

**Letícia Taitson Bueno**

***Chapeuzinho vermelho e Caperucita roja: uma investigação de reescritas com base na representação (visual) de atores sociais e na representação da ação social***

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS LINGUÍSTICOS

Letícia Taitson Bueno

***Chapeuzinho vermelho e Caperucita roja: uma investigação de  
reescritas com base na representação (visual) de atores sociais e na  
representação da ação social***

Belo Horizonte

2011

Letícia Taitson Bueno

***Chapeuzinho vermelho e Caperucita roja: uma investigação de reescritas com base na representação (visual) de atores sociais e na representação da ação social***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada.

Área de concentração: Linguística Aplicada  
Linha de Pesquisa: H – Estudos da Tradução  
Orientadora: Profa. Dra. Célia Magalhães

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2011

Tese intitulada “Chapeuzinho vermelho” e “Caperucita roja”: uma investigação de reescritas com base na representação (visual) de atores sociais e na representação da ação social, defendida por LETÍCIA TAITSON BUENO em 25/04/2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



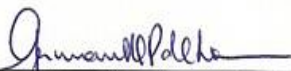
---

**Dra. Célia Maria Magalhães - UFMG**  
**Orientadora**



---

**Dr. Roberto Carlos de Assis - UFPB**



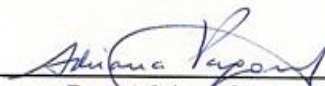
---

**Dra. Germana Henriques Pereira de Souza - UnB**



---

**Dr. Paulo Henrique Caetano - UFSJ**



---

**Dra. Adriana Silvina Pagano - UFMG**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dra. Célia Maria Magalhães, por me acompanhar, uma vez mais, pelos meandros da vida acadêmica, com paciência, quando necessária, e com agilidade, curiosidade e precisão, sempre; aos Profs Drs. Adriana Silvina Pagano e Paulo Henrique Caetano, pelas valiosas críticas, sugestões e percepções quando de minha qualificação. Aos membros da banca de defesa Prof<sup>a</sup>. Dra. Adriana Silvina Pagano, Prof<sup>a</sup>. Dra. Germana Henriques Pereira de Souza, Prof. Dr. Roberto Assis, Prof. Dr. Paulo Henrique Caetano, Prof<sup>a</sup> Dra. Deise Prina Dutra e Prof. Giacomo Patrocínio Figueredo pela disponibilidade em avaliar este trabalho. Aos colegas do LETRA, de todas as épocas.

Às amigas Roberta, Camila e Tânia, que me acompanharam também neste longo percurso, mesmo que muitas vezes à distância. Obrigada pelos papos, sérios ou não, pelas viagens, pelas risadas, pelos planos, e inclusive pela contribuição de cada uma na reta final da tese.

Gracias a Sabrina y Ximena, por me hacer sentir más cerca a casa, aún que tan lejos.

A meus pais, que me ensinaram a gostar de livros.

Ao Tárik, por tudo e mais um pouco.

A Beatriz, que além de me ensinar a ter disciplina, vem me mostrando a cada dia que delicadeza e poder podem, sim, caminhar juntos.

## RESUMO

Esta tese parte do conceito de reescrita de Lefevere (2007) para, sob uma perspectiva linguística dos estudos da tradução, investigar reescritas de contos de fadas em português do Brasil e em espanhol da Argentina. A tradução é vista por Lefevere como um dos muitos tipos de reescritas, e o tradutor (bem como qualquer outro “reescritor”) como um intermediário, cujo papel é fundamental dentro do sistema literário de qualquer comunidade. Por se tratar de um corpus de literatura infantil, recorreu-se a Knowles e Malmkjær (1996) que, pressupondo o poder socializante da linguagem, principalmente para as crianças, investigam um corpus de literatura infantil inglesa dos séculos XIX e XX através de referenciais linguísticos para verificar como os autores e textos respaldavam ou afrontavam percepções, crenças e valores da época. Também se recorreu a Levorato (2003), que, com referenciais de estudos linguísticos e metodologias de corpora, examina questões de ideologia, poder, gênero e linguagem em um corpus composto de 12 reescritas em língua inglesa do conto *Little Red Riding Hood*. Como referência de estudos na área de tradução de literatura infantil, lançou-se mão de trabalhos de autoras como Oittinen, Shavit, Lopéz e Lathey, que partem de generalizações sobre a literatura infantil para chegar a especificidades da literatura infantil traduzida. A maioria destes trabalhos coincide na constatação do caráter educacional que perpassa os textos voltados para crianças e da posição periférica do subsistema da literatura infantil, e mais ainda da literatura infantil traduzida. A presente pesquisa, desenvolvida no escopo do projeto CORDIALL, e em particular, com afiliação ao grupo de pesquisa ESTRAPOLI – Estilo de tradutores profissionais e literários, do Laboratório Experimental de Tradução – LETRA – da FALE/UFMG, investiga a forma como crianças do gênero social feminino são representadas em contos de fadas através da análise da representação (visual) dos atores e da ação social da protagonista de oito reescritas do conto *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*. Como ferramenta de análise utiliza-se o sistema de categorias sóciosemânticas de van Leeuwen (1996, 2008) para a análise da representação dos atores sociais e da ação social, nos modos semióticos verbal e visual. Ao arcabouço de van Leeuwen foram incorporadas categorias ou modificações propostas para a representação dos atores sociais em Novodvorski e Magalhães (2007) e Assis e Magalhães (2009), pela especificidade do corpus sob análise, composto por textos literários, e pela aplicação de um referencial pensado para a língua inglesa a outras línguas. A análise das

representações foi associada a metodologias de corpora, para as quais o uso do software WordSmith Tools é de grande importância nesta pesquisa. Através desta investigação pretendeu-se responder a perguntas sobre as representações propriamente ditas, bem como sobre ideologias que perpassam as práticas sociais representadas nos textos e sobre o status de tradução dos textos inicialmente considerados reescritas, e que se apresentam sob diversas denominações em sua relação com um texto original. Pôde-se observar que em cinco das oito reescritas há um padrão que as aproxima das representações tradicionais dos contos clássicos, tanto em termos de atores quanto de ação social. Assim, pode-se sugerir que as reescritas, ainda que se apresentando com rótulos distintos, em geral se comportam de forma semelhante ao aceitar (e conseqüentemente atualizar) aportes ideológicos através de representações convencionais. Por fim, percebeu-se que, com o referencial utilizado, não é possível identificar diferenças entre as reescritas que justifiquem as denominações diversas, sendo mais produtivo pensar nas reescritas em termos de um continuum em que os textos poderiam ser localizados em função de sua maior ou menor aproximação, em termos de representações, de um pólo onde estaria(m) situado(s) o conto ao qual, como texto original ou como um (pre)texto, todas as reescritas se vinculam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da Tradução; Reescrita; Literatura Infantil; Representação de Atores e Ação Social; Multimodalidade.

## ABSTRACT

This thesis reports on Lefevre's (2007) concept of rewriting, aiming at investigating fairy tales rewritings in Brazilian Portuguese and in Argentinian Spanish, under the perspective of translation studies. Lefevre (2007) considers translation as one of the many types of rewritings and the translator (as well as any other 'rewriter') as a mediator, whose role is crucial within the literary system of any community. Since the corpus refers to children's literature, we resorted to Knowles and Malmkjær (1996) that presuppose the socialising power of language, mainly to children. These authors investigate a corpus of English children's literature from XIX and XX centuries through the linguistic framework to verify how authors and texts draw on or confront perceptions, beliefs and time values. We also resorted to Levorato (2003) that examines ideology, power and gender issues in a corpus comprised of twelve rewritings in English language of the short story 'Little Red Riding Hood' with framework of linguistic studies and corpora methodologies. As reference of studies in translation area of children's literature, we drew on works of authors such as Oittinen, Shavit, López and Lathey that start from generalizations on children's literature to culminate in specificities of translated children's literature. Most of these authors coincide with the educational character that pervades texts directed to children; as well as in the peripheral position of children's literature subsystem and more even of translated children's literature. This research is developed under the scope of CORDIALL project, and more particularly, with affiliation to the research group ESTRAPOLI – Professional and literary translators' style, linked to Laboratory for Experimentation in Translation – LETRA – located at FALE/UFMG. It investigates how children of female social gender are represented in fairy tales through the analysis of visual representation of actors and of protagonist's social action in eight rewritings of the short story 'Chapeuzinho Vermelho' / 'Caperucita Roja'. As analysis tool, van Leeuwen's (1996, 2008) system of social-semantic categories was then used in order to analyse the representation of social actors and social action in the semiotic visual and verbal modes. Categories or modifications were incorporated to van Leeuwen's (1996, 2008) framework, based on the representation of social actors in Novodvorski and Magalhães (2007) and in Assis and Magalhães (2009), due to the literary corpus specificity and due to the use of a framework of English language nature in other languages. The analysis of representations was associated to corpora methodologies, to which the use of software



WordSmith Tools is very important in this research. The investigation intends to answer questions about the representations in their own terms, as well as ideologies that pass by social practices represented in the texts. It also intends to verify the status of texts translation initially regarded as rewritings that show themselves under various denominations with regard to an original text. We observed that in five of eight rewritings there is a pattern that make them closer to traditional representations of classical short stories, as much in terms of actors as of social action. Therefore, we can suggest that rewritings are generally realized in a similar way, accepting (and consequently bringing up to date) ideological resources through conventional representations, even if they are classified distinctly under the translation perspective. Finally, we realized that with the framework used in this research it was not possible to identify differences among the rewritings that justify the various denominations, being more productive to regard the rewritings in terms of a continuum where texts could be placed according to their distance, in terms of representations, from a pole where the tale to which, either as an original text or as a pretext, all rewritings link themselves to, would be situated.

*Key Words: Translation Studies; Rewriting; Children's literature; Representation of Social Actors and Action; Multimodality.*

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Ilustrações das capas do primeiro subcorpus .....	64
FIGURA 2- Ilustrações das capas do segundo subcorpus .....	66
FIGURA 3 - Dados básicos das oito reescritas do corpus.....	67
FIGURA 4 – Modelo de cabeçalho para entrada no CORDIALL .....	69
FIGURA 6- Rede de Sistemas - Representação de Atores Sociais conforme van Leeuwen / Fonte: Novodvorski e Magalhães (2008).....	71
FIGURA 7- Rede de Sistemas - Representação de Atores Sociais com modificações e recorte / Fonte: Novodvorski e Magalhães (2008) .....	72
FIGURA 8- Rede de Sistemas - Recorte do sistema de Representação de Atores Sociais usado como base para sistema de anotação .....	73
FIGURA 9- Rede de Sistemas - Recorte definitivo do sistema de representação de atores sociais com modificações propostas por Assis (2009) e Novodvorski (2008) usado para elaboração de sistema de anotação .....	75
FIGURA 10 - Rede de Sistemas - Atores Sociais: Como são representadas as pessoas	77
FIGURA 11 - Rede de sistemas - A Representação da Ação Social.....	78
FIGURA 12 - Rede de sistemas - Relação entre Pessoa Representada e Observador ...	80

## LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Proporção entre Ativação e Apassivação no corpus .....	114
GRÁFICO 2 - A representação da ativação em Chapeuzinho Vermelho de Aguiar .....	128
GRÁFICO 3 - A representação das ações materiais e semióticas em Aguiar .....	128
GRÁFICO 4 - A representação das Ações Transativas e Não-transativas .....	129
GRÁFICO 5 - A representação das Reações.....	130
GRÁFICO 6 - A representação da Ativação em Caperucita Roja de Montes .....	131
GRÁFICO 7 - A representação das ações transativas e tão-transativas .....	135
GRÁFICO 8 - A representação das ações materiais e semióticas em Montes .....	136
GRÁFICO 9 - A representação das Reações.....	137
GRÁFICO 10 - A representação da Ativação em Caperucita Roja del Noroeste.....	140
GRÁFICO 11 - A representação das ações materiais e semióticas em Iannamico .....	141
GRÁFICO 12 - A representação das Ações Transativas e Não-transativas .....	144
GRÁFICO 13 - A representação das Reações.....	146
GRÁFICO 14 - A representação da ativação em Chapeuzinho Amarelo de Buarque .....	148
GRÁFICO 15 - A representação das ações materiais e semióticas.....	149
GRÁFICO 16 - A representação das ações materiais .....	150
GRÁFICO 17 - A representação das reações .....	157
GRÁFICO 18 - A representação da ativação em Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr. ....	162
GRÁFICO 19 - A representação das ações materiais e semióticas.....	163
GRÁFICO 20 - A representação das ações materiais .....	164
GRÁFICO 21 - A representação das reações .....	170
GRÁFICO 22 - A representação da ativação em Caperucita Roja de Cinetto.....	175
GRÁFICO 23 - A representação das ações materiais e semióticas.....	176
GRÁFICO 24 - A representação das ações materiais .....	177
GRÁFICO 25 - A representação das reações .....	182
GRÁFICO 26 - A representação da ativação em Chapeuzinho Vermelho de Braz .....	186
GRÁFICO 27 - A representação das ações materiais e semióticas.....	187
GRÁFICO 28 - A representação das ações materiais .....	188
GRÁFICO 29 - A representação das reações .....	194
GRÁFICO 30 - A representação da ativação em Caperucita Roja de Sobico .....	197
GRÁFICO 31 - A representação das ações materiais e semióticas.....	198
GRÁFICO 32 - A representação das ações materiais .....	199
GRÁFICO 33 - A representação das reações .....	206

