida. Concluímos que as principais características físicas, psicológicas e o nome de Cinderela, foram traduzidos intersemioticamente do conto de Charles Perrault (2012) para as adaptações, ao mesmo tempo em que sofreram alterações, tornando-se assim um novo texto, que foi produzido levando em consideração o público receptor, a nova mídia de divulgação e também o novo propósito da obra que, além do entretenimento, visa o lucro financeiro das adaptações.

Palavras-chave: Cinderela, Tradução Intersemiótica, Adaptação Cinematográfica.

ABSTRACT

Some of the most popular cinematographic productions these days are the adaptations of literary works. Sometimes these adaptations faithfully reproduce what is written in the books, but in others, they undergo alterations in scenes, characters or plot, which do not always satisfy the readers of the book. Considering what has been cited, this paper has as the main objective, to analyze intersemiotically how a literary work was adapted for the cinema and as specific objectives (i) to analyze how the main character Cinderella is described in the tale of Charles Perrault (2012), considering the physical and psychological characteristics and her name; (ii) to analyze which of these characteristics were maintained or not in the 1950 and 2015 films produced by Disney; and (iii) to explain how these characteristics were translated intersemiotically or adapted, considering the target public and the context of the adaptation. Our research has a qualitative methodology, as it describes the quality of the analyzed object in an enlightening way and descriptive, since we used the description of excerpts from the story and scenes of the films for the accomplishment of the analysis. For this, we are anchored, theoretically, mainly in Jakobson (1959/2000), who deals with the Categories of Translation; Plaza (1987), who defines intersemiotic translation; Nord (1997), who brings the functionalist aspects of translation and Hutcheon (2011) who defines adaptation. For the analysis to be carried out, excerpts from the story and scenes of both adaptations were extracted so that comparisons and descriptions of the collected data could be made. Our analysis has identified that in adapting a literary work, the translator reads it, reveals and rewrites it in the way he interpreted it, aiming to transmit the same message, but taking into account whoever requested the translation, the recipient of the message, the context and media in which it will be transmitted. We conclude that the main physical and psychological characteristics and the name of Cinderella were translated intersemiotically from the tale of Charles Perrault (2012) for the adaptations, at the same time that they underwent alterations, thus becoming a new text, that was produced taking into consideration the receiving public, the new media of dissemination and also the new purpose of the work that besides entertainment, aims at the financial profit of the adaptations.

Keywords: Cinderella, Intersemiotic Translation, Film Adaptation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Cinderela criança na animação da Disney (1950) 32
Figura 2. Cinderela bebê no *liveaction* da Disney (2015) 32
Figura 3. Cinderela criança no *liveaction* da Disney (2015) 33
Figura 4. Cinderela adulta no *liveaction* da Disney (2015) 33

LISTA DE ABREVIAÇÕES

TF – Texto fonte

TC – Texto de chegada

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 15
2.1 Conceitos de tradução 15
2.1.2 Da semiótica à intersemiótica 17
2.2 Os aspectos funcionalistas da tradução 18
2.3 O conto de fadas 20
2.4 A adaptação 21
2.4.1 A adaptação cinematográfica de obras literárias 22
3 METODOLOGIA **24**
3.1 Tipos de pesquisa 24
3.2 Sistematização da pesquisa 24
3.3 O resumo das obras 25
3.3.1 O conto 25
3.3.2 A animação 27
3.3.3 *O live action* 28
4 ANALÍSES E DISCUSSÕES 31
4.1 As características físicas da personagem 31
4.2 O nome de Cinderela 35
4.3 As características psicológicas da personagem 36
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 39
REFERÊNCIAS 41
ANEXO – O CONTO BORRALHEIRA OU CHINELINHA DE CRISTAL 44

1 INTRODUÇÃO

Cada vez mais, as produções cinematográficas adaptadas de obras literárias para o cinema e para TV se tornam populares e visam alcançar um público ainda mais abrangente e diversificado, inclusive aquele que sequer teve acesso à obra original.

Amorim (2010) afirma que literatura e cinema partem de um mesmo objeto: a linguagem humana. Por isso, se equiparam no objetivo em comum que é narrar histórias. Para o autor o cinema, como "arte de imagens", se apropria da literatura a fim de impulsioná-la. Em outras palavras, uma obra literária ao ser adaptada se apropria de outros elementos como imagens, musicas, efeitos sonoros e visuais, entre outros com o objetivo de se propagar tanto entre os leitores da obra original como levar a obra adaptada a um público maior e mais diversificado.

É comum, no entanto,que a adaptação do texto para o vídeo,sofra fortes críticas negativas por parte dos leitores das obras, que alegam não haver fidelidade entre o que está escrito, e o que é visto nas telas do cinema.

O interesse nesta pesquisa surgiu durante as aulas da disciplina de Teoria e Prática de Tradução I, estudada no curso de Licenciatura em Letras – Língua e Literatura Inglesa, sobre o tema As categorias da tradução de Roman Jakobson, dentre as quais está a tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1959/2000), vista como a interpretação de signos verbais através de signos não verbais e vice-versa. Simultaneamente às aulas, ocorreu o lançamento do filme Cinderela (2015), adaptação cinematográfica do conto homônimo de Charles Perrault (2012)[1], considerado grande sucesso de bilheteria.

Relacionando o que era estudado em sala de aula com a realidade do que acontecia extraclasse, decidimos analisar a tradução intersemiótica do conto Cinderela, de Charles Perrault, nos longa Cinderela (1950), versão animação, e Cinderela(2015), *versão live action*,[2] ambos produzidos pelos estúdios Walt Disney, buscando identificar como a mesma história, reescrita em três diferentes anos (consideramos aqui o conto e os dois filmes, pois ambos são de anos distintos) foi adaptada e reestruturada de acordo com a época e público alvo a ser alcançado.

[1] Para a concretização desse trabalho vamos considerar o livro Contos da mamãe gansa. Do autor Charles Perrault. Tradução de Ivone C. Benedetti. L&PMPocket, 2012.

[2] *Live action* são filmes baseados em animação feitos por atores reais.

Diante do exposto, nos apossamos de alguns arcabouços teóricos a fim de alcançar o objetivo geral de, analisar intersemioticamente uma obra literária que foi adaptada para o cinema. E os objetivos específicos de, (i) analisar como a Cinderela é descrita no conto de Charles Perrault (2012), considerando as características físicas, o nome e as características psicológicas da personagem; (ii)analisar quais dessas características foram mantidas ou não nos filmes de 1950 e de 2015 produzidos pela Disney; e (iii) explanar sobre como essas características foram traduzidas intersemioticamente ou adaptadas, considerando o público alvo e o contexto da adaptação.

Para isso foram traçadas as seguintes hipóteses:

- ✓ As principais características da personagem principal são mantidas nas adaptações a fim de preservar o sentido geral do texto fonte;
- ✓ Ambas as adaptações são textos independentes originados a partir de um texto fonte em comum, possuindo assim novas interpretações identificadas nas características ambientais, culturais e físicas que foram traduzidas intersemioticamente para os filmes considerando a época de lançamento dos filmes bem como o público alvo a ser alcançado.

Com o objetivo de confirmar essas hipóteses, analisaremos as características físicas, psicológicas e o nome da personagem principal do conto, fazendo relação com a animação e os filmes homônimos da Disney, através da descrição da personagem principal e transcrição de cenas e diálogos encontrados tanto no conto como nas adaptações.

Este trabalho está dividido em 2: Fundamentação Teórica, que traz as bases teóricas nas quais apoiamos esta pesquisa, principalmente as teorias de Jakobson (1959/2000), que trata das Categorias de Tradução; Plaza (1987), que define a tradução intersemiótica; Santaella (1990), que traz a definição de Semiótica; Nord (1997) que aborda os aspectos funcionalistas da tradução na qual a autora defende que a tradução ocorre com um propósito, para um determinado público e em uma determinada situação de comunicação. Assim, ao se traduzir, o foco do novo texto seria o receptor ao qual a tradução está destinada; e Hutcheon (2011), que trata a teoria da adaptação 3: Metodologia, capítulo no qual apresentaremos a tipologia da pesquisa e os passos realizados para a execução, incluindo uma breve apresentação do conto e um breve resumo que fizemos das adaptações fílmicas4:Análise e discussões, com a análise de diálogos e características físicas,o nome e as características psicológicas da Cinderela de Charles Perrault (2012) e de cenas e diálogos extraídos das

adaptações da Disney. E, por fim, as Considerações finais, que mostram as conclusões que chegamos com a realização deste trabalho

Apresentaremos a seguir o arcabouço teórico no qual embasamos a nossa pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Apresentamos aqui o arcabouço teórico norteador desta pesquisa. Na seção 2.1, intitulada A tradução, trazemos algumas definições de tradução bem como as categorias de tradução de Jakobson (1959/2000): a intralingual, a interlingual e a intersemiótica, sendo esta última o nosso objeto de estudo. Na seção 2.2, Os aspectos funcionalistas da tradução, abordamos o papel da tradução e a sua funcionalidade, ou seja, como ela é utilizada em diversas formas levando em consideração a mensagem a ser transmitida e o seu receptor. Na seção 2.3, A adaptação, na qual autores Hutcheon (2011) e Amorin (2012) trazem a definição de adaptação; e 2.4 O conto de fadas no qual os autores definem e explanam sobre o gênero.

2.1 Conceitos de tradução

Dentre as várias definições de tradução podemos destacar as de Yaroslav (2010): a tradução como (i) uma recodificação de um texto; (ii) uma atividade de reexpressão de um texto em um idioma para um texto em um idioma diferente; (iii) uma forma de comunicação interlingual por meio de textos.

HurtadoAlbir (1988a *apud* LUCINDO, 2006) define tradução como o processo de interpretação de um texto fonte (doravante TF). Segundo o autor, para que essa interpretação ocorra, são necessários três passos: (i) compreensão, no qual o agente lê o TF; (ii) desverbalização, momento em que o agente interpreta e absorve o sentido do texto de forma não verbal em sua mente; e (iii) reinterpretação, no qual o agente procura reescrever TF na língua de chegada de forma a manter o sentido do texto e permitir que o receptor possa entender a mesma mensagem que o autor do TF desejou expressar. Ou seja, a tradução é, tanto para HurtadoAlbir (*op. cit.*) quanto para Yaroslav (*op. cit.*), uma forma de reexpressão entre línguas.