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Etiquetas utilizadas para a marcação dos atores sociais no corpus.....	75
QUADRO 2 - Exemplos de etiquetagem com representações de categorias simultâneas de representação de ator social.....	76
QUADRO 3 - Etiquetas utilizadas para a marcação da ação social no corpus.....	79
QUADRO 4 - Exemplos de etiquetamento com categorias da representação da ação social.....	79
QUADRO 5 - Classificação por origem na reescrita de Aguiar.....	87
QUADRO 6 - A representação dos vínculos familiares em Chapeuzinho Amarelo.....	88
QUADRO 7 - A representação dos vínculos familiares em Caperucita Verde.....	89
QUADRO 8 - O lobo seduzido.....	100
QUADRO 9 - Exemplos de Valoração em Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr.....	103
QUADRO 10 - Exemplos de Valoração em Caperucita Roja de Cinetto.....	103
QUADRO 11 - Exemplos de Valoração em Chapeuzinho Vermelho de Braz.....	104
QUADRO 12 - O uso do diminutivo em Chapeuzinho Amarelo.....	109
QUADRO 13 - Exemplos de Sistemização por Possessivação em Sobico, Cinetto e Braz.....	116
QUADRO 14 - Ativação de Chapeuzinho em Ações Transativas Interativas (Aguiar).....	122
QUADRO 15 - Exemplos de Ações Transativas Instrumentais.....	123
QUADRO 16 - Exemplos de Ações Não-transativas.....	124
QUADRO 17 - Ações Semióticas Não-comportamentais de Citação.....	124
QUADRO 18 - Exemplos de Reações Perceptivas.....	125
QUADRO 19 - Reações Afetivas.....	126
QUADRO 20 - Reações Cognitivas.....	126
QUADRO 21 - Ativação de Caperucita em Ações Transativas Interativas.....	131
QUADRO 22 - Exemplos de Ações Transativas Instrumentais.....	133
QUADRO 23 - Exemplos de Ações Não-transativas.....	134
QUADRO 24 - Ações Semióticas Não-comportamentais de Citação.....	135
QUADRO 25 - Exemplos de Reações Perceptivas.....	137
QUADRO 26 - Reações Afetivas.....	138
QUADRO 27 - Reações Cognitivas.....	138
QUADRO 28 - Ativação de Caperucita em ações transativas interativas (Iannamico).....	142
QUADRO 29 - Exemplos de Ações Transativas Instrumentais.....	143
QUADRO 30 - Exemplos de Ações Não-transativas.....	144
QUADRO 31 - Ações Semióticas Não-comportamentais.....	145
QUADRO 32 - Reações perceptivas.....	146
QUADRO 33 - Reação afetiva.....	147
QUADRO 34 - Reação cognitiva.....	147
QUADRO 35 - Exemplos de Ações não-transativas em Chapeuzinho Amarelo.....	151
QUADRO 36 - Exemplos de ações transativas interativas.....	152
QUADRO 37 - Exemplos de ações transativas instrumentais.....	153
QUADRO 38 - Ações semióticas.....	154
QUADRO 39 - Reações afetivas.....	157
QUADRO 40 - Reações Perceptivas.....	158
QUADRO 41 - Reações cognitivas.....	159
QUADRO 42 - Apassivação de Chapeuzinho Amarelo.....	160
QUADRO 43 - Exemplos de ações transativas instrumentais.....	165
QUADRO 44 - Exemplos de ações não-transativas.....	166
QUADRO 45 - Exemplos de ações transativas interativas.....	167

QUADRO 46 - Ações semióticas .....	168
QUADRO 47 - Reações cognitivas.....	171
QUADRO 48 - Reações perceptivas.....	172
QUADRO 49 - Reações afetivas.....	172
QUADRO 50 - Exemplos de ações transativas instrumentais.....	177
QUADRO 51 - Exemplos de ações não-transativas .....	179
QUADRO 52 - Exemplos de ações transativas interativas .....	179
QUADRO 53 - Ações semióticas .....	180
QUADRO 54 - Reações cognitivas.....	183
QUADRO 55 - Reações perceptivas.....	183
QUADRO 56 - Reações afetivas.....	184
QUADRO 57 - Exemplos de ações transativas instrumentais.....	188
QUADRO 58 - Exemplos de ações não-transativas .....	189
QUADRO 59 - Exemplos de ações transativas interativas .....	191
QUADRO 60 - Ações semióticas .....	192
QUADRO 61 - Reações perceptivas.....	195
QUADRO 62 - Reações afetivas.....	195
QUADRO 63 - Exemplos de ações transativas instrumentais.....	200
QUADRO 64 - Exemplos de ações não-transativas .....	201
QUADRO 65 - Exemplos de ações transativas interativas .....	202
QUADRO 66 - Ações semióticas .....	203
QUADRO 67 - Reações cognitivas.....	206
QUADRO 68 - Reações perceptivas.....	207
QUADRO 69 - Reações afetivas.....	208

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Nomeação e Classificação no corpus.....	83
TABELA 2 - A Identificação Relacional de Chapeuzinho / Caperucita no corpus.....	88
TABELA 3 - A Identificação Física no corpus.....	94
TABELA 4 - A Valoração no corpus.....	100
TABELA 5 - O uso do diminutivo em Perrault e reescritas.....	106
TABELA 6 - O uso do diminutivo em Grimm e reescritas.....	110
TABELA 7 - O uso de diminutivos nas reescritas de Braz e Sobico.....	111
TABELA 8 - Ativação e Apassivação no corpus.....	112
TABELA 9 - Proporção entre Ativação e Apassivação no corpus.....	113
TABELA 10 - Agência e Sistemização no corpus.....	116

## SUMÁRIO

RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	8
LISTA DE FIGURAS .....	10
LISTA DE GRÁFICOS.....	11
LISTA DE QUADROS .....	12
LISTA DE TABELAS .....	14
Introdução .....	17
1. Revisão Teórica.....	26
1.1 Os Estudos da Tradução .....	26
1.1.1 Tradução e Reescrita .....	26
1.1.2 Tradução da Literatura Infantil.....	32
1.1.3 Estudos da Tradução baseados em Corpora .....	37
1.2 Abordagens dos estudos linguísticos .....	38
1.2.1 O gênero literatura infantil: controle, gênero social e linguagem.....	38
1.2.2 A literatura infantil brasileira e argentina.....	40
1.2.3 A Representação de Atores Sociais .....	45
1.2.4 A Representação da Ação Social.....	53
1.2.5 A Representação Visual dos Atores Sociais .....	55
2. Corpus e metodologia.....	62
3. Dados e análises: A Representação dos Atores Sociais.....	83
4. Dados e análises: A Representação da Ação Social .....	122
4.1 Chapeuzinho Vermelho de Aguiar .....	122
4.2 Caperucita Roja de Montes.....	130
4.3 Caperucita Roja del Noroeste de Iannamico.....	139
4.4 Chapeuzinho Amarelo de Buarque .....	147
4.5 Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr. ....	161
4.6 Caperucita Roja de Cinetto.....	174
4.7 Chapeuzinho Vermelho de Braz.....	185
4.8 Caperucita Verde de Sobico .....	196
5. Dados e Análises: A Representação Visual dos Atores Sociais .....	217
5.1 Retratando Pessoas .....	217
5.1.1 Inclusão e Exclusão .....	217
5.1.2 Papéis.....	222
5.1.3 Genérico / Específico e Individual / Em grupo.....	225
5.2 A imagem e o/a observador/a .....	230
5.2.1 Chapeuzinho Vermelho de Hallensleben.....	231
5.2.2 Caperucita Roja de Saúl .....	234

5.2.3	Chapeuzinho Amarelo de Ziraldo.....	235
5.2.4	Caperucita Roja del Noroeste de Carzon.....	236
5.2.5	Chapeuzinho Vermelho de Janssen .....	238
5.2.6	Caperucita Roja de Díaz Prieto.....	239
5.2.7	Chapeuzinho Vermelho de Braz.....	241
5.2.8	Caperucita Verde de Canale .....	242
5.3	Resumo de Análises e Resultados .....	244
6.	Considerações Finais .....	254
7.	Referências .....	281
	Anexos.....	288



## Introdução

Esta pesquisa parte do conceito de reescrita de Lefevere para, dentro da perspectiva dos Estudos da Tradução, investigar oito reescritas de contos de fadas em português do Brasil e em espanhol da Argentina. Lefevere, em *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007), vê a tradução como um dos muitos tipos de reescritas, e o tradutor (bem como qualquer outro “reescritor”) como um intermediário, cujo papel é fundamental dentro do sistema literário de qualquer comunidade. Para este autor, estes intermediários, tanto quanto os escritores e leitores, estão sujeitos às restrições do sistema literário, podendo adotar frente a estas restrições posturas diversas.

Shavit ([1986] 2006), apoiando-se também na ideia de polisistemas para trabalhar com a tradução de literatura infantil, acredita que este sistema, e principalmente o de literatura infantil traduzida, ocupa uma posição periférica no sistema literário. Lopéz ([2000] 2006), compartilhando a mesma visão, também percebe uma desvalorização da literatura infantil, o que por sua vez permitiria ao tradutor uma liberdade e possibilidade de manipulação inexistentes quando se trata de textos para adultos. Entretanto, em função dos dois princípios básicos que governam este subsistema, esta liberdade tem como contrapartida muitas limitações. O primeiro princípio, de natureza didática, seria, para Shavit ([1986] 2006), a demanda para que os textos sejam apropriados e úteis do ponto de vista educacional; o segundo, que leva em conta o desenvolvimento cognitivo da criança, determina que enredo, personagens e linguagem sejam adaptados às habilidades da audiência. Por isso, o conceito que se tem de infância é fundamental para os parâmetros daquilo que é considerado adequado, sob vários aspectos (morais, cognitivos, educacionais, psicológicos, religiosos, etc.), na literatura infantil, traduzida ou não.

Lathey (2006) também sugere que a literatura infantil, traduções incluídas, são um bom indício da forma como as crianças são percebidas em uma determinada época e sociedade. Segundo a autora (LATHEY, 2006, p.6), “[...] desde que surgiu uma literatura separada para crianças, o material de leitura para os jovens tem sido veículo para ensinamentos escolares, religiosos e morais, e para o letramento”. Portanto, de

acordo com aquilo que se julga necessário ensinar às crianças, chega-se às características que são a elas atribuídas. Entretanto, Lathey identifica uma diferença entre autores e tradutores de literatura infantil: em geral, autores para crianças fazem a escolha de escrever para os mais jovens, enquanto os tradutores podem ser profissionais da tradução que eventualmente são encarregados de trabalhar com algum texto infantil; ou autores de literatura infantil experientes que se voltam para a tradução. Cada uma destas situações gera também entendimentos distintos sobre o universo da criança e sobre a própria criança.

Outro aspecto fundamental apontado por autores que trabalham com literatura infantil, sob a perspectiva da tradução ou não, é a diferença hierárquica entre adultos e crianças. Lathey (2006) chama a atenção para o fato de que entre o escritor ou tradutor e a audiência infantil há uma relação desigual, e que o processo de escrita para esta audiência é orientado por essa desigualdade. Os adultos determinam não só “o que é” a infância, como também, e em função disto, que assuntos tratar, e de que maneira.

Oittinen ([1995] 2006) igualmente enfatiza a importância, para o processo tradutório, da imagem que se tem da infância. Utilizando o conceito de reescrita de Lefevere, a autora investiga justamente como esta imagem influencia as estratégias (de domesticação ou estrangeirização) de tradução.

Knowles e Malmkjær (1996) investigam como linguagem e controle estão associados na literatura infantil. Partindo da ideia de linguagem como veículo da ideologia, os autores atribuem um lugar de destaque à literatura infantil, uma vez que o processo de socialização se dá através da linguagem. Entretanto, quem assume esta tarefa de socialização das crianças são os adultos, que como já foi sugerido por Lathey e outros autores, relacionam-se de forma desigual com as crianças. A desigualdade nesta relação teria seu impacto nas escolhas e combinações linguísticas e nas técnicas através das quais o poder é exercido (ou compartilhado) com o/a leitor/a. Analisando um corpus de literatura infantil inglesa através do sistema da transitividade e da coesão lexical da Gramática Sistêmico Funcional de Halliday, Knowles e Malmkjær (1996) observam como autores e textos de literatura infantil inglesa dos séculos XIX e XX apoiavam ou desafiavam as visões de mundo da época.

Levorato (2003), também trabalhando com referenciais de estudos linguísticos (incorporando a metodologias de corpora) para examinar questões de ideologia, poder

e linguagem na literatura infantil, analisa um corpus composto de 12 reescritas em língua inglesa do conto *Little Red Riding Hood* a partir do sistema de transitividade da GSF, da proposta de representação dos atores e da ação social de van Leeuwen (1996), e da análise de intertextualidade e ideologia de Fairclough (1992). Levorato, como Knowles e Malmkjær (1996), ressalta a importância da literatura infantil, e especialmente dos contos de fada, no processo de socialização da criança. Enfocando os papéis associados ao gênero social, a autora reflete sobre a literatura infantil e o poder da linguagem na manutenção ou questionamento dos “arranjos” socialmente determinados.

Esta tese de doutorado tem como foco reescritas do conto de fadas Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja e a análise textual dessas reescritas através de referenciais que têm como base teorias linguísticas, incorporando uma metodologia de corpora. Baseando-se na proposta de Levorato, mas trabalhando sob a perspectiva dos estudos da tradução, utiliza-se o arcabouço de van Leeuwen (1996, 2008) da representação dos atores e da ação social para investigar como a protagonista do conto é representada em reescritas brasileiras e argentinas do conto clássico. Levando-se em conta a importância das ilustrações nos livros infantis, conforme apontado por Oittinen (2006), o presente trabalho propõe a incorporação da análise da representação visual dos atores sociais ao referencial teórico-metodológico da pesquisa. Se a literatura infantil tem realmente grande importância no processo de socialização das crianças, parte-se do pressuposto de que os textos visuais dos livros infantis também desempenham um papel relevante neste processo.

Desenvolvido com o suporte do projeto Corpus Discursivo para Análises Linguísticas e Literárias (CORDIAL<sup>1</sup>), e no âmbito do Laboratório Experimental de Tradução (LETRA<sup>2</sup>), o presente trabalho está vinculado ao grupo de pesquisa do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq ESTRAPOLI – Estilo de tradutores profissionais e literários, integrado por pesquisadores professores e em formação, dentre os últimos constando alunos da Graduação e do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG. Dando continuidade a uma

---

<sup>1</sup> CORDIAL: corpus criado pelos pesquisadores do [Laboratório Experimental de Tradução – LETRA](http://letra.letras.ufmg.br/cordial/) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É composto de textos em formato digital selecionados segundo critérios específicos, relacionados com os subprojetos desenvolvidos neste contexto (<http://letra.letras.ufmg.br/cordial/>).