Nord (1997, p. 34) afirma que "tradução significa comparar culturas", ocorrendo em uma situação específica de uso (contexto), em um período específico de tempo e em um determinando espaço, envolvendo membros de diferentes culturas possibilitando o ato comunicativo[3]. Além disso, a autora afirma que a tradução é uma atividade humana. Isso condiz com a sua consideração que une contexto, tempo e espaço, buscando atingir um propósito. Esses elementos compõem toda atividade humana.

[3] A autora afirma que é preciso entender cultura como a totalidade de "conhecimento, proficiência e percepção". Em outras palavras, cultura vai além do conjunto e crenças de um determinado grupo de pessoas. É o que essas pessoas têm internalizado, a forma como elas absorvem uma informação, interpretam e as divulgam.

Jakobson (1959/2000) define a tradução como a interpretação de um signo verbal por outro signo que tenha o mesmo significado no contexto de uso. Essa interpretação pode ser vista sob três categorias: (i) tradução intralingual, definida como interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; (ii) tradução interlingual definida como a interpretação de signos verbais por meio de signos de outra língua; e (iii) tradução intersemiótica definida como a interpretação de signos verbais por signos não verbais e vice-versa. Sendo esta última o nosso objeto de estudo neste trabalho.

Assim como na tradução interlingual, na qual tradutor, na intenção de manter o sentido do texto, precisa optar por manter ou ocultar características do TF, buscando elementos que preencham essas lacunas de sentido no texto de chegada (doravante TC), cria uma nova obra. A tradução intersemiótica de uma obra, mesmo possuindo elementos em comum, deve ser considerada mais que uma adaptação ou cópia do TF, mas um novo texto.

Jakobson (1959/2000) e Yaroslav (2010) compartilham da ideia de que traduzir envolve duas línguas distintas, o primeiro quando cita a interpretação de signos verbais de uma língua por meio de outros signos verbais de outra língua e o segundo ao considerar a tradução como um processo de reexpressão entre línguas. Assim como Jackobson (1959/2000), Yaroslav (2010) acredita que a tradução visa permitir a comunicação entre falantes de línguas diferentes, para isso, o trabalho do tradutor vai além de conhecer ambas as línguas e as culturas as quais elas pertencem, mas transmitir a mensagem de um falante, em outra língua, possibilitando que o sentido do texto permaneça e a comunicação possa existir de forma efetiva

Souza (1998) define e classifica a tradução em dois eixos: a tradução literal, que está associada a uma tradução fiel ao TF, centrada na forma em que otexto está construído; e a tradução livre, associada a uma "tradução infiel" definida pelo autor como tradução parcial do TF voltada ao sentido ou mensagem que o texto transmite.Essa teoria pode nos ajudar a entender por que em alguns momentos as adaptações fílmicas se aproximam mais TF e, em outros, menos.

Oettinger (1960 *apud* NORD, 1997) define a tradução como o processo de transformar sinais ou representações em outros sinais ou representações.Sendo assim, a imagem de um determinado signo traria a mesma mensagem do signo.

Considerando a definição de tradução de Oettinger (1960 *apud* NORD, 1997) entendemos a tradução como o processo de transformar sinais ou representações em outros sinais ou representações, a imagem de um determinado código teria a mesma mensagem do

código, levando-nos a lembrar do objeto de estudo do nosso trabalho poderíamos afirmar então que, a tradução intersemiótica de um TF transmite a mesma mensagem do texto escrito.

Veermer (1978*apud* NORD, 1997) define tradução como uma atividade humana, na qual há uma transferência de signos comunicativos verbais ou não verbais de uma língua para outra. Essa transferência ocorre então com um objetivo, que é o de passar uma mensagem a um receptor, ultrapassando a barreira cultural entre as línguas, assim, ocorre uma tradução não apenas de palavras, mas de sentido da mensagem que está sendo transmitida.

Considerando todas as definições acima citadas, viu-se que cada uma contribui de alguma forma para o nosso trabalho e, unindo informações das definições estudadas, chegamos a uma definição própria de tradução que melhor se adéqua a esta pesquisa.

Sendo assim, definimos tradução como a interpretação de signos verbais ou não verbais por outros signos dentro da própria língua ou em uma língua diferente com o propósito de transmitir uma mensagem, levando em consideração o requerente, o transmissor e o receptor da mesma e qual o contexto cultural e social no qual ela será efetivada.

2.1.2 Da semiótica à intersemiótica

Assim como Jakobson (1959/2000) que define tradução intersemiótica como a interpretação de signos sejam eles verbais ou não verbais por outros signos, Plaza (1987) ecoa esse mesmo conceito e vai ainda mais além. O autor afirma que até mesmo o pensamento pode ser definido como tradução intersemiótica, pois quando pensamos, traduzimos aquilo que temos em nossa consciência. Quando passamos então esse pensamento para o concreto, através da fala, escrita, desenho ou qualquer outra forma de expressão do pensamento, estamos fazendo uma transcrição de signos não verbais para verbais.

Levando em consideração a definição de tradução intersemiótica de Jakobson (1959/2000) e Plaza (1987) e considerando-as de suma importância para este estudo, faz-se necessária uma breve explanação sobre a Semiótica.

Segundo Santaella (1990), a palavra semiótica vem do grego *semeion* que significa "signo". Semiótica é definida então, como "a ciência dos signos". Ciência de todas as linguagens de significação e sentido que somos capazes de criar, produzir, transformar e reproduzir com o objetivo de gerar comunicação com os demais.

A semiótica "tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido" (SANTAELLA, 1990, p. 13). Além

disso, investiga como a linguagem é formada e como ela faz sentido na sociedade na qual está inserida de modo a efetivamente transmitir a mensagem desejada.

Santaella (*op. cit.*) ainda afirma que somos seres sociais e, por isso, estamos rodeados de vários tipos de linguagem e, consequentemente, da pluralidade dos signos que a compõe. A leitura, os traços, as cores, os sons, os gestos, os sentidos (olfato, tato, etc), o olhar, todas as formas que usamos para nos comunicar, seja ela verbal ou não verbal.

Bona (2007), afirma que a semiótica busca relações entre signo e discurso, pois o signo é capaz de transmitir uma mensagem em um processo de comunicação. Nesse processo, a mensagem é (ou quase sempre é) uma organização de muitos signos capazes de expressar uma ideia que provoca uma interpretação por parte do receptor.

A partir do estudo da semiótica como a "ciência dos signos", entendemos a tradução intersemiótica, definida por Jakobson (1959/2000), como a interpretação de signos verbais por signos não verbais e vice-versa.

2.2 Os aspectos funcionalistas da tradução

Como dito no tópico anterior, segundo Nord (1997), a tradução é uma atividade humana, ou seja, é uma atividade proposital. De acordo com a autora, toda a atividade humana possui um propósito. Assim, o homem (agente)tem o objetivo de gerar comunicação através de textos entre um "remetente" e um "receptor". Comunicação essa que pode sofrer alterações de acordo com os interlocutores, a cultura, o tempo e/ou o espaço no qual a mensagem está sendo transmitida.

O aspecto funcionalista da tradução objetiva mais que uma tradução literal de TF, ou seja, objetiva a tradução do sentido, considerando o receptor, a função do texto traduzido, o contexto ou meio para o qual ele será traduzido e o público alvo que o novo texto visa alcançar (NORD, 1997).

Os aspectos funcionais da tradução podem ser observados ao longo dos anos quando tradutores, principalmente de textos bíblicos e literários, começaram a perceber que um mesmo texto pode apresentar diferentes interpretações, dependendo do seu contexto de uso. Assim, a tradução literal de uma palavra pode não ter o sentido necessário para expressar a mensagem desejada em um determinado contexto, para um determinado público. Viu-se então a necessidade de expressar o sentido do texto adequando-o assim às necessidades do receptor (NORD, 1997). Essa ideia de expressão de sentido condiz com o processo de compreensão, desverbalização e reexpressão de sentido apresentado por HurtadoAlbir (1988a *apud*

LUCINDO, 2006 ver p. 14 da nossa Fundamentação Teórica) como sendo as fases do processo da tradução.

Nord (1997) afirma que a tradução, tem como objetivo possibilitar a comunicação oral ou escrita entre pessoas de diferentes línguas e culturas. Sendo assim, o tradutor, que é visto como o intermediador dessa comunicação, é o agente conhecedor de ambas (língua e cultura) e terá como objetivo utilizar o TF para trasncrevê-lo em um TC, preservando o sentido que o autor do TF deseja transmitir, mas adequando-o ao receptor do TC, utilizando-se assim da teoria do *Skopos*[4], que proporciona os critérios necessários para que o tradutor possa selecionar quais elementos do TF podem ou devem ser mantidos ou adaptados no TC (NORD,1997) e construindo o *TranslationBrief*[5].

Esses critérios são selecionados levando em consideração o grupo de agentes envolvido no processo de tradução. Esses agentes são: o iniciador ou comissário, que é a pessoa ou grupo de pessoas que solicita a tradução do texto; o tradutor, que age como o receptor do TF e das solicitações por parte do iniciador e tem o importante papel de retextualizá-lo, analisando como esse novo texto deverá ser produzido considerando a receptividade e viabilidade econômica e ideológica do mesmo; e, por fim, o receptor, aquele para quem o novo texto será direcionado (NORD, 1997).

Para uma melhor compreensão, vamos então aplicar essa teoria aos dados do nosso trabalho: o iniciador, considerado aqui o estúdio produtor das adaptações fílmicas do conto Cinderela (texto fonte), solicita ao tradutor (visto aqui como o roteirista dos filmes) que TF seja adaptado (reescrito em um novo contexto) para um público alvo (telespectador) a fim de que essa adaptação seja transmitida em cinemas (nova mídia) de um ou mais países do mundo.

O tradutor terá que considerar o público para o qual aquele filme será direcionado e como a mensagem será recebida, levando em consideração quais elementos poderão ser mantidos ou adaptados respeitando a mensagem do TF, a cultura do receptor do filme e considerando a nova mídia(NORD, 1997).