<sup>2</sup> LETRA: Laboratório que desenvolve pesquisas empíricas sobre processo e produto tradutórios.

tradição de pesquisas desenvolvidas no LETRA com bases na proposta de van Leeuwen da representação dos atores sociais para investigar corpora jornalístico (ver, por exemplo, NOVODVORSKI & MAGALHÃES, 2008; MAGALHÃES, 2008) e literários sob a perspectiva dos estudos da tradução baseados em corpora (ASSIS & MAGALHÃES, 2009), propõe-se com este trabalho incorporar outra tradição também já consolidada no LETRA de análise de textos multimodais, cujos principais referenciais são a Gramática do Desenho Visual de Kress e van Leeuwen (2006) (ver PINHEIRO & MAGALHÃES, 2007; CARVALHO & MAGALHÃES, 2007; CARVALHO & MAGALHÃES, 2009) e a representação visual dos atores sociais de van Leeuwen (1996) (ver MAGALHÃES, no prelo; MAGALHÃES & CAETANO, no prelo). Assim, nesta pesquisa, recorre-se ao arcabouço da representação dos atores sociais para a análise de textos verbais e visuais para analisar reescritas de contos de fadas em português do Brasil e espanhol da Argentina a partir de uma perspectiva dos estudos da tradução associados a uma metodologia de corpus. Ademais, para que a análise da representação da protagonista fosse mais completa, com o intuito de observar como as meninas são retratadas na literatura infantil, incorporou-se também a análise da representação da ação social (van Leeuwen, 2008).

É relevante mencionar aqui o trajeto percorrido para chegar ao tema desta pesquisa. Em Bueno e Magalhães (2005)<sup>3</sup>, trabalhou-se na perspectiva de estudos da tradução baseados em corpora (ETBC), recorrendo-se a uma metodologia de corpora para a análise textual de um corpus literário paralelo, focalizando a criatividade lexical no nível da palavra e das colocações (cf. KENNY, 2001) e abordando a transitividade a partir da Gramática Sistêmico-Funcional (GSF). No presente trabalho, o foco voltou-se para as reescritas de um conto clássico da literatura infantil, mas a metodologia continuou sendo a análise textual e metodologia de corpus. São usados os conceitos de reescrita de Lefevere (2007) e da tradução de literatura infantil. Entretanto, na análise textual, são usadas as categorias da representação de atores sociais e da ação social (VAN LEEUWEN, 1996, 2008), e da representação visual dos atores sociais (VAN LEEUWEN, 2008) para a análise da linguagem verbal e visual de um corpus de reescritas de contos infantis. Todos estes sistemas de categorização têm como base a

---

<sup>3</sup> Pesquisa de mestrado intitulada *Transitividade, Coesão e Criatividade Lexical no Corpus Paralelo Macunaíma, de Andrade e Macunaíma, de Goodland*, defendida em 2005 na Faculdade de Letras da UFMG.

hipótese metafuncional da linguagem elaborada por Halliday em sua GSF (1985, 1994, 2004) e sua visão da língua como um sistema de escolhas.

E complementando o percurso, cabe ressaltar ainda os motivos para a escolha deste corpus específico. Na pesquisa de mestrado mencionada (BUENO & MAGALHÃES, 2005), na qual já se podem encontrar algumas das bases teórico-metodológicas para esta pesquisa de doutorado, trabalhou-se com o texto *Macunaíma* (ANDRADE, 1928) e sua tradução para o inglês por E. A. Goodland (ANDRADE, 1984), sob a perspectiva dos estudos da tradução baseados em corpora, enfocando a criatividade lexical e as colocações criativas. Tal proposta levou à análise da transitividade e da coesão lexical, especificamente no que concernia ao tema da representação da experiência sexual no corpus. Duas questões que não puderam ser amplamente desenvolvidas em função das limitações de uma dissertação de mestrado permaneceram latentes: a primeira diz respeito a como a representação da experiência sexual foi construída de forma totalmente distinta nos dois textos, sendo que no texto de Andrade esta experiência era fundamentalmente representada através de um processo material, *brincar*, e no texto de Goodland, a experiência sexual foi “mentalizada” em função das escolhas linguísticas do tradutor, e essencialmente relacionada ao “amor”, que por sua vez no texto original praticamente não estava relacionado à experiência sexual. A segunda questão diz respeito à forma como as personagens femininas eram representadas no texto de Mário de Andrade, sobretudo através de escolhas lexicais que remetiam ao contexto indígena (*cunhã*, *cunhatã*), e à forma como na tradução esta representação foi construída por escolhas que sugeriam uma avaliação do comportamento sexual destas personagens, tais como *trollop*, *tart*, *minx*, *wench*, *hussy*, *doxy*, *bitch*, e *cunt*.

Assim, ao se direcionar a presente pesquisa a um corpus de literatura infantil, em primeiro lugar em função da questão da multimodalidade, e também pela escassez de trabalhos no âmbito nacional que abordem a literatura infantil desde uma perspectiva linguística da tradução, e principalmente considerando textos verbais e visuais, a escolha do conto foi naturalmente voltada (pelas questões suscitadas ainda no mestrado) para um texto no qual personagens femininas tivessem proeminência, e no qual a questão da experiência sexual também estivesse, ainda que de forma implícita, representada. A escolha do conto *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja* foi feita ao se encontrar uma pesquisa que, no contexto internacional, já lidava com

este conto de uma perspectiva discursiva baseada em teorias linguísticas calcadas na LSF (LEVORATO, 2003). A análise a partir da perspectiva da tradução e da multimodalidade, desta forma, poderia trazer um novo enfoque a um conto tão exaustivamente investigado (principalmente no contexto internacional), e desta forma contribuir com novos insights, usos e possibilidades para cada uma das teorias e áreas às quais esta pesquisa se afilia.

Para este trabalho, propôs-se, portanto, um corpus de análise composto por oito reescritas do conto de literatura infantil *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*. Cinco das oito reescritas fazem referência, sob diversos tipos de denominações, a textos originais, quais sejam o conto *Le Petit Chaperon Rouge*, publicado por Charles Perrault em 1697, e *Rotkäppchen*, publicado pelos irmãos Grimm em 1812. Em português do Brasil as reescritas são, respectivamente, d'Aguiar (2007) com ilustrações de Georg Hallensleben, com referência ao conto de Perrault; Titan Jr. (2004) com ilustrações de Susanne Janssen, com referência ao conto dos irmãos Grimm; Buarque (2007), com ilustrações de Zivaldo (a partir da edição de 1997), sem referência direta a um texto original; e Braz (2005), com ilustrações de Salmo Dansa, igualmente sem referência direta a um original. Para o espanhol da Argentina as reescritas são Montes (1999) com ilustrações de Saúl, e referência ao conto de Perrault; Cinetto (2008) com ilustrações de Mariano Díaz Prieto, e remetendo ao conto dos irmãos Grimm; Iannamico (2007), com ilustrações e ideia original de Walter Carzon, e referência também ao conto de Perrault; e por fim Sobico (2007), com ilustrações de Melina Canale, sem referência direta a um texto original.

Considerando o corpus e levando-se em conta os pressupostos teóricos e metodológicos propostos, elaboraram-se as seguintes perguntas de pesquisa:

- a) Como são representadas as meninas (aqui sintetizadas na personagem Chapeuzinho / Caperucita) e suas respectivas ações sociais em cada um dos textos verbais?
- b) Como são representadas as meninas nas ilustrações das capas sob a perspectiva da representação visual dos atores sociais, e como as protagonistas (e, em última análise, as meninas) das diferentes reescritas se relacionam com o/a leitor/a?

- c) Há rima entre os textos verbais e visuais de cada uma das reescritas investigadas?
- d) É possível identificar, através do arcabouço teórico-metodológico aqui proposto, ideologias que perpassem as práticas sociais representadas nos textos?
- e) A partir das representações e significados analisados podem-se observar diferenças entre reescritas de acordo com a relação que cada uma propõe com um texto original?
- f) Partindo do conceito de reescrita, e com a análise textual das representações da ação e dos atores sociais, uma vez que todos estes textos dialogam com um conto clássico comum, como pensar, sob a perspectiva dos estudos da tradução, no status destes textos dentro de um continuum de reescritas?

Com base nas perguntas e na proposta que orientaram esta pesquisa de doutorado, foram elaborados os objetivos gerais e específicos deste trabalho, apresentados a seguir.

Entre os objetivos gerais, podem-se destacar:

- ✓ Contribuir para as subáreas dos Estudos da Tradução baseados em corpus e da tradução da literatura infantil com uma perspectiva de análise textual que inclua análise multimodal da representação de atores e ação social em textos traduzidos;
- ✓ Contribuir com os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores do projeto CORDIALL, e, em particular, com o grupo de pesquisa ESTRAPOLI – Estilo de tradutores profissionais e literários, do Laboratório Experimental de Tradução – LETRA – da FALE/UFMG;

Os objetivos específicos, por sua vez, são:

- ✓ Investigar a representação verbal e visual dos atores e da ação social em um corpus de reescritas de literatura infantil;

- ✓ Investigar os paratextos de traduções da literatura infantil, usando referencial calcado na linguística sistêmico-funcional e no escopo das abordagens linguísticas;
- ✓ Investigar possíveis ideologias das práticas sociais associadas a essas representações;
- ✓ Discutir, a partir das representações, o status de tradução dos textos do corpus.

Pôde-se verificar, em linhas gerais, que aquelas reescritas que não se vinculam a um texto original sob nenhuma denominação de fato buscam construir uma representação distinta de protagonistas de conto de fada do gênero feminino; no entanto, as análises principalmente da ação social mostram que este objetivo de se “desvincular” da representação original é apenas parcialmente alcançado, na maioria das vezes. Em relação às reescritas que fazem referência a um texto original, observou-se que, apresentando-se como tradução ou através de qualquer outra denominação, nestas reescritas as representações da protagonista se assemelham bastante, e atualizam a construção de personagens femininas frágeis, dependentes, inativas.

Os dados mostram também que, de modo geral, há congruência entre as representações da protagonista nos textos verbais e nos textos visuais das capas, mesmo quando as ilustrações foram realizadas para os originais, e não para a reescrita. Os textos visuais, portanto, confirmam a visão da criança do gênero social feminino encontrada nos textos verbais e, passados séculos, dos contos clássicos.

Esta tese se divide em cinco capítulos principais, que seguem esta Introdução. No primeiro capítulo, de revisão teórica, são apresentados os principais referenciais teórico-metodológicos em que a pesquisa se baseia. Na primeira seção, dedicada aos estudos da tradução, começa-se com o conceito de Lefevere de tradução como reescrita e sua proposta de análise; seguido pelos referenciais de tradução de literatura infantil e dos estudos da tradução baseados em corpora. Na segunda seção do capítulo 1, dedicada às abordagens dos estudos linguísticos, são contempladas as pesquisas com literatura infantil e, especificamente aquelas que lidam com questões de linguagem e controle; em seguida, faz-se uma breve contextualização da literatura infantil no Brasil e na Argentina, passando-se à revisão das propostas de van Leeuwen



de representação dos atores sociais, da ação social, e da representação visual dos atores sociais, que fornecem as categorias de análise utilizadas nesta tese para a investigação das reescritas. No capítulo 2 o corpus é apresentado e descrito, bem como os passos metodológicos centrados na anotação do corpus a partir das categorias de van Leeuwen, na análise quantitativa dos textos com o software *WordSmith tools*, e nas análises qualitativas a partir dos dados levantados. No capítulo 3 os dados referentes à representação dos atores sociais são apresentados; no 4 expõem-se os dados obtidos com a análise da representação da ação social; e no capítulo 5, aqueles referentes à análise da representação visual dos atores sociais. Nos três capítulos de análise de dados e resultados procura-se relacionar uma reescrita com a outra, o texto verbal com o visual, e os diferentes tipos de reescritas. Após os cinco capítulos, chega-se às Considerações Finais, em que se busca retomar as principais referências teórico-metodológicas e as perguntas de pesquisa propostas na Introdução; discutir a adequação do referencial proposto para responder a estas perguntas; resumir os resultados alcançados, e observar se os objetivos foram contemplados; além de apresentar as limitações desta pesquisa e abrir espaço para sugestões de pesquisas futuras.

## **1. Revisão Teórica**

Neste capítulo é feita uma revisão teórica dos estudos de tradução, área de afiliação desta tese, e das teorias linguísticas de representação (visual) dos atores sociais e de representação da ação social, que serviram de base para a abordagem adotada aqui, a de estudos linguísticos da tradução.

### **1.1 Os Estudos da Tradução**

Nesta primeira seção, faz-se uma revisão da abordagem de estudos literários da tradução que serviu de base para o estudo realizado no âmbito desta pesquisa.

#### **1.1.1 Tradução e Reescrita**

De acordo com Lefevere (2007), o tradutor é um intermediário, executando uma operação de reescrita, e não de escrita. A tradução, no entanto, é uma das muitas formas de reescrita, dentre as quais podemos citar, por exemplo, a antologização, a edição, a historiografia, a compilação e a crítica literária. Para este autor, os intermediários (e aí estão incluídos todos os reescritores) têm um papel fundamental no sistema literário de qualquer comunidade, já que são atualmente “[...] co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada” (LEFEVERE, 2007, p.13). Lefevere ainda justifica a necessidade e importância do estudo das reescrituras pelo fato de que estes leitores não-profissionais são, no presente, expostos à literatura mais frequentemente através de reescrituras do que por escritura; e também pelo inegável impacto que a reescrita teve sobre a evolução das literaturas do passado.

Lefevere (2007) propõe uma abordagem literária do fenômeno da reescrita, analisando a Literatura (uma literatura) em termos sistêmicos, com base no conceito de sistema dos Formalistas Russos. Nas palavras de Lefevere, este último conceito

seria usado, em termos gerais, “[...] para designar um conjunto de elementos interrelacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema” (2007, p. 30). A Literatura (ou uma literatura) seria um dos sistemas (mutuamente influenciáveis) que compõem o sistema maior chamado cultura. O sistema literário se apresenta como um conjunto de restrições que atinge leitores, escritores e, da mesma forma, reescretores. E ante estas restrições, de acordo com Lefevere, escritores e reescretores têm a possibilidade de adotar diferentes posturas (determinadas por distintos fatores, estejam os re/escritores conscientes disso ou não):

Ambos podem adaptar-se ao sistema, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições – e muito do que é percebido como grande literatura faz exatamente isso –, ou eles podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas restrições; lendo, por exemplo, obras literárias de forma diferente de como elas foram recebidas, escrevendo obras de literatura de formas diferentes daquelas prescritas ou consideradas como aceitáveis num momento e num lugar particulares, ou escrevendo obras literárias de maneira que elas não se encaixem na poética dominante ou na ideologia de um dado tempo ou lugar. (LEFEVERE, 2007, p. 32)

Seguindo, Lefevere sugere a existência de um “duplo fator de controle” que regula o sistema literário de forma que ele possa coexistir com os demais subsistemas de uma determinada sociedade. Um fator seria interno ao sistema literário, atuando de dentro e por meio de parâmetros estabelecidos pelo segundo fator. Este primeiro fator é exercido ou representado pelo “profissional”, ou seja, pelos críticos, resenhistas, professores e tradutores que, detentores de certa autoridade e status, estão habilitados a aprovar, avaliar, reescrever ou até rejeitar determinada obra literária, “[...] caso esta se oponha de forma muito evidente ao conceito dominante do que a literatura deveria (ser permitido) ser – sua poética – e ao que a sociedade deveria (ser permitida) ser – ideologia” (LEFEVERE, 2007, p.34).

O segundo fator de controle, externo ao sistema literário, é chamado por Lefevere de “mecenas”, um conceito que aqui se refere aos “[...] poderes (sejam pessoas, grupos, organizações ou instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura da literatura” (2007, p.34). Em geral, com o mecenas, aquilo que diz respeito à poética é delegado ao profissional (re/escritor), enquanto que o aspecto ideológico do trabalho literário é controlado pelo mecenas, que busca regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas que formam uma cultura

e uma sociedade. A forma de atuação dos mecenas se dá, principalmente, “[...] por meio de instituições montadas para regular, senão a escritura de literatura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica e, de longe o mais importante, o estabelecimento de ensino” (LEFEVERE, 2007, p.35). É importante recordar que tanto a conservação quanto a mudança em um sistema literário estão ligadas ao mecenato.

Lefevere menciona a ideologia e a poética ao tratar do mecenato, que é visto por ele como um fator de controle do sistema literário como um todo. Ao afirmar que a tradução é “[...] a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem...” (2007, pp.24-25), o autor volta a tratar da ideologia e da poética em capítulos à parte, dedicados exclusivamente à tradução, juntamente com duas outras categorias também relativas à tradução (ainda que não necessariamente exclusivas da análise deste tipo de reescritura). É importante mencionar, entretanto, que Lefevere não está preocupado, nesta obra, em definir o que é tradução, ou estabelecer diferenças entre este e outros tipos de reescritas. Na verdade, este autor, ao introduzir a ideia de categorias para a análise de traduções, se isenta da responsabilidade de definir limites claros entre, por exemplo, a tradução e a adaptação, ao sugerir que “[...] o termo reescritura nos libera da necessidade de estabelecer fronteiras entre várias formas de reescritura, tais como ‘tradução’, ‘adaptação’, ‘emulação’” (LEFEVERE, 2007, p.82). No entanto, o autor trata separadamente de cinco dos muitos tipos de reescrita, com maior ênfase na tradução, o que já pode ser percebido a partir do próprio título de seu texto.

Para Lefevere, a ideologia e a poética são os dois fatores que, nesta ordem de importância, determinam “[...] a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução” (2007, p.73). A ideologia do tradutor, livremente aceita ou determinada por alguma forma de mecenato, e a poética, aquela dominante na literatura recebedora no momento em que a obra é traduzida, vão decidir a estratégia básica usada pelo tradutor e, conseqüentemente as soluções para os problemas relacionados às duas últimas categorias da tradução propostas por Lefevere, quais sejam, o “universo do discurso” e a língua.

A ideologia é entendida por Lefevere no sentido jamesiano, não limitado à esfera do político, mas de certa forma em oposição ao conceito de teoria (que seria a produção consciente de conhecimento), como “[...] o arcabouço de forma, convenção e crença que ordena nossas ações”<sup>4</sup> (JAMESON, 1974, p.107). Para Lefevere (2007, p.35), o componente ideológico “[...] age restringindo a escolha e o desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo” em uma operação de reescrita ou de tradução.

A poética, por sua vez, possui dois componentes, sendo o primeiro deles um “[...] inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos, e símbolos; [e o segundo] um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social em geral” (LEFEVERE, 2007, p.51). O primeiro seria assim um componente inventarial e o segundo, funcional. Estes dois fatores, ideologia e poética, estão relacionados entre si e, como já foi mencionado, vão influenciar diretamente as estratégias usadas pelo tradutor para solucionar problemas relacionados ao universo do discurso e à língua, que são a terceira e a quarta categorias sugeridas por Lefevere.

O universo do discurso, de acordo com este autor, são aqueles “[...] objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original” (LEFEVERE, 2007, p.73), além de conceitos, costumes, crenças, princípios e alusões literárias. Todos estes elementos do universo do discurso podem representar algum tipo de problema ao serem traduzidos para outra sociedade ou comunidade, e não por questões linguísticas, mas sim pelo fato de estes elementos não serem familiares ou reconhecíveis na sociedade para a qual o texto está sendo traduzido. Ou ainda, por serem repudiados, rejeitados ou não aceitos por esta sociedade, em função de divergência(s) entre os dois universos do discurso envolvidos na operação tradutória. Diante deste tipo de divergência, o tradutor pode ter diferentes atitudes, dependendo, de fatores tais como o “[...] status do original, a auto-imagem da cultura para a qual o texto está sendo traduzido, os tipos de textos considerados aceitáveis naquela cultura, os níveis de dicção considerados aceitáveis nela, o público alvo e o “script cultural” ao qual esse público está acostumado, ou disposto a aceitar” (LEFEVERE, 2007, p.143).

Lefevere sugere a língua como a última das categorias de tradução, já que para ele “[...] a tradução ‘não se refere’ em primeiro lugar a uma língua. Antes, a língua

---

<sup>4</sup> Tradução de “[...] the grillwork of form, convention, and belief which orders our actions.”

como expressão (e depositário) de uma cultura é um elemento na transferência cultural conhecida como tradução” (2007, p.96). O autor parte do fato inegável de que as línguas são diferentes, o que traz a necessidade de diferentes estratégias ilocucionárias (ou formas de utilização de recursos linguísticos) para lidar com estas diferenças (não para superá-las) e projetar a imagem que os tradutores possuem do original. Lefevere ressalta, entretanto, que as possibilidades dos tradutores ao lidarem com as diferenças entre as línguas não se restringem às estratégias ilocucionárias ou ao âmbito da linguística, podendo ocorrer também no nível da ideologia, da poética e do universo do discurso. Para este autor as diferenças entre as línguas não deveriam ser vistas como “limitações” quando um texto é traduzido, e tampouco como problemas, a partir do momento em que a resolução destes “problemas” impostos pelas diferenças linguísticas

[...] abre horizontes mais largos não somente para o estudo restrito da tradução, mas para sua inserção dentro de um conceito de teoria literária relacionada à literatura comparada – assim que a única razão para a existência do problema desapareça, isto é, que a poética da tradução deixa de ser normativa e se torna descritiva em sua natureza – assim que ela não seja mais uma série de prescrições, mas, sim, de descrições de estratégias possíveis que podem e têm sido usadas por tradutores (LEFEVERE, 2007,p.164).

Lefevere, no capítulo que dedica à língua como última categoria de tradução, afirma ter procurado mostrar que uma análise descritiva da tradução, em um nível linguístico, é produtiva para treinamento de tradutores; mas também afirma que, com base no que mostrou nos capítulos anteriores dedicados às outras categorias, uma análise de tradução restrita ao nível linguístico não permite alcançar a complexidade do fenômeno tradutório.

Nesta pesquisa, parte-se da visão de Lefevere (2007) de tradução, utilizando sua abordagem e conceitos sobre a reescritura como fundamentos teóricos no que concerne ao fenômeno tradutório e o sistema literário. Este referencial dos estudos da tradução, ainda que na subárea da tradução literária, mostrou-se adequado para uma investigação dentro dos estudos da tradução baseados em corpora por permitir a análise de um corpus de textos da literatura infantil composto por contos que se denominam traduções, contos que citam outro conto como fonte, sem denominar-se tradução, e finalmente contos que, embora dialoguem com contos clássicos, não os citam diretamente; todos escritos em português do Brasil e espanhol da Argentina.

Estando esta pesquisa, como mencionado, afiliada aos estudos da tradução, faz-se uma análise textual dos contos com categorias de referenciais linguísticos em substituição à categoria de língua de Lefevere apresentada acima, usando a metodologia de corpus.

Os referenciais linguísticos utilizados nesta investigação, incorporando a metodologia de corpus, são as propostas de van Leeuwen (1996, 2008) de representação de atores e da ação social e da representação visual dos atores sociais (2008). Estas propostas teórico-metodológicas têm como base uma visão da linguagem como semiótica social, da Linguística Sistêmico Funcional, e a Gramática Sistêmico-Funcional conforme proposta por Halliday (1985, 1994). A ideia das metafunções de Halliday é o pressuposto teórico dessas abordagens, embora a LSF não seja seu único referencial, como será visto mais à frente.

Para investigar, a partir de uma perspectiva linguística, as formas como uma personagem específica e suas ações são representadas em distintas reescritas de um mesmo conto infantil, partiu-se, portanto, do conceito amplo de reescrita de Lefevere, que permitiu “abrigar” em um mesmo corpus textos nas duas línguas (sem se tratar de um corpus paralelo) e rotulados de distintas maneiras em sua relação com os textos fonte, que por sua vez não foram examinados nesta pesquisa. Desta forma, com o uso das categorias de van Leeuwen associado a uma metodologia de corpus, procurou-se embasar a análise de todos os textos com o objetivo de verificar como os diferentes tipos de reescritas representam o mesmo ator social e suas ações, e onde se situa cada texto no continuum em que os diversos tipos de reescritas estão em uma relação de maior ou menor proximidade (sob a perspectiva das representações) do conto usado como fonte, além de averiguar como figuras femininas têm sido representadas neste gênero, no Brasil e na Argentina. Além de possibilitar a discussão do status dos textos analisados sob a perspectiva da tradução, as teorias combinadas com a metodologia aqui proposta permitem verificar as práticas sociais associadas às representações da protagonista dos contos e chegar a considerações sobre os aspectos ideológicos que permeiam estas práticas, o que por sua vez amplia o debate sobre o status dos textos, incorporando a dimensão da ideologia.

Na próxima seção, faz-se necessária uma revisão da subárea de tradução da literatura infantil, uma vez que o corpus da pesquisa integra reescritas de um conto clássico da literatura infantil.

### 1.1.2 Tradução da Literatura Infantil

Em sua Introdução à coletânea (*reader*) de textos sobre a tradução de Literatura Infantil<sup>5</sup>, Lathey (2006) chama a atenção para o inegável fato de que o processo de escrever e traduzir para crianças é governado pela “[...] relação desigual entre o escritor ou tradutor adulto e a audiência infantil”<sup>6</sup> (LATHEY, 2006, pp.4-5). Esta desigualdade, dentre outros fatores, decorre do fato de que são os adultos que decidem os limites e parâmetros da infância (elementos que mudam de acordo com a época e a sociedade); além disso, os adultos são os escritores, tradutores e editores e, portanto, determinam que assuntos tratar quando escrevem / publicam para crianças. Ou seja, são eles, e não os/as próprios/as leitores/as, que decidem o que as crianças devem ler.

Além disso, Lathey (2006, p.5) sugere uma diferença entre autores e tradutores de literatura infantil. Segundo ela, autores para crianças “escolhem” escrever para os mais jovens, enquanto os tradutores podem ser profissionais da tradução que ocasionalmente recebem a incumbência de trabalhar com algum texto infantil ou autores de literatura infantil experientes que se voltam para a tradução. Em decorrência disso haveria, necessariamente, um entendimento diferente do tradutor sobre o/a leitor/a infantil. Lathey acredita que “[...] no trabalho de tradutores que não escrevem para crianças e tampouco estão imersos no universo da infância, pode haver um certo desconforto diante da perspectiva de traduzir para crianças”<sup>7</sup> (LATHEY, 2006, p.5). Curiosamente, no corpus sob exame, os textos argentinos que se autodenominam traduções ou que se referem a um texto fonte (seja qual for o rótulo usado) são todos reescritos por autores de livros infantis. Já os textos brasileiros apresentados como traduções são reescritos por autores / tradutores não especialistas nesta audiência. Tal diferença, segundo Lathey, poderia trazer algum impacto nas obras em questão.

O conto *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*, em sua primeira versão escrita / publicada sobre a qual se tem notícia, é reconhecido por trazer uma moral da

---

<sup>5</sup> Lathey, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literatura: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters LTD, 2006.

<sup>6</sup> Tradução de: “[...] unequal relationship between the adult writer or translator and the child audience”.

<sup>7</sup> Tradução de: “[...] In the work of translators Who are neither children's writers nor steeped in the world of childhood, there may be a distinct uneasiness at the prospect of translating for children”.



história, assim como outros contos de Perrault. Já o conto de autoria dos irmãos Grimm, embora não traga uma moral explícita como a do autor francês, mantém o tom moralizante e a mesma advertência implícita. Segundo Lathey (2006, p.6), “[...] desde que surgiu uma literatura separada para crianças, o material de leitura para os jovens tem sido veículo para ensinamentos escolares, religiosos e morais, e para o letramento”<sup>8</sup>. O conto abordado na presente pesquisa confirma esta afirmação, principalmente no que se refere aos ensinamentos morais, muitas vezes decorrentes ou indissociáveis dos valores religiosos. Além disso, de acordo com Gillian Lathey, a literatura infantil, aí incluídas as traduções, são um bom indício da forma como as crianças são percebidas por determinada comunidade em um dado período; isto é, os textos infantis permitem perceber se as crianças são consideradas inocentes ou “pecaminosas”, que direitos e deveres elas têm, e como elas são social ou intelectualmente instruídas. Todas estas considerações da autora suscitam questões a serem observadas na presente investigação, já que embora dialogando com o mesmo conto clássico (ainda que em duas versões), os textos sob escrutínio em princípio se relacionam de formas variadas com o conto de Perrault ou dos irmãos Grimm, e são produzidos e publicados todos na América do Sul, mas em países e logo em comunidades diferentes. É interessante observar se os ensinamentos morais (religiosos) do conto clássicos são mantidos nas reescritas, sejam elas traduções ou não, e se a percepção da criança é a mesma nos distintos tipos de reescritas oriundas dos dois países.