É importante compreender que a tradução, nesse sentido, é uma oferta de informações. Portanto, o TC deverá referenciar o TF. Essa referência é chamada coerência intertextual e ocorre quando elementos do TF permanecem no TC de forma semelhante e fazem uma

[4] *Skopos*– do grego teoria do propósito
[5] *TranslationBrief*são as diretrizes que o tradutor, cria ou recebe, para seguir no processo de tradução de um texto.

relação direta entre eles, remetendo o receptor ao TF mantendo o sentido original (NORD, 1997).

A autora ainda afirma que essa coerência vai depender da interpretação que o tradutor faz do TF, e como ele vai reescrevê-lo levando em consideração o *skopos* que ele cria, ou recebe do iniciador da tradução, para seguir. Se o *skopos* requer uma modificação do TF não haverá uma coerência total entre ambos, mas uma adequação ou apropriação em relação ao *skopos*.

É importante mencionar que, o *skopos,* é então, o responsável pelo que o leitor considera "infidelidade" do filme em relação a sua obra literária fonte. Mas é necessário lembrar que, a adaptação cinematográfica de uma obra literária, não é destinada especificamente ao leitor da obra, mas a um público maior e mais diversificado, e com o objetivo especifico de gerar lucros para um determinado grupo (o iniciador da tradução), assim o *skopos*é o que vai reger a tradução, e como essa se adequará principalmente ao receptor da adaptação.

Neste trabalho, faz-se necessário considerar, a coerência intertextual e as possíveis adequações que o *skopos* do texto poderá proporcionar, tendo em vista que objetivamos com este, analisar como a personagem principal, Cinderela, é descrita no conto de Charles Perrault (2012) e quais dessas características foram mantidas ou não nos filmes de 1950 e de 2015, produzidos pela Disney; analisar de que forma as características ambientais, culturais e físicas do conto foram traduzidas intersemioticamente para os filmes; e identificar e explanar sobre como essas características foram traduzidas, considerando o público alvo e o contexto da adaptação.

2.3 O conto de fadas

O conto de fadas surgiu na França do final do século XVII a partir de histórias orais que eram contadas com o intuito de proporcionar ânimo e entretenimento às famílias dos trabalhadores. Esses contos eram destinados especialmente às crianças, e mais que distraí-las ou proporcionar diversão objetivava relatar o mundo em uma perspectiva brutal, a fim de preveni-las da maldade do homem, do mundo e da natureza (CORSO, 2007).

Finguer eTorossian (2009) definem contos e fadas como uma narrativa na qual os personagens, com o auxílio de magia, superam grandes dificuldades, vencendo o mal no final. Os autores, em consonânciacom Corso (*op. cit.)*afirmam que os contos de fadas eram uma forma de entretenimento familiar, e eram passados oralmente de pessoa para pessoa e assim de geração para geração. Segundo os autores, no início, além de entretenimento os contos

tinham o objetivo relatar o destino do homem, seus sentimentos, suas esperanças e a sua crença no sobrenatural fazendo com que o consciente despertasse o inconsciente.

Guimarães e Sinhoretti (2014) ecoam a mesma ideia de Schneider eTorossian (*op. cit.*), ao afirmar que esse gênero consiste em pequenas narrativas fictícias, geralmente com uma moral final,que relatam um problema ou dificuldade dos personagens principais que com o auxílio de magia e feitiços superam tais dificuldades alcançando sua felicidade plena através da realização dos seus sonhos ou desejos.

Segundo Finguer e Torossian (2009) o conto de fadas pode ser diferenciado de história infantil por sua estrutura, já que esse, conta com o uso de magia por parte de um herói ou heroína para a solução de um problema triunfando sobre o mal. Eles ainda afirmam que fazem parte do conto de fadas " (...) magias e encantamentos, animais falantes, fadas madrinhas, reis e rainhas, ogros, lobos e bruxas personificam o bem e o mal"(SCHNEIDER e TOROSSIAN, *op. cit.,* p. 135).

Finguer e Torossian (*op. cit*), ainda afirmam que, alguns autores, entre eles Charles Perrault, escreviam ao fim dos seus contos, uma pequena lição de moral, geralmente em forma de poesia, com o objetivo de transmitir uma lição ou ensinamento a quem os ouvisse.

2.4 A adaptação

Hutcheon (2011) define adaptação sobre três aspectos: (i) como um produto formal que seria a transcodificação de um trabalho, ou seja, apresentar esse trabalho sob outro ponto de vista, uma nova interpretação; (ii) como uma recriação, defendida como o processo de apropriar-se do TF e então recriá-lo; e (iii) como processo de recepção onde o texto adaptado é baseado em outro texto (o original) passando então a existir como um novo texto, soba forma de intertextualidade.

Como recriação de um texto base, as adaptações possuem então características próprias, ou seja, adaptar seria então ajustar ou alterar de diversas formas.Esses ajustes ou alterações remetem a questão da "fidelidade" da versão fílmica em relação à obra fonte (AMORIM, 2010).

Segundo Amorim (*op. cit.*), isso ocorre, pois a adaptação é uma transcrição do texto em imagens, permitindo novas interpretações, novos sentidos. Sendo assim, o filme é considerado um novo texto e não precisa seguir fielmente o texto base. Esse novo texto pode, em alguns casos, não agradar ao leitor do texto fonte de informação (obra literária), pois esse pode não aceitar a falta de fidelidade do filme em relação a obra.

Para Amorim (*op. cit.*), não é possível que haja fidelidade entre a obra e a sua adaptação, isso porque durante esse processo de reexpressão de sentido há uma mudança do meio de comunicação. A diferença dos ângulos de visão, a retirada ou inserção de objetos na cena, as mudanças que ocorrem na edição e o tempo de duração, entre outros, causam diferenças entre o texto base e a obra cinematográfica.

Amorim (2012 p. 10) sugere que a adaptação deve ser vista não como cópia, mas como uma nova obra oriunda de um TF. Sendo assim, suas "(...) informações [...] podem ser amplificadas, ignoradas, subvertidas ou transformadas de acordo com a leitura proposta por quem o adapta".

Sabemos que a tradução intersemiótica é uma das vértices que está presente na adaptação. Enquanto a tradução intersemiótica é a representação de signos verbais por não verbais ou vice-versa (JAKOBSON, 1959/200) havendo, portanto, uma relação direta entre ambas as obras traduzidas intersemioticamente, a adaptação é a recriação ou nova interpretação de texto original em outro, possibilitando a adequação, alteração ou ajuste da obra final (HUTCHEON, 2011). É importante frisar, portanto, que apesar de distintas, ambas podem coexistir, sendo assim, adaptação e tradução intersemiótica não se repelem, mas podem caminhar juntas em uma determinada situação de uso.

2.4.1 A adaptação cinematográfica de obras literárias

Entendemos a adaptação literária, nesta pesquisa, como o "processo pelo qual a narrativa passa do texto à imagem, isto é, ocorre uma transposição semiótica de um signo verbal para um não verbal" (ARAÚJO, 2014, p. 13). Nessa mudança de mídia, é necessária uma adequação ou adaptação do texto ao novo contexto ao qual está sendo inserido.

Ainda sobre adaptação literária,Cabello (2014) afirma que há de três tipos: (i) adaptação literal,que é a reprodução exata da obra literária, objetivando com isso transmitir exatamente o que está escrito na obra através do filme; (ii) adaptação baseada, que é a reprodução parcial da obra literária e na qual podem ser usados todos ou apenas alguns elementos constituintes da obra, permitindo alterações ou até mesmo uma atualização da obra; e (iii) adaptação livre na qual o filme é baseado, havendo mais liberdade de recriação. Nesse último tipo de adaptação, o TF é a base, mas o adaptador molda a história com maior liberdade, fazendo as mais diversas mudanças necessárias, mas mantendo relações com o TF.

Brandão (2011*apud* ARAÚJO, 2014) afirma que, ao adaptar uma obra literária para o cinema,o adaptador está criando uma nova obra.Portanto, recursos como cortes, reorganização da narrativa, redução ou acréscimo de textos e personagens, modificação da conclusão entre

outros são permitidos, principalmente levando em consideração que o cinema visa atingir um público mais diversificado, ou seja, não necessariamente, o filme é direcionado para o mesmo público do livro.

Além disso, fatores como iluminação, fundo musical, atores que representam os personagens, verbalização dos diálogos, dentre outros, contribuem na transmissão do conteúdo abstrato do filme que, talvez, o leitor não criaria/interpretaria a partir da leitura. Isso também aproxima o telespectador do filme ao transmitir personagens mais naturais, mais reais(CABELLO, 2014).

No que diz respeito ao fundo sonoro, a autora afirma que a música é fundamental, pois pode ilustrar situações, estabelecer relações entre as cenas ou até mesmo ter a função de abertura, encerramento ou plano de fundo.

Em resumo, esses elementos contribuem para o desenvolvimento e concretização da história, além de manter relação entre os personagens e dos personagens com o telespectador, tornando o filme mais natural e gerando uma aproximação e melhor apreciação por parte do telespectador.

Na seção seguinte explanaremos sobre a metodologia utilizada para a concretização desse trabalho.

3 METODOLOGIA

Descrevemos neste tópico os tipos envolvidos neste trabalho e o passo a passo metodológico que será seguido. Para descrever o conto e fazer uma relação com as duas adaptações estudadas aqui, serão apresentados os resumos dos mesmos.

3.1 Tipos de pesquisa

Para a concretização deste trabalho, que objetiva analisar intersemioticamente as adaptações cinematográficas do conto Cinderela, de Charles Perrault (2012), nos longas Cinderela (1950), versão desenho animado,e Cinderela (2015), versão *live action*,ambos produzido pelos estúdios Walt Disney, foram realizadas pesquisas qualitativa e descritiva.

Willians e Chesterman (2014) afirmam que o objetivo da pesquisa qualitativa é descrever a qualidade de algo de forma esclarecedora. Esse tipo de pesquisa pode levar a conclusões sobre o que é possível ou o que pode acontecer, pelo menos, às vezes. Segundo Moresi (2003, p. 70), "A pesquisa qualitativa ajuda a identificar questões e entender porque elas são importantes". Consideramos nossa pesquisa qualitativa, pois buscamos identificar quais características da obra literária foram adaptadas nas duas versões fílmicas e por que.

No que diz respeito à pesquisa descritiva, ela tem o objetivo de descrever as "características de uma determinada população, fenômeno ou o estabelecimento de relação entre variáveis" (CALEFFE;MOREIRA, 2006, p. 70). No nosso caso, observamos cenas dos dois filmes da Disney e fizemos a relação intersemiótica entre elas e a sua descrição original do conto para identificar e explanar as características ambientais, culturais e físicas que são exploradas no cinema em comparação com a obra escrita e como elas foram adaptadas considerando o público alvo e a atualidade da adaptação.

3.2 Sistematização da pesquisa

O primeiro passo desta pesquisa foi ler o conto Cinderela, de Perrault (2012), coletando os dados necessários para nossa pesquisa, tais como as características físicas, as informações sobre o nome, e as características psicológicas da personagem principal. Em seguida, assistimos os dois filmes homônimos, de 1959 e 2015 da Disney, e transcrevemos as falas e cenas necessárias para este estudo.

Com o material necessário em mãos, demos início a uma comparação entre as três obras estudadas comparando o que ambas tinham em comum, quais elementos do conto foram mantidos ou adaptados, e quais elementos foram acrescentados faziam relação com a época de

produção e ambos os filmes. Por fim, fizemos a transcrição e correção do material estudado, como também uma última análise de ambas as obras para confirmar as conclusões que chegamos.

3.3 O resumo das obras

Considerando o objetivo geral do nosso trabalho de analisar intersemioticamente uma obra literária que foi adaptada para o cinema. E os objetivos específicos de, (i) analisar como a Cinderela, é descrita no conto de Charles Perrault (2012), considerando as características físicas, o nome e as características psicológicas da personagem; (ii) analisar quais dessas características foram mantidas ou não nos filmes de 1950 e de 2015 produzidos pela Disney; e (iii) explanar sobre como essas características foram traduzidas intersemioticamente ou adaptadas, considerando o público alvo e o contexto da adaptação, faz-se necessário, uma breve apresentação individual das três obras.

3.3.1 O conto

No conto, Charles Perrault (*op. cit*) narra a história de um fidalgo viúvo que decide casar-se novamente com uma viúva arrogante e orgulhosa que tinha duas filhas. O fidalgo também tinha uma filha que era dotada de meiguice e bondade. Logo após o casamento, a madrasta dá-lhe as ocupações mais humildes da casa como servir as refeições, lavar as roupas e utensílios domésticos, varrer a casa e espanar os moveis, e a fazia dormir no sótão em um colchão de palha.

A moça aguentava tudo com paciência e não reclamava com seu pai, pois ele era completamente controlado pela madrasta. Depois de terminadas as tarefas, a moça sentava-se nas cinzas da lareira, motivo pelo qual era chamada de borrabunda, porém a irmã mais nova que era menos mal educada a chamava de borralheira.

Um dia, o filho do rei convidou todas as pessoas distintas para um baile no palácio. As filhas da madrasta, por estarem sempre em evidência, também foram convidadas. Enquanto ajudava suas irmãs a se arrumarem para o baile, elas disseram que, se borralheira fosse, as pessoas ririam ao verem uma borrabunda no baile.

No dia do baile, enquanto via as irmãs saírem, borralheira começou a chorar. Foi então que apareceu a sua madrinha e, ao vê-la chorando, perguntou o que estava acontecendo. A borralheira lhe falou que queria muito ir ao baile. A madrinha pediu então, uma abóbora e transformou-a em uma carruagem dourada. Foi até a camundongueira e viu que lá havia seis camundongos que ela transformou em lindos cavalos. Transformou um rato em um cocheiro e

seis lagartixas em seis lacaios. Depois tocou a Borralheira com o condão e transformou suas roupas pobres em um belo traje de prata e ouro. Em seguida, deu-lhe um par de sapatinhos de cristal. Quando a Borralheira subiu a carruagem, a fada avisou que todo o encanto se acabaria a meia noite.

Ao entrar no baile, todos ficaram admirados com a sua beleza e o filho do rei foi avisado de que havia acabado de chegar uma princesa que ninguém conhecia. Ele foi correndo recebê-la. Deu-lhe a mão e a levou até a sala dos convidados onde todos pararam para admirá-la.

O príncipe levou Cinderela a um lugar de honra e a convidou para dançar. Durante o jantar, ele ficou admirando-a toda a noite. Nem as irmãs, com as quais ela foi muito gentil, a reconheceram. Ao ouvir o relógio soar às 11:45, Cinderela fez uma reverência e saiu do baile o mais rápido que pôde. Ao chegar em casa, procurou a madrinha para lhe contar o que houve, agradecer a ajuda e dizer que gostaria de ir ao baile na noite seguinte também, pois havia sido convidada pelo príncipe. Nesse momento, suas irmãs chegaram em casa e contaram que no baile aparecera uma princesa muito bonita e que ninguém sabia de quem se tratava.

Na noite seguinte, Cinderela voltou ao baile ainda mais bem vestida que na noite anterior, o príncipe ficou a seu lado o tempo todo fazendo-lhe elogios. Cinderela estava tão entretida que acabou esquecendo os conselhos da fada madrinha e só percebeu a hora quando o relógio tocou a primeira badalada da meia noite, foi então que ela saiu correndo. O príncipe saiu atrás dela, mas não conseguiu alcançá-la, percebeu que ela havia deixado cair um sapatinho de cristal e o recolheu com todo cuidado. Ele perguntou aos guardas se não haviam visto uma princesa sair do palácio. Eles afirmaram que não, apenas uma moça muito malvestida com jeito de camponesa.

Dias depois, o príncipe mandou anunciar, ao som de trombetas, que se casaria com a moça que o pé se ajustasse ao sapatinho de cristal. Depois de testar o calçado nas princesas e duquesas ele foi levado à toda a corte, mas não serviu em ninguém.

O sapatinho foi levado à casa de Cinderela e suas irmãs, mas quando ela informou que gostaria de experimentá-lo suas irmãs zombaram dela. O fidalgo, responsável por encontrar a princesa, permitiu que ela experimentasse, pois além de achá-la muito bonita, tinha ordem de fazer com que todas as moças do reino tentassem.

Ele pediu que ela sentasse e colocou o sapatinho em seu pé, vendo que ela cabia perfeitamente como se houvesse sido moldado. Borralheira, tirou o outro par da bolsa e o calçou, para espanto de suas irmãs. Nesse momento, a madrinha apareceu e tocando-a com o

condão fez surgir roupas ainda mais belas que as anteriores. Elas a reconheceram como a bela dama do baile. Ajoelharam-se a seus pés e lhes pediram perdão. Ela perdoou-as e foi levada ao palácio onde se casou com o príncipe poucos dias depois.

3.3.2 A animação

A primeira versão fílmica do conto lançada pela Disney é a de 1950 que narra a históriade um majestoso viúvo, que mora em um lindo castelo com sua filha.Apesar de amar muito sua filha, sente que lhe falta o amor de uma mãe. Então, decide casar-se novamente, com uma viúva que tinha duas filhas da mesma idade de Cinderela. Após a morte repentina do viúvo, a velha senhora rebela-se contra a menina. Com o passar do tempo, o castelo fica em ruínas e a fortuna da família acaba. Assim, Cinderela passa a servi-las como empregada e as irmãs apelidam-na de 'gata borralheira'.

Cinderela é muito gentil e bondosa e vive cercada pelos animais da redondeza que conversam com ela e a ajudam nas tarefas de casa.

Com o intuito de casar seu filho e ter netos, o rei ordena que seja feito um baile em sua homenagem e que todas as jovens solteiras do reino sejam convidadas.

Um mensageiro deixa o convite na casa da Cinderela e a madrasta lhe diz que ela poderá ir ao baile se terminar as tarefas domésticas a tempo. Enquanto ela está ocupada com os afazeres da casa, os ratos e os pássaros reformam um dos antigos vestidos da mãe dela.

Durante a saída para o baile, as meias irmãs de Cinderela destroem o vestido dela, que chora desolada. Enquanto isso, a fada madrinha aparece e lhe diz que ela irá ao baile. A fada transforma uma abóbora em carruagem, os ratos em cavalos, o velho cavalo em cocheiro, e o cachorro em lacaio. Em seguida, ela transforma o vestido rasgado em um belíssimo vestido e o sapato em sapatos de cristal. A fada madrinha a informa que o encanto terminará à meia noite, e Cinderela sai em direção ao baile.

No palácio, o príncipe está entediado na festa, até que vê cinderela e apaixona-se por ela. Eles dançam e saem para conversar no jardim. Quando o relógio anuncia a meia noite Cinderela sai correndo deixando um de seus sapatinhos para trás. Enquanto foge, o feitiço vai se desfazendo até que sobra apenas o outro sapatinho de cristal.

O príncipe anuncia que está apaixonado pela moça que perdeu o sapatinho e que só se casará com ela. Assim, o rei ordena que todas as jovens do reino provem o sapato e naquela que calçado couber será a noiva do príncipe.

A madrasta descobre que Cinderela é a moça que o príncipe está procurando e a tranca no sótão. O conselheiro do rei vai à casa de Cinderela para que as jovens provem o sapato e, enquanto as irmãs estão provando o sapato, os ratinhos roubam a chave da madrasta e libertam Cinderela, que encontra o conselheiro e pede para provar o sapato também, mas, antes que ela prove o sapatinho, a madrasta quebra-o. Cinderela,no entanto, pega o outro sapato e calça.

Cinderela e o príncipe se casam. Após o casamento eles saem do castelo em uma carruagem sob o aceno de despedida de todo o reino, inclusive os ratinhos amigos dela.

3.3.3 *O live action*

A segunda versão fílmica da Disney foi o longa Cinderela (2015) no qual a fada madrinha narra a história de uma família feliz: pai, mãe e filha que moravam em uma casa cheia de animais, com os quais Ella e sua mãe conversam acreditando que eles pudessem entendê-las. A tristeza chega quando a mãe de Ella morre, e ela passa a viver apenas com o seu pai, lembrando sempre da promessa que fez a sua mãe no leito de morte de "ter coragem e ser gentil". Com o passar dos anos, o pai da menina, agora já uma mulher, decide se casar novamente, com uma viúva que tinha duas filhas gêmeas. As três eram fúteis e invejosas.