Zohar Shavit, em sua pesquisa sobre a tradução de livros infantis para o hebreu, apresentada na mesma coletânea citada acima, entende a tradução como um conceito semiótico, e não “[...] no sentido normativo tradicional”<sup>9</sup> (SHAVIT, [1986] 2006, p.25). Para esta autora, a tradução é parte de um mecanismo de transferência, ou seja, “[...] o processo pelo qual modelos textuais de um sistema são transferidos para outro”<sup>10</sup> (SHAVIT, [1986] 2006, p.25). Shavit, partindo da ideia de polissistemas de Even-Zohar (1981) e do foco no sistema de chegada de Toury (1980), acredita que a relação entre o sistema fonte, em que o texto a ser traduzido está situado, e o sistema alvo, para o qual se traduz, é construída e determinada por uma hierarquia de

---

<sup>8</sup> Tradução de “[...] ever since a separate literature for children emerged, reading matter for the young has been a vehicle for educational, religious and moral instruction and the teaching of literacy”.

<sup>9</sup> Tradução de “[...] in the traditional normative sense”.

<sup>10</sup> Tradução de “[...] the process by which textual models of one system are transferred to another”.

restrições semióticas. E o produto final do ato de tradução é o resultado desta relação entre os dois sistemas. Baseando-se em um conceito de tradução mais amplo, e na ideia de subsistemas de literatura infantil traduzida nos dois pólos da relação, a autora inclui em seu corpus de pesquisa textos que “[...] reivindicam algum tipo de relação entre si e o original”<sup>11</sup> (SHAVIT, [1986] 2006, p.25), e não apenas textos tradicionalmente considerados traduções.

Na presente pesquisa partiu-se de critérios semelhantes para a composição do corpus, motivo pelo qual se recorreu ao conceito de reescrita de Lefevere, uma vez que seu quadro teórico permitia a inclusão de contos como o de Aguiar, Montes e Titan Jr., que se denominam traduções, e trazem apenas o nome do autor do texto original e do/a ilustrador/a (mas não do tradutor) na capa; mas também de contos como o de Iannamico, que se apresenta como uma *versión libre del cuento de Charles Perrault*; o de Sobico, cujo título do livro é *Caperucita Verde y otros clásicos recargados*, mas não faz referência direta a nenhum autor; ou ainda contos como os de Buarque ou Braz, que inicialmente dialogam com o(s) texto(s) original(is) apenas através do título. Assim, também é de grande interesse nesta pesquisa observar como a relação entre os distintos sistemas literários envolvidos na relação entre os contos sob análise e o texto mais direta ou indiretamente tido como referência impacta as reescritas brasileiras e argentinas.

Shavit acredita que o sistema de literatura infantil (e ainda mais a traduzida) ocupa uma posição periférica no polissistema literário, sendo corroborada nesta afirmação, por exemplo, por López ([2000] 2006, p.41), segundo a qual este tipo de literatura é percebido como de pouco valor literário. Este status permitiria ao tradutor grandes liberdades (impossíveis para o tradutor de textos para adultos) em relação ao texto. De acordo com Shavit ([1986] 2006, p.26), seria permitido ao tradutor de literatura infantil manipular o texto e fazer diversas modificações. Entretanto, esta liberdade estaria contrabalançada por restrições de outros tipos, decorrentes de dois princípios que governam este subsistema: um, de natureza didática, que solicita ajustes para tornar o texto apropriado e útil para a criança do ponto de vista educacional; o segundo, que considera o desenvolvimento cognitivo da criança, e que determina ajustes de enredo, caracterizações e linguagem de acordo com a percepção do que seriam as habilidades de leitura e / ou compreensão do público alvo. Tais princípios

---

<sup>11</sup> Tradução de textos “[...] that claim some sort of relationship between themselves and the original”.

possuem pesos diferentes em diferentes culturas e períodos, de acordo com o conceito que se faz de infância (conforme também sugere LATHEY, 2006: 6), e da própria literatura infantil.

Outra autora que, trabalhando com a tradução de textos para crianças, enfatiza a importância que o conceito ou a imagem que se tem da infância tem para o processo tradutório é Riitta Oittinen (2006, p.39) que também utiliza o conceito de reescrita de Lefevere para argumentar que traduzir não é produzir “uniformidade”, mas reescrever para novos leitores/as na cultura alvo. Oittinen sugere dois traços específicos da tradução de literatura infantil: em primeiro lugar o fato de que livros para crianças são frequentemente ilustrados e pensados para serem lidos em voz alta; em segundo lugar, sua dupla audiência, pois livros infantis são lidos por adultos e crianças. Neste trabalho, a autora procura observar como a imagem ou o conceito que se tem da criança influencia as estratégias (domesticação ou estrangeirização) usadas no processo tradutório.

Anette Øster (2006), investigando traduções inglesas de contos de fadas de Hans Christian Andersen, seguindo uma linha semelhante, também ressalta a importância da imagem que se faz da criança leitora no trabalho de traduzir literatura infantil. Entretanto, vai além, e argumenta que, se no contexto internacional Andersen é visto apenas como um grande escritor de contos de fadas, na Dinamarca, seu país de origem, este escritor é visto como uma importante figura literária, que “[...] não desenvolveu apenas o gênero conto de fadas, e com isso o (nosso) entendimento do gênero, mas também a linguagem da literatura”<sup>12</sup> (ØSTER, 2006, p.154). Assim, a autora sugere que os contos de fada traduzidos do escritor dinamarquês estão muito mais próximos do conto popular (*folk tale*) do que o original estaria, e atribui esta mudança à visão conflitante por parte do tradutor sobre quem seria o/a leitor/a infantil e também ao seu entendimento a respeito do gênero a que pertencem os contos de Andersen.

Passando à questão do modo semiótico visual, também em foco nesta pesquisa, e de inegável importância na literatura infantil, há algumas abordagens do assunto a partir da perspectiva da tradução. Ainda que enfocando problemas tradutórios de literatura infantil em geral, Birgit Stolt ([1978] 2006) dirige alguma atenção para as

---

<sup>12</sup> Tradução de “[...] Who not only developed the fairy tale genre, and with it our understanding of the genre, but also the language of literature”.

ilustrações, argumentando que “[...] ideias do que são personagens de contos de fadas, castelos, príncipes e princesas são frequentemente formadas para toda a vida a partir de livros com imagens (*picture books*) na infância”<sup>13</sup> (STOLT, [1978] 2006, p.78). Analisando ilustrações de livros que foram traduzidos, cita exemplos de publicações que mantiveram os textos visuais do original (como é o caso das reescritas brasileiras de Aguiar e Titan Jr. com ilustrações de Hallensleben e Janssen, respectivamente) e de outras cujos textos visuais do original não foram mantidos, sendo produzidos textos visuais específicos para aquela tradução (ou reescrita), como é o caso dos contos de Montes e Cinetto. Segundo a autora, a natureza de um livro pode ser mudada pelas ilustrações (STOLT, [1978] 2006, p.78). Esta afirmação, particularmente no que concerne a reescritas, suscita outras perguntas interessantes quando se tem em foco também representações, sejam elas pertencentes ao modo semiótico verbal ou visual. Quanto ao corpus aqui investigado, é de grande interesse observar se há rima entre os dois modos semióticos, isto é, se as representações verbal e visual da protagonista em um mesmo conto são construídas de maneira semelhante. Além disso, cabe perguntar se naquelas reescritas cujas ilustrações foram produzidas de forma específica há maior congruência entre os dois modos semióticos abordados do que em reescritas que “importaram” as ilustrações de outro texto. E, naquelas reescritas que não fazem referência direta a um texto original, haveria uma representação muito distinta da protagonista, tanto no modo verbal quanto no visual, em relação à ideia que se tem da protagonista do(s) conto(s) clássico(s)?

Também tratando do modo semiótico visual na tradução de literatura infantil, Emer O’Sullivan ([1998] 2006, p.113) afirma que em uma tradução ideal, a interação entre o verbal e o visual não pode ser ignorada. Em seu artigo intitulado *Translating Pictures*, a autora observa justamente como a tradução mudou esta interação em dois livros com imagens (*picture books*) para crianças, respectivamente traduzidos do francês para o inglês e do inglês para o alemão.

A presente pesquisa aborda os dois modos semióticos enfocados nos trabalhos citados acima, partindo, como já foi explicitado, do conceito de reescrita de Lefevere, e utilizando pressupostos teórico-metodológicos dos estudos linguísticos, e

---

<sup>13</sup> Tradução de “[...] ideas of fairy tales characters, castles, princes and princesses are frequently formed for life from childhood picture books”.

incorporando também uma metodologia de corpora, cujas principais referências são apresentadas a seguir.

### 1.1.3 Estudos da Tradução baseados em Corpora

O Laboratório Experimental de Tradução – LETRA – da Faculdade de Letras da UFMG já possui uma linha consolidada de pesquisas em tradução baseadas em corpora, ou com uso de metodologias de corpora. A presente pesquisa vem dar continuidade a esta tradição, e somar-se a duas linhas, mais recentes, de pesquisas com corpora de textos de literatura infantil e multimodais. O corpus aqui sob escrutínio integra o CORDIALL, um corpus maior que alimenta vários dos distintos projetos desenvolvidos no LETRA. Estes projetos, com focos em aspectos cognitivos e/ou discursivos, vêm sendo desenvolvidos desde 1999, quando o CORDIALL começou a ser montado.

De interesse para a presente pesquisa, pode ser citado, na área da tradução, Assis e Magalhães (2009), que analisa questões raciais e de poder em um corpus paralelo composto pelo original *Heart of Darkness* e traduções brasileiras deste texto. Assis e Magalhães (2009), além de afiliado aos estudos da tradução, usou também como referencial teórico a proposta de representação dos atores sociais de van Leeuwen (1996), um dos pilares para a presente tese. Assim, igualmente importantes para esta pesquisa são os trabalhos desenvolvidos também no âmbito do CORDIALL e que, vinculadas ou não à linha da tradução, recorrem à proposta de van Leeuwen e se apoiam em metodologias de corpora. Além de Assis e Magalhães (2009), Novodvorski e Magalhães (2008), com sua investigação da representação de atores sociais em textos jornalísticos sobre a importância do ensino do espanhol no Brasil, também deve ser destacado não só pela sua contribuição para a consolidação do CORDIALL em nível nacional e internacional, mas também por seu aporte em termos de propostas de adaptações das categorias sócio-semânticas de van Leeuwen a particularidades da língua portuguesa do Brasil. Desta forma, estes dois textos são referências fundamentais para a presente pesquisa, uma vez que suas propostas foram também aqui utilizadas, como será explicitado mais à frente. Ainda deve ser citada Faria e Magalhães (2009), pesquisa em que foram investigadas, a partir da perspectiva dos estudos da tradução, e com base em referenciais da função experiencial da GSF e do

significado representacional da GDV, associados a ferramentas e metodologias de corpora, as representações visuais e verbais no corpus paralelo constituído pelo original *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll e quatro de suas traduções brasileiras.

Na seção seguinte, faz-se uma revisão de trabalhos afiliados aos estudos linguísticos que serviram de base para o exame de reescritas proposto nesta tese.

## **1.2 Abordagens dos estudos linguísticos**

Nesta seção, serão revisados trabalhos que abordaram textos da literatura infantil usando perspectivas dos estudos linguísticos e, a seguir, a teoria linguística de base para a análise dos modos verbal e visual dos textos que compõem o corpus da pesquisa.

### **1.2.1 O gênero literatura infantil: controle, gênero social e linguagem**

Knowles e Malmkjær (1996), através de um corpus de literatura infantil inglesa e a partir do sistema da transitividade e da coesão lexical da GSF, buscam investigar a relação entre a linguagem e o controle na literatura infantil. Considerando o adulto em sua tarefa assumida de “socializar” a criança, os autores destacam a sutileza e a importância da socialização através da linguagem, motivo pelo qual a literatura infantil, para estes autores, ocupa um lugar de destaque. A literatura infantil é percebida como veículo de ideologia, como o é a linguagem em geral. Partindo do conceito de ideologia de Thompson (1990) como “significado a serviço do poder”, Knowles e Malmkjær (1996, p.44) realçam “[...] o papel desempenhado pela linguagem no estabelecimento e na manutenção de relações de dominação sócio-historicamente situadas.”<sup>14</sup>, e procuram observar a forma como autores e textos da literatura infantil inglesa dos séculos XIX e XX apoiavam ou desafiavam as visões de mundo vigentes, sempre levando em consideração que a relação entre aqueles que

---

<sup>14</sup> Tradução de “[...] the role language plays in establishing and sustaining socio-historically situated relations of domination”.

produzem a literatura infantil e aqueles que em última análise a consomem é uma relação de desigualdade em termos de poder e de dominação. Tal característica, já ressaltada por autores revisados na seção de tradução de literatura infantil, tem seu impacto nas escolhas e combinações linguísticas e nas técnicas através das quais o poder é exercido ou compartilhado com o/a leitor/a.

O presente trabalho investiga, através de um referencial teórico um pouco distinto, que por sua vez também tem bases na GSF, as representações dos atores sociais (especificamente a protagonista) e de suas ações e os significados visuais construídos nos textos aqui enfocados na tentativa de identificar se as reescritas estão mantendo ou questionando os padrões representacionais (e sua carga ideológica) estabelecidos pela tradição do conto de Chapezinho Vermelho / Caperucita Roja.