O pai de Ella, que trabalha como caixeiro viajante, sai em mais uma das suas viagens a trabalho e a madrasta aproveita a ocasião para, aos poucos, fazer com que ela as sirva como uma empregada. Ella passa então a dormir no sótão, onde também vivem os ratos com quem ela sempre conversa.

O pai de Ella falece durante a viagem. E, sem condições de manter a casa, a madrasta dispensa todos os empregados e Ella passa a fazer todas as tarefas domésticas sozinha.Como recompensa, recebe os restos da comida da casa. Quando a noite está muito fria, Ella dorme próximo à lareira para se aquecer, assim, ao acordar, está sempre suja com os borralhos, suas meia irmãs decidem então chamá-la de 'gata borralheira' e 'Cinderela'.

Cansada das humilhações, Cinderela foge a cavalo para o meio da floresta, onde encontra um bando de desconhecidos que estão caçando um cervo, entre eles o príncipe.Sem saber quem ele é, Cinderela pede que ele deixe o cervo em paz e vai embora. Nesse momento, Cinderela e o príncipe se apaixonam, mas ambos não sabem quem o outro é ou onde mora.

No castelo, o rei planeja um baile para encontrar uma princesa com quem casar seu filho, proporcionando segurança e riqueza ao reino. O príncipe, no intuito de rever a "camponesa" por quem está apaixonado, exige que o baile seja aberto a todas as donzelas do

reino. Ao ouvir o anúncio, Cinderela se anima com a possibilidade de rever seu amigo "aprendiz", apesar de não ter condições de comprar um vestido para o baile.

No dia do baile, Cinderela reforma um dos velhos vestidos da sua mãe com a ajuda dos ratos. Porém, quando estava saindo, a madrasta rasga o vestido dela e anuncia que ela não poderá ir ao baile.

Desesperada, Cinderela chora e desiste de acreditar em coragem e magia. Então aparecesua fada madrinha, que, fantasiada de velha pedinte, testa a bondade e gentileza de Cinderela pedindo-lhe um copo de leite. Quando Cinderela a ajuda, ela anuncia ser a sua fada madrinha e diz que irá ajudá-la a ir ao baile.

A fada transforma uma abóbora em carruagem, os ratinhos amigos da Cinderela em cavalos para guiá-la, dois lagartos em lacaios, o ganso em cocheiro e o vestido rasgado da Cinderela em um lindo vestido de baile. Por fim, ela transforma os sapatos velhos em sapatinhos de cristal e lança um feitiço nela para que sua madrasta e irmãs não a reconheçam. Antes que a Cinderela parta para o baile a fada madrinha avisa que o feitiço só durará atémeia noite.

No baile, enquanto todos chegam e são anunciados, o príncipe procura pela camponesa que conheceu na floresta. Quando Cinderela chega, todos ficam encantados com sua beleza e o príncipe sai imediatamente ao seu encontro e pede para dançar com ela a primeira dança. Após a dança, Cinderela e o príncipe vão conversar no jardim. Enquanto todos no reino tentam descobrir quem é a "princesa misteriosa".

Ao som da primeira badalada da meia noite, Cinderela sai correndo e um dos seus sapatinhos de cristal cai e fica na escadaria do castelo. Enquanto corre de volta para casa, o feitiço vai se desfazendo e tudo volta ao normal: os animais, a abóbora e o vestidoa única coisa que não volta é o sapato que permanece de cristal.

Em casa, Cinderela pergunta às suas meias irmãs como foi o baile, sem que elas soubessem que ela estava lá. A madrasta informa então que o baile foi apenas de fachada, pois o príncipe já havia sido prometido em casamento a uma princesa.

No castelo, em seu leito de morte o rei desiste de casar o príncipe por vantagem e o incentiva a casar-se por amor, procurando a garota que perdeu o sapatinho. Passado o período do luto, o príncipe anuncia a busca pela garota que ama. Mas Cinderela não consegue ir ao encontro do príncipe, pois sua madrasta encontra o sapato de cristal e o quebra.

O príncipe manda que todas as donzelas do reino provem o sapatinho, pois pretende casar-se com aquela na qual o sapato couber. Na casa da madrasta, as irmãs de Cinderela

provam o sapato, mas ele não cabe. Os ratinhos abrem a janela do sótão onde Cinderela está presa, o príncipe a ouve cantar e exige que ela também prove o sapato.

Antes de provar o sapato, Cinderela avisa ao príncipe que não é uma princesa, não tem família, nem posses, apenas uma simples camponesa que o ama de verdade e pergunta se ele a aceita por quem ela realmente é. Ele concorda.

Ao calçar o sapato que lhe cabe perfeitamente, Cinderela aceita casar-se com o príncipe e, antes de sair de casa, ela perdoa sua madrasta e meia- irmãs. Então Cinderela e o príncipe se casam e, da sacada do palácio, acenam para as pessoas do reino que se juntaram a eles para celebrar a união.

A sessão seguinte trará as análises e discussões deste trabalho.

4 ANALÍSES E DISCUSSÕES

A análise dos dados na nossa pesquisa está dividida da seguinte forma: 4.1 analisaremos quais características físicas da personagem principal, foram mantidas ou adaptadas do conto para as adaptações cinematográficas; 4.2 analisaremos como o nome da personagem foi também traduzido intersemioticamente ou adaptado e, 4.3, as características psicológicas dela, nessas mesmas perspectivas.

4.1 As características físicas da personagem

A personagem principal, nas três obras analisadas é a mesma, Cinderela.Partindo da concepção de Jakobson (1959/2000) ecoado por Plaza (1987) de tradução intersemiótica como a interpretação de signos verbais por signos não verbais e vice-versa,podemos afirmar que houve a tradução intersemiótica da personagem do conto para as adaptações cinematográficas. Ao mesmo tempo, acreditamos que houve uma adaptação que considera a época do lançamento dos filmes e a nova mídia de divulgação da obra (de texto escrito para o áudio visual).

Essas adaptações podem ser justificadas pelo *trasnlation brief* da tradução. Em outras palavras, as diretrizes que o tradutor cria ou recebe de um iniciador para seguir, no processo de tradução. É importante lembrar que essas diretrizes são: o iniciador, ou seja, aquele que solicita a tradução, o público alvo da tradução e a nova mídia de divulgação (NORD, 1997), ou seja, enquanto o conto foi escrito em uma determinada época, voltado principalmente, para o público infantil com o intuito de passar uma lição, a animação, por sua característica de desenho animado segue esse mesmo público, porém com o propósito agora de entreter. O *liveaction,* porém, por contar com pessoas reais interpretando personagens, menos enfoque nos efeitos especiais, e mais desenvolvimento da história, mantém o mesmo propósito da animação que é entreter, porém visando agora alcançar um público maior e mais diversificado.

No conto, Charles Perrault apresenta a personagem da seguinte forma:

> “O marido, por sua vez, tinha uma filha jovem, dotada de meiguice e bondade sem igual; nisso tinha puxado à sua mãe, que era a melhor pessoa do mundo (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012 p. 59).”

Durante todo conto o autor passa a ideia de uma personagem jovem (no trecho acima, ele usa o termo “filha jovem”, por exemplo). Contribuindo para esse aspecto da obra, não há nenhuma passagem de tempo explicitamente marcada e que passaria para o leitor a ideia de envelhecimento da personagem (“depois de x anos/dias”, por exemplo). Porém, já no terceiro parágrafo da mesma, é introduzido o baile que o príncipe organiza e para o qual convida todas as pessoas distintas, entre elas as filhas da madrasta de Cinderela. Considerando, portanto, o contexto da história e o fato de que, após o baile o príncipe deseja casar-se com Cinderela, concluímos que, a personagem era de fato uma jovem.

Nas adaptações, a personagem é apresentada de forma distinta. Enquanto na animação ela é apresentada como uma criança (Figura 1), no *liveaction,* a personagem é mostrada inicialmente como um bebê (Figura 2), em seguida como uma criança (Figura 3), e, posteriormente,como uma adolescente (Figura 4).

Figura 1. Cinderela criança na animação da Disney (1950)
Fonte: Disponível em: http://www.shoujo-cafe.com/2013/12/comentando-cinderella-disney-1950.html Acesso em: 08/07/2015.

Figura 2. Cinderela bebê no *liveaction* da Disney (2015)
Fonte: a imagem foi retirada diretamente do filme pela autora desse trabalho.
CINDERELA. Direção: Kenneth Branagh, Produção: David Barron, Simon Kinberg e Allison Shearmur. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2015, 1 DVD.

Figura 3. Cinderela criança no *liveaction* da Disney (2015)
Fonte: Disponível em: http://www.shoujo-cafe.com/2013/12/comentando-cinderella-disney-1950.html Acesso em: 08/07/2015

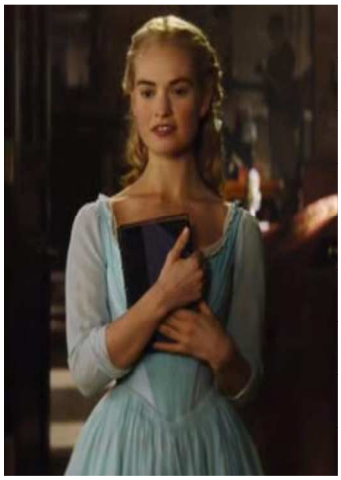

Figura 4. Cinderela adulta no *liveaction* da Disney (2015)
Fonte: a imagem foi retirada diretamente do filme pela autora desse trabalho.
CINDERELA. Direção: Kenneth Branagh, Produção: David Barron, Simon Kinberg e Allison Shearmur. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2015, 1 DVD.

Dois fatos podem justificar a evolução da personagem principal por parte do estúdio que produziu os filmes: (i) o público alvo: como o conto de fadas possui um apelo maior para o público infantil (CORSO, 2007)podemos inferir que, ao adaptar cinematograficamente o conto para uma animação, os estúdios Disney pretendiam manter esse mesmo apelo. Porém, ao adaptar a animação para um *live action,* anos mais tarde, objetivava-se alcançar um público maior e mais diversificado, contando assim com pessoas reais para interpretar os personagens e o acréscimo de cenas e passagens de tempo, o que pode aproximar o telespectador ainda mais do filme (CABELLO, 2004); (ii) a necessidade de reorganização da narrativa, como

sugere Brandão (2011 *apud* ARAÚJO, 2014), afirmando a importância de complementação na adaptação, nesse caso o acréscimo de texto com a passagem de tempo entre a infância e a adolescência da personagem principal para adequar a adaptação ao meio de transmissão escolhido.

No que diz respeito às características físicas da personagem, ao longo do conto, há apenas uma breve menção, que ocorre quando o narrador evidencia a beleza física da personagem:

> " Borralheira, mesmo com suas roupas ruins, não deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs(...)" (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012 p. 59);
>
> " Borralheira que era tão boa quanto bela (...)" (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012 p. 66).

Em ambas as adaptações, a personagem recebe características físicas próprias, pois ela surge como uma criança loira (Figuras 1 e 3). A adesão dessa característica física na animação, e posteriormente no *liveaction*, pode ser inferida como uma evidência cultural do iniciador da tradução (NORD, 1997), pois ela faz referência ao padrão de beleza americano, país de origem dos estúdios Disney, produtor das adaptações.

Todas essas adaptações que a personagem sofreu ao ser traduzida intersemioticamente para as adaptações, podem também ser analisadas, a partir da teoria de Hutcheon (2011) quando afirma que a adaptação é uma recriação de um TF, permitindo assim alterações e de Araújo(2014) que afirma que adaptação cinematográfica é a transcrição de texto em imagem, ou seja, a protagonista do TF foi traduzida intersemioticamente, porém, ao ser adaptada no TC ela sofreu adequações referentes ao público telespectador do filme e a forma de reprodução do novo texto.

Ao manter as principais características físicas da personagem principal do conto nas adaptações, nota-se a intenção do tradutor de referenciar o TF e permitir que o receptor, nesse caso, o telespectador faça uma relação entre eles. Nesse contexto, podemos afirmar que a permanência das características da personagem principal é considerada uma coerência intertextual, ou seja, a personagem foi mantida no TC de forma semelhante ao TF remetendo o receptor à obra e mantendo o seu sentido original (NORD, 1997).

4.2 O nome de Cinderela

No que diz respeito ao nome da personagem, não há no conto nenhuma menção ao seu nome real. O nome Cinderela vem a partir do título do conto *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre,* em tradução literal para o português: "Cinderela ou Sapatinho de Cristal". Ao ser traduzido para o português, o título mais conhecido passou a ser "Cinderela" que significa pequenas cinzas ou "Borralheira" que significa coberta de borralho (braseiro coberto de cinzas ou quase apagado – FERREIRA, 2001 p.106) e surgiu a partir do conto como podemos observar no trecho a seguir:

> "Depois de terminar suas tarefas, ela ia para o canto da lareira e se sentava nas cinzas, motivo pelo qual, na casa, costumava ser chamada de Borrabunda. A irmã mais nova, que não era tão malcriada quanto a mais velha chamava-a de Borralheira (...)" (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012, p. 59-60).

É possível afirmar, portanto, que ouve uma tradução interlingual do nome da personagem, ou seja, uma palavra foi expressa em outra palavra, de outra língua, mantendo o seu sentido original (JAKOBSON, 1999/2000).

Na animação, a personagem continua a ser nomeada apenas como Cinderela, porém no *liveaction,* ela recebe um nome próprio: Ella. Ao longo do filme, após ser encontrada suja de cinzas, ela passa a ser chamada por suas meias-irmãs de Cinderela (uma junção de *cinder*, que, em tradução livre do inglês, significa cinzas, e Ella, o nome dado à personagem). Como podemos observar na cena abaixo, transcrita do *liveaction* Cinderela (2015) de 24min e 45seg a 25min e 10seg:

> Madrasta: Ella o que é isso em seu rosto?
> Ella: Madame?
> Anastácia: São borralhos da lareira.
> Madrasta: Vá limpar agora mesmo.
> Anastácia: Vai cair cinzas no nosso chá.
> Drisella: eu tenho um apelido pra ela: Gata borralheira.
> Anastácia: está cheia de cinzas de borralho, ui já sei, pobre Ella.
> Drisella: Cinderela. É como vamos chamá-la .

A adaptação do nome da personagem pode ser justificada pela teoria de Brandão (2011) que afirma que na adaptação ajustes são permitidos e Cabello (2014) que justifica que, essas adaptações tornam os personagens mais reais, aproximando-os mais ao telespectador da obra.

Nota-se que essas alterações podem ser justificadas pelo propósito da tradução, ou seja, ao mudar a mídia de reprodução (do texto para o filme) é levado em consideração o público para o qual ela será destinada. Além disso, a alteração do verbal para o não verbal, permite o acréscimo ou alterações de elementos para justificar a nova estrutura do texto (NORD, 1997).

4.3 As características psicológicas da personagem

No que diz respeito as características psicológicas da protagonista podemos notar que, no conto, o autor descreve-a da seguinte forma:

> "O marido, por sua vez, tinha uma filha jovem, dotada de meiguice e bondade sem igual; nisso tinha puxado à sua mãe, que era a melhor pessoa do mundo" (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012, p. 59).

> "Outra, que não fosse Borralheira, teria penteado de qualquer jeito; mas ela era bondosa e penteou direitinho" (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012, p. 61).

> "Borralheira as fez levantar-se e lhes disse, abraçando-as, que as perdoava de coração [...] Borralheira que era tão boa quanto bela, trouxe as duas irmãs para morar no palácio (...)" (CONTOS DA MAMÃE GANSA, 2012, p. 66).

Podemos perceber que bondade é uma característica marcante da personagem protagonista do conto de Perrault (2012). Essa característica foi mantida na personagem ao ser traduzida intersemioticamente na animação da Disney, que, além da bondade, recebeu a gentileza como característica pessoal. É possível perceber essa característica na cena abaixo, transcrita da animação Cinderela (1950) de 3min e 2seg a 3m e 5seg:

> "Cinderela, porém, continuava a mesma: gentil e bondosa ".

No *liveaction*, houve mais uma adaptação nas características da personagem, já que ela passa a ser caracterizada pela sua coragem e gentileza. Como pode ser observada na cena seguinte transcrita do *liveaction* Cinderela (2015) de 7min a 7min e 9seg:

> "Em seu coração Ella permaneceu a mesma, pois lembrava da promessa que fez a mãe: ter coragem e ser gentil".

É possível perceber através de trechos das histórias que, mesmo que cada versão enfatize uma qualidade especifica da personagem, ela possui ambas (bondade, meiguice, gentileza, coragem) desde sua narração no conto, porém, não de forma tão explicita como os

narradores da animação e do *liveaction* descrevem. O uso dessas características fazem referência ao papel do conto de fadas que visa atingir o consciente e o inconsciente humano trazendo uma lição ou ensinamento, já que esse, mais que distração, tinha o papel de servir como orientação para aqueles que os escutavam (FINGUER; TOROSSIAN, 2009).

Em nossa análise, consideramos a nossa definição de tradução, como a interpretação de signos verbais ou não verbais por outros signos dentro da própria língua, ou em uma língua diferente, com o propósito de transmitir uma mensagem, levando em consideração o requerente, o transmissor e o receptor da mesma, e qual o contexto cultural e social no qual ela será efetivada. Essa definição confirma a nossa ideia de que, a adaptação cinematográfica de uma obra literária é, na verdade, a tradução dessa obra. Ao analisarmos os dados podemos inferir que, ambas as adaptações são interpretações não verbais do conto de Perrault (2012) com o objetivo e transmitir uma mensagem e levado em consideração principalmente, o telespectador dos filmes.

Souza (1998) ao definir e classificar tradução sob o eixo de livre, a considera uma "tradução infiel", em outras palavras, uma tradução parcial do TF voltada ao sentidoou mensagem que o texto transmite, inferimos, portanto, que apesar de algumas caracterizas da personagem se manterem nas três obras analisadas, cada uma (conto, animação e *liveaction*) é considerada uma obra independente, fruto da interpretação de pessoas distintas, por tanto, as alterações que são consideradas pelo leitor do TF como infidelidade, são apenas a forma como o roteirista interpretou o texto e como o reescreveu.

A partir das definições acima entendemos que, a adaptação de uma obra literária para o cinema, nada mais é que uma tradução dessa obra. Amparados pela definição de Yaroslav (2010) de tradução como uma atividade de reexpressão de um texto em um idioma para um texto em um idioma diferente, seguindo o raciocínio de Hurtado Albir (1988a *apud* LUCINDO, 2006) que define tradução como o processo de interpretação de um TF a partir da compreensão, desverbalização e reinterpretação de um TF, podemos concluir, que o conto de Charles Perrault foi interpretado e reescrito em um novo texto eque as modificações por parte do roteirista são consideradas partes integrantes desse novo texto (AMORIM, 2012). Esse novo texto pode ser considerado, então, uma adaptação.

Analisando, portanto, a relação do conto de Perrault (2012) com as adaptações cinematográficas, podemos afirmar que elas se encaixam na concepção de Hutcheon (2011), de adaptação como um processo de recriação, no qual o tradutor apropria-se do TF para então recriá-lo, e no conceito de Cabello (2010), de adaptação baseada, que é a reprodução parcial da obra literária, na qual podem ser usados todos ou apenas alguns elementos constituintes da

obra, permitindo alterações ou até mesmo uma atualização dela, essa afirmação de Cabello (*op. cit.*) concorda com Nord (1997), que afirma que a adaptação de uma obra deve levar em conta o iniciador, o receptor, e o tempo e espaço nos quais ela foi produzida.

Mesmo que o texto adaptado seja considerado um novo texto e, portanto, não tenha a obrigatoriedade de seguir fielmente o TF (AMORIM, 2010), o TC possui elementos que fazem referência ao TF, permitindo assim que o receptor faça uma relação entre eles e receba a mesma mensagem que o TF desejava transmitir reconhecendo esse novo texto como vindo de um outro. O autor ainda afirma que, como recriação de um TF, as adaptações possuem então características próprias, sendo assim, adaptar seria então ajustar ou alterar de diversas formas.

Ao analisar quais as características da Cinderela foram mantidas, ou adaptadas do conto, para as adaptações cinematográficas, percebemos que a tradução intersemiótica e a adaptação não se repelem e podem coexistir harmoniosamente dentro de um contexto, pois como define Jakobson (1959/2000) apoiado por Plaza (1987) tradução intersemiótica é a interpretação de signos verbais por signos não verbais e vice-versa; e adaptação, segundo Hutcheon (2011), é a reinterpretação de um TF em um TC.