Levorato (2003) também trabalha com referenciais de estudos linguísticos (associados a metodologias de corpora) para refletir sobre questões de ideologia, poder e linguagem na literatura infantil, especificamente em contos de fada. A autora utiliza o referencial teórico da Gramática Sistemico-funcional de Halliday (1985, 1994) (basicamente o sistema da transitividade), da representação dos atores e da ação social de van Leeuwen (1996), e da análise de intertextualidade e ideologia de Fairclough (1992) para investigar um corpus composto de 12 reescritas (em inglês) do conto *Little Red Riding Hood*, enfocando questões de gênero social e linguagem. Levorato também utiliza o conceito de reescrita para se referir ao seu corpus de estudo sem, entretanto, fazer referência à teoria de Lefevere. A proposta de Levorato interessa não apenas como percurso metodológico (principalmente para a análise de representação dos atores e da ação social), mas também como fonte de dados que permite comparar resultados gerados a partir de um corpus composto por outras reescritas do mesmo conto em uma terceira língua; no caso, o inglês. Nos contos investigados, Levorato identifica uma mudança histórica na forma como as diferenças de gênero são representadas. A autora acredita que

[...] se percebemos a historicidade de certas representações de diferenças de gênero, e de suas peculiaridades em uma dada cultura em um dado período, podemos detectar a possibilidade de mudança, e mudanças nas práticas representacionais podem significar mudanças nas relações de gênero, uma vez

que a forma através das quais as coisas são ditas frequentemente influenciam a forma como elas são pensadas<sup>15</sup> (LEVORATO, 2003, p. 203).

A partir das considerações citadas a respeito do papel de socialização da criança pelo adulto e da literatura infantil nesta tarefa, cabe ainda falar sobre este gênero, para situá-lo em relação a outros gêneros, já que seu surgimento apresenta algumas particularidades bastante interessantes para a consideração das questões ideológicas; e ainda situar de alguma forma as reescritas que compõem o corpus desta pesquisa nos contextos específicos de Brasil e Argentina, já que este é um gênero que nasceu na Europa, mas foi muito bem aceito e assimilado nos países em questão.

### 1.2.2 A literatura infantil brasileira e argentina

O processo de socialização das crianças está, na sociedade atual, amplamente relacionado à ideia de educação, conforme já foi mencionado na seção sobre tradução de literatura infantil. De acordo com Bettelheim (2007, p.9)<sup>16</sup>, “[...] a tarefa mais importante e, ao mesmo tempo, a mais difícil na educação de uma criança é ajudá-la a encontrar sentido na vida”<sup>17</sup>. Para isto seriam necessárias, durante o seu crescimento, várias experiências, que podem se realizar através de práticas diretas ou através de informação. Para este último aspecto, ainda de acordo com o autor, nada importa mais do que o impacto que os pais ou aqueles que cuidam da criança causam e, em segundo lugar, a herança cultural. “Quando as crianças são pequenas, a literatura é a que melhor traz essa informação.”<sup>18</sup> (BETTELHEIM, 2007, p.10).

Apesar da importância cada vez maior da televisão, a Internet e os jogos eletrônicos na vida das crianças, a literatura não parece disposta a ceder seu lugar tão facilmente, o que pode ser comprovado pelos espaços, também cada vez maiores e mais sofisticados, dedicados às crianças nas grandes livrarias. Não se sabe se a influência da literatura infantil continuará tendo o mesmo peso sobre o

<sup>15</sup> Tradução de “[...] if we realize the historicity of certain representation of gender differences, and their peculiarity to a given culture in a given time, we can detect the possibility for change and changes in representational practices may mean changes in gender relations, since the way things are talked about will often influence the way they are thought about”.

<sup>16</sup> A edição consultada neste trabalho foi publicada em 2007, em espanhol. A primeira edição data de 1975, e a tradução para o espanhol de 1977.

<sup>17</sup> Tradução de “[...] la tarea más importante y, al mismo tiempo, la más difícil en la educación de un niño es la de ayudarlo a encontrar sentido en la vida”.

<sup>18</sup> Tradução de “[...] Cuando los niños son pequeños la literatura es la que mejor aporta esta información”.



desenvolvimento das crianças. O que se sabe é que nem sempre foi assim, pois a infância é uma “invenção” recente. Rosenberg (1985, p.31) afirma que “[...] até a Idade Média, a criança era tão pouco diferenciada do adulto que não existia um vocabulário específico para designá-la.” Buscando as origens históricas da infância no ocidente, Zilberman menciona que

[...] É no século 17 que passam a acontecer mudanças sensíveis. A centralização do poder em torno a um governo absolutista virá acompanhada do enfraquecimento dos grupos de parentesco, vinculados às grandes propriedades e à aristocracia fundiária. O Estado moderno, no processo de abolição do poder feudal, encontrará na família nuclear seu sustentáculo maior, cabendo-lhe então reforçar e favorecer sua situação e estrutura, assim como sua universalidade. (ZILBERMAN, 1987, p.6)

Assim, em função destas mudanças (identificadas no contexto europeu), verifica-se um crescente interesse pela criança, o que leva à publicação dos primeiros tratados de pedagogia (escritos pelos protestantes ingleses e franceses). É no século 18, no entanto, que se pode falar de “[...] uma autêntica ascensão da infância ao centro das considerações.” (ZILBERMAN, 1987, p.7). Antes disso, como foi mencionado acima, as crianças não contavam com um status diferenciado e, por isso, não eram alvo de proteção ou atenção especiais (as altas taxas de mortalidade infantil são um reflexo desta condição). Richter (1977, APUD ZILBERMAN, 1987, p.5) considera que

[...] Na sociedade antiga, não havia a “infância”: nenhum espaço separado do “mundo adulto”. As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da vida pública (política), nas festas, guerras, audiências, execuções, etc., tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns: na narração de histórias, nos cantos, nos jogos.

As experiências necessárias para o desenvolvimento e para a “busca pelo sentido da vida” podiam ser adquiridas então diretamente pela criança. Da mesma forma, não havia uma literatura dirigida especificamente a este público, já que as crianças nem sequer constituíam um grupo específico, sendo vistas apenas como “adultos menores” (ROSEMBERG, 1985, p.31).

Na medida em que se foi fazendo necessário distinguir e preservar os mais jovens em relação aos adultos (o que ocorreu de maneira distinta e, principalmente, por motivos distintos nas classes burguesa e operária, ainda que o fenômeno possa ser identificado em ambas), foram sendo modificados também os processos de socialização e desenvolvimento das crianças. Logo, foi-se tornando necessário também distinguir entre os livros destinados a este público e aos adultos, já que foram sendo criadas / identificadas necessidades especiais para o primeiro grupo. Zilberman (1987, p.11) esclarece que

[...] A emergência deste gênero [literatura infantil] explica-se historicamente, na medida em que aconteceu estreitamente ligada a um contexto social delimitado pela presença da família nuclear doméstica e particularização da condição pueril enquanto faixa etária e estado existencial. Por outro lado, tornou-se um dos instrumentos através do qual a pedagogia almejou atingir seus objetivos.

A gênese da literatura infantil está, portanto, associada a uma função pedagógica, antes mesmo da própria “função literária”, assumindo um caráter de instrumento do ensino (justamente o que leva ao questionamento de sua condição literária ou artística). No entanto, indo além da pedagogia, a literatura infantil oferece também uma história (que proporciona uma experimentação do mundo da qual a criança, em sua condição “diferenciada”, passou a ser privada) e uma ampliação, através da leitura, do domínio linguístico (ZILBERMAN, 1987, pp.12-13). O resultado, ainda segundo a autora, é uma “duplicidade congênita à natureza da literatura infantil”: por um lado, a obra infantil se torna o instrumento adulto de dominação através da transmissão de normas que contribuem para a educação moral da criança; por outro lado, a obra se torna um “meio de acesso ao real, na medida em que facilita [à criança] a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio linguístico” (ZILBERMAN, 1987, p.14).

Pode-se dizer, então, que a literatura infantil “nasce” (no contexto europeu) junto com seu próprio público, marcada pela complexidade de sua identidade dupla, de obra literária e pedagógica, possibilitando ao mesmo tempo uma ampliação de horizontes e experiências (através de informação), e uma delimitação destas experiências (através das normas ou modelos de conduta).

No entanto, os contos de fada, que são o subgênero que interessa diretamente a este trabalho, são na verdade uma forma pré-existente à literatura infantil, mas por esta apropriada a ponto de se tornarem indissociáveis. De acordo com Knowles e Malmkjær (1996, p.156), “[...] os contos de fada são habitualmente considerados um subgênero do conto popular (*folktale*), que são, por sua, vez um subgênero do folclore”<sup>19</sup>. Em sua tipologia do conto popular, Briggs (APUD KNOWLES & MALMKJÆR, 1996, p.156) localiza os contos de fadas como um dos cinco tipos da narrativa popular. Esta última, concebida como “ficção”, distingue-se da lenda (*folk legend*), originalmente concebida como “verdade”. De fato, o conto de fada é parte da tradição oral de contos populares, tendo sido narrado a adultos e crianças indistintamente, desde uma época em que tal diferenciação nem sequer existia. No entanto, por ter sido adotado “de modo irremediável” (ZILBERMAN, 1987, p.15) pela literatura infantil, e compartilhando aqui a postura teórica assumida por Knowles e Malmkjær (1996), é como um subgênero da literatura infantil que o conto de fada será aqui considerado. Partindo deste posicionamento, os autores distinguem ainda o conto de fada da ficção de fantasia (*fantasy fiction*): enquanto “[...] o conto de fadas pressupõe a mágica [...] a ficção de fantasia pode incorporar um elemento mágico, mas quando faz isso, o elemento mágico, longe de ser assumido, é fantástico em relação aos aspectos realísticos da obra.”<sup>20</sup> (KNOWLES & MALMKJÆR, 1996, p.157). O elemento mágico no conto de fadas, então, é praticamente uma pressuposição, sendo não apenas desnecessário, mas também não passível de qualquer explicação ou justificativa. Ou seja, no conto de fadas, a mágica é o real.

Este modelo de literatura infantil européia (cujos principais expoentes foram Charles Perrault, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen), na verdade, é mais ou menos o mesmo modelo consumido no Brasil, já que antes do final do século XIX, que é quando nasce uma literatura infantil brasileira, “[...] a circulação de livros infantis [no Brasil] era precária e irregular, representada principalmente por edições portuguesas. Só aos poucos é que estas passaram a coexistir com as tentativas pioneiras e esporádicas de traduções nacionais” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1986, p.15). Ou seja, até as últimas décadas do século XIX, a criança no Brasil dependia

---

<sup>19</sup> Tradução de “[...] Fairytales are standardly considered a sub-genre of the folktale, itself a subgenre of folklore...”

<sup>20</sup> Tradução de “[...] The fairytale *assumes* magic [...]. Fantasy fiction may incorporate a magical element, but when it does, the magical element, far from being assumed, is fantastic relative to the realistic aspects of the work.”

quase que exclusivamente das traduções e adaptações portuguesas de histórias europeias para ter acesso à literatura infantil. E mesmo depois deste período, a tradução continua a ocupar um espaço central deste gênero, só que com traduções brasileiras das obras europeias.

Mesmo quando a literatura infantil brasileira, já passadas pelo menos duas décadas do século XX, começou a incorporar temas do folclore, a oralidade e elementos nacionais, também criando histórias originais (sob influência direta ou como parte do Modernismo, e através das figuras de Monteiro Lobato e, mais tarde, de outros como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Menotti del Picchia, etc.), o processo de adaptação e tradução de obras estrangeiras permanece (LAJOLO & ZILBERMAN, 1985, p.68). Atualmente, apesar do crescente prestígio de autores e das histórias originais nacionais, é bastante interessante observar que, conforme mencionam Lajolo e Zilberman (1985, p.124), de 1975 a 1978, por exemplo, 53,4% dos livros infantis editados são traduções, e menos da metade (46,6%) são obras nacionais. Na Argentina, o panorama de surgimento da literatura infantil parece não ter sido tão diferente do contexto brasileiro. Conforme conta Soares (2002, p.60)

[...] Na primeira metade do século XX, o desenvolvimento do mercado editorial argentino fez, aos poucos, multiplicarem-se as coleções de clássicos da literatura infantil universal dadas a ler em formatos variados, impressas localmente ou importadas, sobretudo da Espanha.

A autora acrescenta ainda que

[...] A produção de uma literatura infantil argentina inspirada em critérios fundamentalmente literários só ganhou de fato espaço a partir de meados do século XX, quando surgiram autores como, entre outros, Graciela Montes, Maria Elena Walsh e, mais tarde, Elsa Bornemann e Ema Wolf. (SOARES, 2002, p.60)

Assim como Portugal foi a grande fonte de traduções dos clássicos europeus da literatura infantil para o Brasil, a Espanha também teve um papel significativo ao fornecer traduções destes clássicos para o mercado infantil argentino.

Feita esta breve história do surgimento da literatura infantil e de sua contextualização nos dois países onde se publicaram os contos aqui trabalhados, passa-se à exposição dos referenciais teóricos (e metodológicos) que, com suas bases, dentre

outras fontes, nos estudos linguísticos, fornecem os dados e consubstanciam as análises sob o viés da tradução e, a partir daí, possibilitam que se relacionem estas análises com aspectos de gênero e ideologia.

### 1.2.3 A Representação de Atores Sociais

Van Leeuwen elabora um arcabouço teórico-metodológico para análise do discurso derivado do conceito de Foucault de “[...] discursos como construções semânticas de aspectos específicos da realidade que servem aos interesses de contextos históricos e/ou sociais determinados...”<sup>21</sup>; e do conceito Hallidayano de “[...] registro como uma variedade semântica da linguagem, como um dialeto social que é distinto em sua semântica, e não em sua fonologia ou léxico-gramática”<sup>22</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.vii). E, como base para este arcabouço, está também o conceito de Bernstein (1990) de recontextualização, desenvolvido por este autor dentro de (e para) um contexto pedagógico. Van Leeuwen amplia o conceito para outros contextos além do pedagógico, argumentando que todo discurso recontextualiza práticas sociais, e que, sendo assim, todo conhecimento está em última análise alicerçado na prática, por mais tênue que esta relação possa às vezes parecer (VAN LEEUWEN, 2008).

Os atores sociais (e seus papéis e identidade) são um dos elementos-chave das práticas sociais, juntamente com o espaço, o tempo, as ações e seus estilos de performance. Todos estes elementos estão relacionados aos princípios recontextualizadores aos quais estão sujeitos todos os discursos. Em função destes princípios, os discursos podem, por exemplo, excluir, transformar ou legitimar quaisquer dos elementos acima. O foco deste trabalho recai sobre atores e ações sociais, conforme mencionado.

Para investigar os atores sociais, van Leeuwen elabora um inventário sócio-semântico de formas através das quais os atores sociais podem ser representados, além de apresentar também algumas das possíveis realizações linguísticas (em inglês) de cada uma das categorias sócio-semânticas. Assim, os atores podem ser, por exemplo,

---

<sup>21</sup> Tradução de “[...] discourses as semantic constructions of specific aspects of reality that serve the interests of particular historical and/or social contexts”.

<sup>22</sup> Tradução de “[...] ‘register’ as a semantic variety of language, a social dialect which is distinct in its semantics rather than in its phonology and lexicogrammar”.

excluídos ou incluídos no discurso (Exclusão e Inclusão seriam, portanto, as duas categorias básicas dentro do inventário de possibilidades). Esta “operação” de exclusão pode se dar através de duas formas. A primeira delas é a Supressão, quando não se pode identificar no discurso qualquer referência ao ator social em questão, havendo um apagamento radical que não deixa “pistas”, como no exemplo (1.1):

- (1.1) Vá ver como a vovó está passando, pois me contaram que ela estava doente.  
(TITAN JR.)

Através do uso de uma terceira pessoa indefinida (realização bastante comum em português do Brasil), não é possível saber quem é o agente da ação semiótica não-comportamental da qual a mãe de Chapeuzinho Vermelho é a receptora.

A segunda forma de Exclusão, menos radical, é o Encobrimento, em que “[...] os atores sociais excluídos podem não ser mencionados em relação a uma dada ação, mas são mencionados em outro momento no texto, e podemos inferir com razoável (ainda que não total) certeza quem são eles”<sup>23</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.29). O exemplo (1.2) ilustra isso:

- (1.2) [...] Caperucita le había explicado [...] que esa soja era responsable de la futura desertización de grandes áreas de nuestro país; (SOBICO)

Dizer que a soja é responsável pela desertificação é excluir o verdadeiro agente (humano) das ações que levam a este processo, através do uso da voz média, em que o traço de “agência” não está presente. No entanto, diferentemente do exemplo (1.1) citado acima, neste é possível, um pouco mais à frente no texto, resgatar o agente excluído por encobrimento, que são os grandes laboratórios que desenvolvem a soja transgênica e as multinacionais que exploram indiscriminadamente o solo para os monocultivos, extinguindo outras variedades tradicionais de grãos. Assim, a exclusão por encobrimento não elimina os atores sociais do texto, mas tira a atenção ou a ênfase sobre eles, colocando-os em segundo plano, sendo necessário um exercício para recuperá-los.

---

<sup>23</sup> Tradução de “[...] the excluded social actors may not be mentioned in relation to a given action, but they are mentioned elsewhere in the text, and we can infer with reasonable (though never total) certainty who they are.”

A Inclusão, por sua vez, pode ocorrer através da Ativação ou da Apassivação. A Apassivação se subdivide em Sujeição e Beneficiação. E tanto a Ativação quanto a Sujeição podem ser realizadas através da Participação, da Circunstanciação ou da Possessivação. A Ativação por Participação, a forma mais comum de inclusão no corpus, é exemplificada em (1.3), em que Caperucita é ator em uma ação material:

- (1.3) Cuando terminó de juntar los frutos de algarrobo, Caperucita retomó el camino. (IANNAMICO)

Não foi encontrado no corpus nenhum exemplo de Ativação por Circunstanciação; e apenas um por Possessivação, exposto no exemplo (1.4):

- (1.4) Lobby encendió su moto de motocross y como respondiendo a la pregunta de Caperucita, comenzó a dar círculos alrededor del ombú. (SOBICO)

Neste caso, Caperucita está ativada através do uso de um pronome possessivo e de uma nominalização (“*la pregunta de Caperucita*”).

Quanto à Apassivação, isto é, quando o ator social em questão é afetado por outro ser, apresenta-se abaixo em (1.5), (1.6) e (1.7) exemplos de Apassivação por Beneficiação, por Sujeição realizada por Participação, e por Sujeição realizada por Circunstanciação, respectivamente:

- (1.5) Essa boa senhora tinha mandado fazer para ela um pequeno capuz vermelho (AGUIAR)
- (1.6) Aí eu me cansei de toda aquela conversa fiada, dei um pulo da cama e engoli a Chapeuzinho Vermelho (BRAZ)
- (1.7) Tudo acabou bem para os três: o caçador tirou a pele do lobo e a levou para casa; (TITAN JR.)

No primeiro exemplo (1.5), “ela”, Chapeuzinho, está apassivada como beneficiária de uma ação material da avó, a “boa senhora”. No segundo (1.6), Chapeuzinho Vermelho é a meta da ação material do lobo, estando, portanto, apassivada por sujeição através de participação. E finalmente, no terceiro exemplo (1.7), “os três” (o caçador, a avó e Chapeuzinho) estão apassivados por sujeição

através de uma circunstancialização, pelo uso do sintagma preposicionado “para os três”.

Assimila-se aqui o recorte teórico da representação dos atores sociais conforme proposto por Novodvorski e Magalhães (2008), expandindo-o com outras categorias da rede de sistemas de van Leeuwen, especificamente a Nomeação e a Categorização, com seus desdobramentos, úteis para a análise do corpus em questão. Tanto a Nomeação quanto a Categorização são subcategorias da Determinação (que se opõe à Indeterminação). Assim, atores sociais podem ser determinados através da atribuição de um nome, que lhes confere uma identidade única, ou em termos de identidades e funções compartilhadas com outros. A Nomeação, segundo van Leeuwen (2008, p.41) é realizada geralmente através de nome próprio, que pode ser formal (apenas sobrenome), semi-formal (nome de batismo e sobrenome), ou informal (apenas nome de batismo), sendo sub-classificada em Formalização, Semi-formalização e Informalização, respectivamente. Nomeações podem ainda ser tituladas, através de uma Honorificação ou de Afiliação.

Como o único ator social analisado nesta pesquisa foi a protagonista, não há outra forma de Nomeação diferente da Informalização, conforme mostra o exemplo (1.8):

(1.8) Por eso, todos la llamaban Caperucita Roja. (CINETTO)

Em todo o corpus, a nomeação é sempre realizada através de uma informalização, pelo uso de um nome próprio, no caso, um apelido. Esta forma de determinação do ator social em questão é de grande relevância para a história em todos os contos, por ensejar uma sobredeterminação.

A Categorização, por sua vez, pode ser realizada por meio de duas subcategorias básicas, às quais van Leeuwen agrega uma terceira, explicada posteriormente. Em primeiro lugar o autor sugere a: (1) Funcionalização, quando o ator social é representado por meio de uma atividade, tal como uma ocupação ou papel (como é o caso do Pastor, em Caperucita Roja del Noroeste, que não é nomeado, mas apenas funcionalizado). Quanto à protagonista Chapeuzinho / Caperucita, único ator social de fato analisado, não há exemplos de funcionalização em nenhuma reescrita do corpus.



Em segundo lugar tem-se a (2) Identificação, quando os atores “[...] são definidos não em termos do que fazem, mas em termos do que eles, mais ou menos permanentemente, ou inevitavelmente, são.”<sup>24</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.42). O autor aponta três tipos de Identificação: Classificação, quando os atores sociais são referidos em termos das principais instituições relevantes para uma dada sociedade, histórica e culturalmente variáveis, tais como idade, gênero social, origem, classe e raça, por exemplo; Identificação Relacional, que representa o ator em termos de seus laços ou vínculos profissionais, de parentesco ou de amizade, como acontece reiteradamente nos contos objeto desta pesquisa, nos quais a mãe e a avó, por exemplo, não são nem nomeadas, mas apenas identificadas em termos relacionais; e Identificação Física, quando os atores são representados de acordo com características físicas que o individualizam em um dado contexto, geralmente através de um atributo saliente. É importante ressaltar que para van Leeuwen, toda forma de Identificação Física é também uma Sobredeterminação, já que “[...] atributos físicos tendem a ter conotações, e estas podem ser usadas para classificar obliquamente ou funcionalizar os atores sociais.”<sup>25</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.45). Esta categoria, utilizada em Novodvorski e Magalhães (2008), mostrou-se também relevante nesta pesquisa, podendo ser definida como a representação de atores sociais através de mais de uma prática social, concomitantemente. De fato, ao referir-se à protagonista como Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja, está sendo feita uma escolha por uma representação que aponta não apenas para uma característica física, mas também para toda a conotação e a simbologia (que são, obviamente, culturais) ensejadas pela cor vermelha (e, nos casos específicos dos textos de Buarque e Sobico, as cores amarela e verde).

Os exemplos (1.9), (1.10) ilustram as subcategorias de Classificação e Identificação Relacional:

(1.9) O lobo ficou chateado de ver aquela menina olhando pra cara dele  
(BUARQUE)

---

<sup>24</sup> Tradução de “[...] are defined, not in terms of what they do, but in terms of what they, more or less permanently, or unavoidably, are.”

<sup>25</sup> Tradução de “[...] physical attributes tend to have connotations, and these can be used to obliquely classify or functionalize social actors.”

(1.10) a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que a neta havia trazido (TITAN JR.)

No exemplo (1.9), a representação de Chapeuzinho está realizada pelo grupo nominal “aquela menina”, cujo substantivo “menina” amalgama as categorias de idade e gênero social. É através das categorias usadas para classificação que uma determinada sociedade ou instituição distingue as pessoas (VAN LEEUWEN, 2008, p.10).

O exemplo (1.10), por sua vez, mostra outro substantivo que representa o ator social em termos de uma relação de parentesco. Segundo van Leeuwen (2008, p. 43), o papel da identificação relacional vem gradualmente se tornando menos importante na cultura ocidental em comparação com a classificação e a funcionalização. No entanto, no gênero aqui pesquisado, estas relações seguem sendo fundamentais para a representação das personagens, conforme será demonstrado mais adiante.

As ocorrências de formas de identificação física no corpus (a maioria delas coincidentes com formas de valoração, por se tratar de referências à beleza da protagonista) são todas realizadas através de sistemizações, categoria proposta por Assis e Magalhães (2009) a ser apresentada mais adiante. Embora seja uma das possíveis realizações da Inclusão, a Sistemização, por sua própria definição, não ocorre através de ativação e nem de apassivação. Assim, o exemplo (1.11) ilustra uma ocorrência de Identificação Física, devendo ser lembrado, no entanto, que ela ocorre por sistemização, e não por alguma das duas formas básicas de inclusão vistas até o momento:

(1.11) Había una vez una niñita de pueblo, la más linda que se haya visto.  
(MONTES)

Além de identificar a protagonista fisicamente, o exemplo acima também valora Caperucita. Portanto, além da Funcionalização e da Identificação como formas de Categorização, van Leeuwen acrescenta ainda a (3) Valoração, que seria uma forma de se referir aos atores sociais não em termos experienciais, como é o caso das demais categorias, mas interpessoais. Assim, atores sociais podem ser representados através de uma apreciação ou avaliação, que os qualifica como bons / maus, feios / bonitos,

admiráveis /desprezíveis, adequados / inadequados, etc., conforme mostra o exemplo (1.12) abaixo:

(1.12) mas depois de algum tempo tive de admitir que a Chapeuzinho até que era um bom papo. (BRAZ)

Como no caso das ocorrências de identificação física, as de valoração também são realizadas através de sistemizações, categoria ainda não apresentada. De qualquer forma, os exemplos permitem entender que tanto a Identificação Física quanto a Valoração são formas de Inclusão através da Categorização.

É importante mencionar que o recorte proposto por Novodvorski e Magalhães (2008) traz ainda algumas modificações<sup>26</sup> na rede das categorias conforme apresentada por van Leeuwen (1996, p.66 e 2008, p.52), no que diz respeito às formas de realizações da Ativação e da Apassivação. Estas modificações, aqui adotadas, serão apresentadas no capítulo de Metodologia deste texto, juntamente com as figuras com a visualização das redes de sistema conforme expostas e definidas aqui, uma vez que a tomada de decisões sobre que categorias incluir, e quais não contemplar na pesquisa envolvem questões teóricas mas também metodológicas.

Outra importante modificação feita sobre a rede de sistemas de categorias sócio-semânticas de van Leeuwen (2008), e também adotada nesta pesquisa, é aquela proposta por Assis e Magalhães (2009). Os autores propõem o acréscimo de uma terceira categoria dentro da Inclusão, no mesmo nível e ao lado da Ativação e da Apassivação. Para Assis e Magalhães (2009), as duas formas de inclusão sugeridas por van Leeuwen não dão conta de todas as possibilidades de representação de atores sociais quando incluídos no discurso, já que estão excluídas deste quadro as representações por identificação, atribuição, apresentação e caracterização, uma vez que em qualquer uma destas realizações podemos falar em representação e inclusão, mas não em Ativação ou Apassivação. Assis e Magalhães (2009) propõem então a categoria de Sistemização, “[...] para abranger realizações através de orações contendo

---

<sup>26</sup> Para mais explicações sobre o recorte, as modificações e os novos termos sugeridos (que diferem da tradução para o português europeu em “A Representação dos Actores Sociais”, por Emília Ribeiro Pedro, publicada em PEDRO, Emília Ribeiro (Org.) *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho S. A., 1997. P. 169-221), ver NOVODVORSKI, Ariel e MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *A Representação de Atores Sociais nos Discursos sobre o Ensino de Espanhol no Brasil em Corpus Jornalístico*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. P. 47-48. (Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada, inédita).

processos estáticos, como os relacionais e existenciais, que, por sua natureza, não expressam atividades” (ASSIS & MAGALHÃES, 2009, p.110), e sugere duas formas de realização da Sistemização por Participação: a Descritivização e a Existencialização. A primeira confere atributos a um ator ou o identifica através de um processo relacional, descrevendo-o ou o caracterizando; enquanto a segunda apresenta o ator como Existente, ou seja, como Participante em um processo existencial.