Brandão (2011*apud* ARAÚJO, 2014) concorda com Amorim (2012) ao afirmar que, ao adaptar uma obra literária para o cinema,o adaptador está criando uma nova obra, o que permite cortes ou reorganização da narrativa, redução ou acréscimo de textos e personagens, modificação da conclusão, entre outros. É necessário, portanto, lembrar que, ao ser adaptado, o novo textoobjetiva alcançar um público mais diversificado, não necessariamente o mesmo ao qual a obra literária foi inicialmente direcionada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos com esse trabalho, analisar intersemioticamente uma obra literária que foi adaptada para o cinema. E, como objetivos específicos temos, (i) analisar como a personagem principal Cinderela é descrita no conto de Charles Perrault (2012), considerando características físicas, psicológicas e nome; (ii) analisar quais dessas características foram mantidas ou não nos filmes de 1950 e de 2015 produzidos pela Disney; e (iii) explanar sobre como essas características foram traduzidas intersemioticamente ou adaptadas, considerando o público alvo e o contexto da adaptação.

Ao final da nossa análise concluímos, portanto, que os objetivos desse trabalho foram alcançados, pois conseguimos, ao longo do mesmo, analisar intersemioticamente o conto de Perrault (2012), analisar a personagem principal, Cinderela, bem como as suas características físicas e psicológicas e como elas foram mantidas ou não nas adaptações, além de explanarmos sobre como essas adaptações foram realizadas.

Concluímos também, que o conto de Perrault (1964) foi traduzido, ou seja, lido, desverbalizado, interpretado e reescrito, em um outro texto, numa nova mídia, mantendo porém o sentido do TF (Hurtado Albir, 1988a *apud* LUCINDO, 2006).

Além de ser traduzida intersemioticamente, a personagem sofreu adaptações que fazem referência principalmente ao novo público da obra adaptada, bem como ao tempo e espaço das adaptações. Mesmo com essas adaptações as principais características físicas, psicológicas e o nome da personagem principal, foram mantidos, em outras palavras a personagem continua sendo a mesma do contoapesar das alterações para o cinema. Assim o telespectador consegue enxergar a personagem do conto, e fazer uma relação entre ela, no conto e nos filmes (NORD, 1997), confirmando assim, a nossa hipótese que afirma que as principais características da personagem principal são mantidas nas adaptações a fim de preservar o sentido geral do FT.

As adaptações que ocorreram em Cinderela não devem ser analisadas de forma negativa, pois elas são parte do novo texto para o novo público, com um novo propósito. Ao ser traduzido, o TF passa por um processo de reescritura, feita pelo tradutor na forma como ele interpretou o texto, assim o acréscimo ou redução de elementosbem como a atualização deles, considerados por alguns, infidelidade, não interferem no TF, mas são formadores do TC(AMORIN, 2012).

Ao ser reescrito, o conto Cinderela torna-se um texto fontede informações para um texto novo, no nosso caso, dois textos novos, pois tanto a animação como o *liveaction,* apesar de características semelhantes, são ambos considerados textos novos, que possuem o propósito de entreter.Porém, cada um possui características próprias que expandem o alcance do público alvo de cada filme.

Confirmamos assim a nossa outra hipótese, que afirma que ambas as adaptações são textos independentes originados a partir de um TF em comum, possuindo assim novas interpretações identificadas nas características ambientais, culturais e físicas que foram traduzidas intersemioticamente para os filmes considerando a época de lançamento dos filmes bem como o público alvo a ser alcançado.

Por fim, concluímos que, a Cinderela dePerrault (2012), foi traduzida intersemioticamente em ambas as adaptações da Disney, mas foi também adaptada, mantendo as principais características, objetivando com isso, manter a mesma mensagem do TF, e permitir que o telespectador faça uma relação entre a personagem doconto e a dos filmes, reconhecendo, portanto, o conto como a base de ambas as adaptações. Para isso o roteirista seguiu uma serie de diretrizes que o orientava sobre o que era necessário manter e adaptar, considerando o público receptor, a nova mídia de divulgação e também o novo propósito da obra que além de entretenimento visa o lucro financeiro das adaptações.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Angélica. Almeida de. **Atraduçãointersemiótica na construção da personagem chapeleiro maluco em Alice de Tim Burton**. Monografia (trabalho acadêmico orientado)- Curso de letras- Universidade Federal de Campina Grande, UFCG, 2014.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura.**Cadernos do CNLF**, Vol. XIV, nº 2, t. 2, 2010.

AMORIM, Marcel Alvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. **Revista temática**. Ano VIII, n. 03, 2012.

BONA, Rafael José. **A semiótica do cinema**: o signo paterno no filme Central do Brasil. Passo Fundo, 2007.

CABELLO, A. R. G. **A adaptação literária em programa radiofônico.**Disponível em: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/9eee5550f74c252bb096b1abed7dc1a7. pdf. Visitado em: 12/06/2015.

CALEFFE, L. G.; MOREIRA, H. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2006.

CINDERELA. Direção: Kenneth Branagh, Produção: David Barron, Simon Kinberg e Allison Shearmur. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2015, 1 DVD.

CINDERELA. Direção: ClydeGeronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1950, 1 DVD.

CORSO, Diana L. & Mario. *Fadas no divã. A* **psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini dicionário escolar da Língua Portuguesa**. 4 ed.Rev. ampliada.- Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001 p. 106.

FINGER SCHNEIDER, Raquel Elisabete; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. **Psicol. rev. (Belo Horizonte)**, Belo Horizonte , v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682009000200009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 31 out. 2016.

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres; SINHORETTI, Susana Tieko Saito Sinhoretti**. O estímulo à leitura por meio dos contos de fadas**. CongresoIberoamericano de Ciencia, Tecnología, Innovación y Educación. 2014.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation.** New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, R. On Linguistics Aspects of Translation. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader.** London: Routledge, 1959/2000, pp.113-118.

LUCINDO, E. S. Tradução e Ensino de Línguas Estrangeiras. In: **Revista ScientiaTracuctionis**. Florianópolis: UFSC, n. 3, 2006.

MORESI, E. A. D. (org). **Metodologia da pesquisa**. Brasília- DF: Universidade Católica de Brasília. UCB, mar., 2003

NORD, C. **Translating as a Purposeful Activity**. Manchester: St. Jerome, 1997.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa**. Tradutora. Ivone C. Benedetti.L&PMPocket,2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 9ª edição, 1990.

SOUZA, José Pinheiro de. Teorias da tradução: uma visão integrada. In: **Rev. de Letras -** N0. 20 - Vol. 1/2 - jan/dez. 1998.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew.**The Map** A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies. UK: Taylor and Francis, 2014.

YAROSLAV, V. Sokolovsky. **On the Linguistic Definition of Translation**. In: Journal of Siberia Federal University. Humanities & Social Sciences 2, Siberian Federal University, Svodbodny, Krasnoyarsk, Russia, 2010.

ANEXOS

ANEXO – O CONTO BORRALHEIRA OU CHINELINHA DE CRISTAL – PERRAULT (2012)

BORRALHEIRA
OU
A CHINELINHA DE CRISTAL

Era uma vez um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais arrogante e orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas da mesma laia, que se pareciam com ela em tudo. O marido, por sua vez, tinha uma filha jovem, dotada de meiguice e bondade sem igual; nisso tinha puxado à mãe, que era a melhor mulher do mundo.

Nem bem acabou o casório, a madrasta já deu expansão aos seus maus bofes; não pôde suportar as boas qualidades da mocinha, que tornavam suas filhas ainda mais detestáveis. Deu-lhe as ocupações mais humildes da casa: era ela que lavava a louça e as escadas, que limpava o chão dos quartos da senhora e das senhoritas suas filhas. A moça dormia bem no alto da casa, no sótão, num colchão ordinário de palha, enquanto as irmãs ficavam em quartos assoalhados, com camas da última moda e espelhos nos quais se miravam dos pés à cabeça.

A pobre moça aguentava tudo com paciência e não ousava se queixar ao pai, que iria repreendê-la, porque a mulher mandava inteiramente nele. Depois de terminar suas tarefas, ela ia para o canto da lareira e se sentava nas cinzas, motivo pelo qual, na casa, costumava ser chamada de Borrabunda. A

mais nova, que não era tão malcriada quanto a mais velha, chamava-a Borralheira; no entanto, Borralheira, mesmo com suas roupas ruins, não deixava de ser mil vezes mais bonita que as irmãs, ainda que estas se vestissem magnificamente.

Ocorre que o filho do rei deu um baile e convidou todas as pessoas distintas: as duas senhoritas também foram convidadas, pois estavam sempre em evidência no lugar.

E, bem satisfeitas, ocuparam-se a escolher os trajes e os penteados que lhes assentassem melhor; mais trabalho para Borralheira, pois era ela que passava a roupa das irmãs e fazia as pregas de seus abanos*: só se falava nas roupas que usariam.

– Eu – disse a mais velha –, vou com o vestido de veludo vermelho de renda da Inglaterra.

– Eu – disse a mais nova –, vou com minha saia de sempre, mas em compensação uso o manto com flores de ouro e o peitilho de diamantes, que não é uma coisa qualquer.

Chamou-se uma boa cabeleireira para montar as cornetas** de duas fileiras e compraram-se moscas*** da melhor manufatureira; chamaram Borralheira para lhe pedir opinião, pois ela tinha bom gosto. Borralheira deu-lhes os melhores conselhos do mundo e até se ofereceu para penteá-las; coisa que elas adoraram. Enquanto as penteava, elas lhe diziam:

– Borralheira, gostaria de ir ao baile?

---

* Adorno em torno do pescoço e das mangas.

** Utensílio em forma de semicírculo, feito de tecido consistente, usado em penteados femininos.

*** Pequena pinta preta, feita de tafetá e colada ao rosto.

– Puxa! As senhoritas estão brincando comigo, aquilo não é lugar para mim.

– Tem razão, o pessoal ia rir muito se visse uma Borrabunda no baile.

Outra, que não fosse Borralheira, teria penteado de qualquer jeito; mas ela era bondosa e penteou direitinho. As duas ficaram quase dois dias sem comer, tamanha era a alegria. Mais de doze cadarços se arrebentaram de tanto serem apertados para que as cinturas ficassem mais finas, e elas não saíam da frente do espelho.

Finalmente chegou o grande dia, todos se foram, e o olhar de Borralheira os acompanhou o maior tempo possível; quando sumiram de vista, ela começou a chorar. Sua madrinha, vendo-a aos prantos, perguntou o que estava acontecendo:

– Eu queria tanto... eu queria tanto...

E chorava tanto, que não conseguia terminar. A madrinha, que era fada, disse:

– Queria ir ao baile, não é?

– É – disse Borralheira suspirando.

– Pois bem, você vai se comportar direito? – disse a madrinha. – Então vou dar um jeito.

Levou-a para o quarto e disse-lhe:

– Vá até o pomar e traga uma abóbora.

Borralheira logo foi colher a abóbora mais bonita que conseguiu encontrar e levou-a para a madrinha, sem conseguir adivinhar como aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile. A madrinha a esvaziou e, deixando só a casca, tocou-a com o condão, e a abóbora logo se transformou numa bela carruagem dourada.

Em seguida, foi dar uma olhada na sua camundongueira e encontrou seis camundongos bem vivos;

pediu a Borralheira que levantasse um pouco a porta da camundongueira, e cada camundongo que saía, ao ser tocado pelo condão, logo se transformava num bonito cavalo; e assim se formou uma bela parelha de seis lindos cavalos pelos-de-rato malhados de branco.

Vendo que a madrinha não sabia como fazer um cocheiro, Borralheira disse:

– Vou ver se não há algum rato na ratoeira, e com ele fazemos um cocheiro.

– Tem razão, vá ver – disse a madrinha.

Borralheira trouxe a ratoeira, onde havia três ratões. A fada pegou um dos três, que tinha uma senhora barba e, ao tocá-lo, transformou-o num cocheirão com os bigodes mais bonitos do mundo.

Depois a fada disse a Borralheira:

– Vá até o jardim; ali vai encontrar seis lagartixas atrás do regador; traga aqui.

Nem bem tinham sido trazidas, a madrinha as transformou em seis lacaios, que, com seus trajes agaloados, logo subiram na parte de trás da carruagem e ali ficaram firmes, como se nunca tivessem feito outra coisa na vida.

A fada disse então a Borralheira:

– Então aí está com que ir ao baile. Está contente?

– Estou, mas como é que eu vou assim, com estas roupas pobres?

Foi só a madrinha tocá-la com o condão, e na mesma hora suas roupas se transformaram em trajes de ouro e prata recamados de pedras preciosas; deu-lhe em seguida um par de chinelas de cristal, as mais lindas do mundo.

Quando estava assim vestida, subiu na carruagem, mas a madrinha recomendou insistentemente que

não saísse de lá depois da meia-noite, avisando que, se ela ficasse no baile um minuto a mais, a carruagem voltaria a ser abóbora; os cavalos, camundongos; os lacaios, lagartixas; e as roupas velhas recuperariam o antigo aspecto. Ela prometeu à madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite. E assim partiu, não cabendo em si de alegria.

O filho do rei, ao ser avisado de que acabava de chegar uma grande princesa que ninguém conhecia, foi correndo recebê-la; deu-lhe a mão para descer da carruagem e a levou até a sala onde estavam os convidados. O silêncio foi total; todos pararam de dançar, e os violinos deixaram de tocar, a tal ponto estavam atentos a contemplar a grande beleza daquela desconhecida. Só se ouvia um murmúrio confuso:

– Ah, como é bonita!

Até o rei, apesar de velho, não deixou de olhar e de dizer baixinho à rainha que havia muito tempo não via dama tão bela e adorável. Todas as damas estavam atentas, estudando o penteado e os trajes da recém-chegada para já no dia seguinte arranjarem semelhantes, desde que se encontrassem tecidos tão bonitos e operários tão hábeis.

O filho do rei levou-a para o lugar de honra e em seguida convidou-a para dançar: ela dançou com tanta graciosidade, que foi ainda mais admirada. Serviu-se uma ótima refeição, mas o jovem príncipe não comeu, de tão ocupado que estava a contemplá-la. Ela foi sentar-se perto das irmãs e lhes fez mil cortesias: dividiu com elas as laranjas e os limões que o príncipe lhe dera, o que as surpreendeu muitíssimo, pois não a conheciam.

Enquanto assim conversavam, Borralheira ouviu o relógio soar onze e quarenta e cinco: logo fez uma grande reverência aos presentes e foi embora o mais depressa que pôde. Assim que chegou, foi procurar a madrinha e, depois de agradecer, disse que gostaria muito de ir também no dia seguinte ao baile, porque o filho do rei a convidara.

Enquanto estava entretida contando à madrinha tudo o que acontecera no baile, as duas irmãs bateram à porta; Borralheira foi abrir:

– Como demoraram para voltar! – disse-lhes bocejando, esfregando os olhos e espreguiçando-se como se tivesse acabado de acordar; no entanto, não tivera vontade de dormir desde que as tinha visto pela última vez.

Uma das irmãs disse:

– Se tivesse ido ao baile não ficaria entediada: apareceu a princesa mais bonita, mais bonita que já se viu; e nos fez mil gentilezas, até nos deu laranjas e limões.

Borralheira não cabia em si de alegria: perguntou o nome da princesa, mas elas responderam que ninguém a conhecia, que o filho do rei estava bem triste por isso, que daria tudo no mundo para saber quem era ela. Borralheira sorriu e disse:

– Então era bem bonita? Meu Deus, como vocês são felizes, eu bem que gostaria de ver. Que pena! Senhorita Javotte, poderia me emprestar seu vestido amarelo, aquele que usa todos os dias?

– Pois sim – disse a senhorita Javotte –, era o que faltava! Emprestar o vestido a uma mísera Borrabunda dessa aí, só se eu fosse louca.

Borralheira já previa essa recusa e ficou bem contente, pois ficaria em apuros se a irmã quisesse emprestar o vestido.

No dia seguinte as duas irmãs foram ao baile, e Borralheira também, porém mais bem-vestida que da primeira vez. O filho do rei ficou o tempo todo perto dela e não parou de lhe fazer galanteios; a jovem não se entediou nem um pouco e acabou esquecendo o que a madrinha recomendara; de modo que ouviu o relógio soar a primeira badalada da meia-noite quando achava que ainda nem eram onze horas: então se levantou e fugiu tão ligeira como se fosse uma gazela.

O príncipe foi atrás dela, mas não conseguiu alcançá-la; ela deixou cair uma das chinelas de cristal, que o príncipe recolheu com todo o cuidado. Borralheira chegou em casa sem fôlego, sem carruagem, sem lacaios e com as roupas ordinárias, sem que nada lhe restasse de toda aquela magnificência além de uma das chinelinhas, par daquela que deixara cair. Perguntou-se aos guardas da porta do palácio se tinham visto uma princesa sair; eles disseram que não tinham visto ninguém sair, a não ser uma moça bem malvestida, que tinha mais jeito de camponesa que de princesa.

Quando as duas irmãs voltaram do baile, Borralheira perguntou se tinham se divertido outra vez, e se a bela dama tinha ido. Elas disseram que sim, mas que tinha fugido quando soou meia-noite, e com tanta pressa que havia deixado cair uma das chinelinhas de cristal, a mais linda do mundo; que o filho do rei a recolhera e não tinha feito outra coisa durante todo o restante do baile a não ser olhar para ela; que sem dúvida ele estava bem apaixonado pela bela dama a quem pertencia a chinelinha.

E disseram a verdade, porque uns dias depois o filho do rei mandou apregoar ao som de trombetas

que se casaria com aquela cujo pé se ajustasse perfeitamente à chinela. Começaram a experimentá-la nas princesas, depois nas duquesas e em toda a corte, mas em vão. A chinelinha foi levada à casa das duas irmãs, que fizeram de tudo para calçá-la, mas não conseguiram. Borralheira, que olhava tudo e reconheceu a chinela, disse sorrindo:

– Quero ver se me serve!

As irmãs começaram a rir e a zombar dela. O fidalgo que estava provando a chinela olhou com atenção para Borralheira e, achando-a bem bonita, disse que era justo, pois tinha ordem de experimentar em todas as moças. Pediu a Borralheira que se sentasse e, aproximando a chinela de seu pezinho, viu que ela servia sem dificuldade e ficava justa como se tivesse sido moldada com cera. O espanto das duas irmãs foi enorme, porém maior ainda quando Borralheira tirou da bolsa a outra chinelinha e a calçou. Nesse momento chegou a madrinha que, tocando com o condão nas roupas de Borralheira, transformou-as em roupas mais magníficas ainda que todas as outras.

Então as duas irmãs reconheceram que ela era a bela dama vista no baile. Ajoelharam-se a seus pés para lhe pedirem perdão por todos os maus-tratos que lhe tinham infringido. Borralheira as fez levantar-se e lhes disse, abraçando-as, que perdoava de coração e lhes pedia que a amassem para sempre. Ela foi levada à casa do jovem príncipe, bem-vestida como estava: ele a achou mais bonita que nunca e poucos dias depois se casou com ela. Borralheira, que era tão boa quanto era bela, trouxe as duas irmãs para morar no palácio e casou-as naquele dia mesmo com dois grandes nobres da corte.

Moral da história

Para a mulher, beleza é o maior dos tesouros,
E é coisa que admiramos noite e dia,
Mas o que nós chamamos simpatia
Tem muito mais valor que o ouro.

Foi o que a Borralheira obteve da madrinha,
Que a instruiu e a educou
Tanto e tão bem, que dela fez rainha.
(E do conto a moral assim é que vão dando.)

Esse dom vale mais que estar bem penteada
Para arranjar amor e dar-se muito bem.
A simpatia é o dom real das fadas:
Sem ela tudo vai; com ela tudo vem.

Outra moral

Sem dúvida é grande vantagem
Ter inteligência, coragem,
Sensatez e bom nascimento,
Entre muitos outros talentos
Que o céu nos dá como bagagem.
Mas nada adiantará colecioná-los,
Pois para a promoção serão nadinha
A quem não possuir, para mostrá-los,
Bons padrinhos, boas madrinhas.