Assis e Magalhães (2009) justifica a necessidade de inclusão das novas categorias na rede de sistemas de van Leeuwen pela necessidade específica de, em sua pesquisa, “[...] mapear todas as instâncias de inserção dos atores sociais no discurso” (2009, p.113); enquanto van Leeuwen (1993, 1996, 2008) voltava seu foco para as ações e reações de atores sociais para investigar práticas sociais, o que justifica seu desinteresse pelos processos relacionais e existenciais, uma vez que estes não realizam atividades. Tal como em Assis e Magalhães (2009), pelas características do corpus (nos dois casos, obras ficcionais), e pelo foco e necessidades da pesquisa, interessa ao presente trabalho investigar todas as instâncias de representação de uma determinada personagem, seja através de ações, reações, descrições, caracterizações ou apresentações por processos existenciais. Tal postura torna imprescindível a consideração de processos relacionais e existenciais, e conseqüentemente a inclusão de uma categoria que os contemple. Os exemplos (1.13) e (1.14) ilustram a Descritivização e a Existencialização, subcategorias da Sistemização:

(1.13) Diziam que ela era bondosa, simpática e que tinha um monte de outras qualidades. (BRAZ)

(1.14) Había una vez una guagüita muy dulce y chiquita (IANNAMICO)

Assim, igualmente fundamental como referência para este trabalho, é Assis e Magalhães (2009) que, afiliada aos estudos da tradução baseados em corpus e usando uma metodologia de análise textual, utiliza a teoria da representação de atores sociais aplicada a um corpus paralelo literário para obter dados que permitam investigar a linguagem da tradução. A afiliação aos estudos da tradução baseados em corpus, com uma forte metodologia de análise textual, a utilização do arcabouço teórico proposto por van Leeuwen e o recurso a um corpus literário tornam este trabalho, juntamente com os de Novodvorski (2008) e Levorato (2003), referência essencial para esta pesquisa.

No âmbito do LETRA, é importante citar ainda Assis e Magalhães (2006), Pinheiro e Magalhães (2006), Magalhães (2008) e Magalhães e Assis (2010), desenvolvidos no escopo do CORDIALL com referencial da representação dos atores sociais.

#### 1.2.4 A Representação da Ação Social

No que tange à representação da ação social, van Leeuwen apresenta sua proposta originalmente como um complemento à proposta de representação de atores sociais, perguntando-se sobre “[...] as formas através das quais a ação social pode ser representada no discurso em língua inglesa”<sup>27</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.55), e apresentando como resposta uma outra rede de categorias sócio-semânticas com possíveis formas de se representar as ações e reações naquele idioma.

As ações podem ser materiais, quando têm um efeito ou pelo menos um propósito material, que tenha a ver com um “fazer”, conforme mostra o exemplo (2.1):

(2.1) Un día, le regaló una capucha de terciopelo rojo. (CINETTO)

Além de materiais as ações podem ser também semióticas, quando envolvem significado, e não têm um efeito material. As ações semióticas, assim como as materiais, podem não afetar nada ou ninguém, quando são chamadas não-transativas, ou podem afetar outro(s) participante(s), sendo então chamadas transativas. As últimas, por sua vez, se subdividem em interativas, quando afetam outras pessoas (ou seres humanizados), e instrumentais, quando afetam “coisas” ou objetos. As ações semióticas podem ainda ser comportamentais ou não-comportamentais. Nas primeiras, o aspecto de significado não é representado, fazendo com que esta ação se assemelhe a outras ações (ou reações), como mostra o exemplo (2.2):

(2.2) Chapeuzinho deu risada. E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!! (BUARQUE)

Já as não-comportamentais podem expressar significado de diversas formas, de acordo com as quais serão de: especificação de forma, quando a forma através da qual o significado é dado ou construído é o aspecto mais relevante, ganhando destaque;

---

<sup>27</sup> Tradução de “[...] the ways in which social action can be represented in English discourse...”

especificação de Tópico, quando o assunto ganha destaque sobre o significado em si; remissão, quando o discurso é reportado; citação, quando o discurso é diretamente citado. Os exemplos (2.3), (2.4), (2.5) e (2.6) ilustram cada um destes quatro tipos de ações semióticas não-comportamentais:

(2.3) se sentaron a la mesa, agradecieron a la Pachamama y se pusieron a comer junto con el pastor, (IANNAMICO)

(2.4) apareceu na minha frente a Chapeuzinho Vermelho, tranqüila, sorridente, falando do tempo com uma familiaridade (BRAZ)

(2.5) desde que Caperucita le había explicado que esos brotes de soja que comía desde hacía treinta años se hacían con soja transgénica, (SOBICO)

(2.6) a mãe preparou uns bolinhos e lhe disse: “Vá ver como a vovó está passando, (AGUIAR)

As reações, por sua vez, podem ser inespecíficas, isto é, sabe-se que um determinado ator social reagiu, mas não se sabe que tipo de reação ele teve. Quando especificadas, as reações podem ser cognitivas, afetivas ou perceptivas, como ilustram os exemplos (2.7), (2.8) e (2.9):

(2.7) Mas a menina não sabia que lobo é um bicho feroz (TITAN JR.)

(2.8) respondió Caperucita, que como todas las hijas, se fastidiaba cuando la mamá le repetía siempre las mismas cosas. (CINETTO)

(2.9) - E esses olhos enormes... - Ora, são para vê-la melhor! (BRAZ)

Van Leeuwen (2008, p.57) enfatiza que muitas reações podem não ser realizadas dinamicamente, ou seja, através daquilo que Halliday (1994) chama de uma oração com “processo mental”. Ao contrário, uma reação pode ser realizada de forma estática, através de uma oração descritiva, tal como mostra o exemplo (2.10):

(2.10) Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho. (BUARQUE)

Assim, van Leeuwen (2008, p.57) esclarece que “[...] a categoria *gramatical* ‘processo mental’ não coincide inteiramente com a categoria sócio-semântica

‘reação’”.<sup>28</sup> Na verdade, a categoria Reação é mais abrangente que a categoria dos processos mentais, sendo precisamente esta uma das razões apresentadas pelo autor para iniciar seu inventário não por operações linguísticas, mas por categorias sócio-semânticas, uma vez que cada uma destas pode se manifestar através de distintas categorias linguísticas.

A segunda razão para van Leeuwen propor seu inventário de categorias sócio-semânticas, sejam elas relativas aos atores ou às ações sociais, para os modos verbal ou visual da linguagem, está exposta abaixo, quando se revisa a teoria de representação visual dos atores sociais do autor.

### 1.2.5 A Representação Visual dos Atores Sociais

Ao apresentar as motivações, as perguntas, os pressupostos, a metodologia e as bases conceituais para sua categorização, van Leeuwen levanta uma importante questão, que na verdade é também parte de sua justificativa para não partir de categorias linguísticas para elencar as possíveis formas de representação dos atores sociais, e sim de categorias sócio-semânticas. O autor postula que o significado pertence à cultura, e não à linguagem, não podendo, portanto, ser “atrelado” a nenhuma semiótica específica (VAN LEEUWEN, 2008, p.24). Assim, da mesma forma que sugere realizações linguísticas para as categorias sócio-semânticas, o autor também sugere realizações visuais para algumas destas mesmas categorias<sup>29</sup>. Para o autor, as imagens também representam discursos que recontextualizam práticas sociais, pois “[...] Discursos [...] podem ser realizados não apenas linguisticamente, mas também por meio de outros modos semióticos”.<sup>30</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.viii). A ideia de que cada um destes modos (sejam imagens, roupas, música ou tradicionalmente a linguagem verbal, dentre inúmeras outras possibilidades) oferece recursos semióticos para construir significados é na verdade uma ampliação da ideia defendida por Halliday (1978) de que gramática não é um conjunto de normas para

---

<sup>28</sup> Tradução de “[...] the grammatical category ‘mental process’ does not fully overlap with the sociosemantic category ‘reaction’”.

<sup>29</sup> Ver van Leeuwen. *Discourse and Practice – New Tools for Critical Discourse Analysis*. Oxford University Press. 2008. p. 142-148.

<sup>30</sup> Tradução de “[...] Discourses [as I conceive of them in this book] can be realized not only linguistically, but also by means of other semiotic modes.”

produzir frases corretas, e sim um recurso para construir significados (VAN LEEUWEN, 2005, p.3).

Van Leeuwen (2008, p.137), em sua proposta de análise da representação visual dos atores sociais, parte de duas perguntas básicas: primeiro, como as pessoas são retratadas? Segundo, como as pessoas retratadas se relacionam com o observador? Os dois questionamentos vão determinar duas fases de análise distintas. A primeira se baseia nas categorias para análise da representação dos atores sociais, adaptadas para imagens, e a segunda está teoricamente fundamentada em Kress e van Leeuwen (1996). Partindo do conceito de gramática como “recurso para construir significados”, e pensando sempre nos diversos recursos semióticos disponíveis, Kress e van Leeuwen desenvolveram em 1996 uma gramática do desenho visual (GDV). Neste trabalho os autores oferecem um elaborado arcabouço para a análise de textos visuais, de acordo com a proposta das metafunções de Halliday, adaptada para este outro meio semiótico.

Como nesta pesquisa enfoca-se a literatura infantil, um gênero em que tradicionalmente a imagem desempenha um importante papel ao lado dos textos verbais, Kress e van Leeuwen (1996) parece particularmente interessante para que se possa observar que recursos visuais, dentro da gama de opções à disposição do ilustrador, foram escolhidos; e que significados foram construídos com estes recursos. Se é verdade que, conforme sugere Knowles e Malmkjær (1996, p.68), “[...] as escolhas linguísticas do escritor podem ajudar na criação e manutenção de relações de poder...”<sup>31</sup>, parece lógico que as escolhas “imagéticas” também atuem da mesma forma, sejam estas conscientes ou não.

A primeira pergunta, sobre a forma como as pessoas são retratadas, gera um arcabouço teórico em que o autor utiliza categorias já conhecidas de sua rede de sistemas para representação dos atores sociais. Eliminando várias categorias e reorganizando a disposição e o desdobramento de outras, van Leeuwen (2008) propõe outra rede de sistemas adequada à análise de textos visuais. Partindo das mesmas possibilidades de que o ator social seja incluído ou não no texto, o autor propõe como formas de entrada inicial as mesmas operações de exclusão e inclusão para a representação visual dos atores sociais. Se incluído, o ator pode estar envolvido em ação(ões), como Agente ou Paciente.

---

<sup>31</sup> Tradução de “[...] a writer’s linguistic choices can aid the creation and maintenance of relations of Power.”



Além de envolvido em alguma ação, ele vai estar concomitantemente representado de forma genérica ou específica; e ainda, de forma individual ou em grupo. Se estiver incluído de forma genérica, a representação do ator se dá através de traços ou características que o tornam um tipo social, e não um ser único (como é o caso da inclusão específica). A representação genérica, por sua vez, implica uma categorização, que pode se dar em termos “culturais” (categorização cultural) ou “biológicos” (categorização biológica). Segundo van Leeuwen (2008), os atributos que ensejam a categorização funcionam por meio de conotação. No caso da categorização cultural, os atributos “[...] conotam os valores e associações negativos ou positivos imputados a um grupo sociocultural particular pelo grupo sociocultural para o qual a representação é produzida em primeiro lugar.”<sup>32</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.144-146). Estas características, por serem consideradas culturais, seriam em princípio modificáveis por aqueles por elas caracterizados. Já a categorização biológica consiste no uso de traços físicos padronizados (exagerados) “[...] para conotar as associações negativas ou positivas que o grupo sociocultural representado evoca para o grupo sociocultural para o qual a representação é primeiramente produzida.”<sup>33</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.146). Estas características, ao contrário daquelas que definem a Categorização cultural, seriam consideradas inerradicáveis e imutáveis, por estarem “no sangue”.

A dicotomia da representação individual / em grupo, finalmente, diz respeito à inclusão do ator social como um indivíduo ou como parte de um grupo. Se representado em um grupo, é possível que o ator social em questão seja “homogeneizado” em meio aos demais atores, como se fosse parte de um todo. No entanto, este grau de homogeneização pode variar, conforme diminuem as diferenças individuais.

Van Leeuwen postula que vários destes recursos visuais podem ser usados como estratégias para representar as pessoas como “outras”, por exemplo, a exclusão, quando na verdade estas pessoas estariam incluídas em um dado contexto; a estratégia de representar pessoas como agentes de ações que são mal vistas em determinada comunidade; e a estratégia de retratar pessoas como grupos homogêneos, negando-

---

<sup>32</sup> Tradução de “[...] connote the negative or positive values and associations attached to a particular sociocultural group by the sociocultural group for which the representation is in the first place produced.”

<sup>33</sup> Tradução de “[...] to connote the negative or positive associations which the represented sociocultural group evokes for the sociocultural group for which the representation is primarily produced.

lhês características únicas e diferenças. Tais (e outras) estratégias podem ainda, segundo o autor, se manifestar em diferentes combinações e em graus variados; no entanto, estas representações não podem ser olhadas em si mesmas, mas no contexto histórico cultural em que estão inseridas, e no qual ensejam associações, simbolismos, preconceitos e conotações as mais distintas.

A segunda fase de análise baseada na segunda pergunta postulada por van Leeuwen (“como as pessoas retratadas se relacionam com o observador?”) está teoricamente fundamentada em Kress e van Leeuwen (1996). Partindo do conceito de gramática como “recurso para construir significados”, e pensando sempre nos diversos recursos semióticos disponíveis, Kress e van Leeuwen desenvolveram em 1996 uma gramática do desenho visual. Os autores acreditam que as estruturas visuais, assim como a linguagem verbal (ou qualquer meio semiótico) “preenchem” três funções principais, ou metafunções, conforme defendido por Halliday (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.15). Neste trabalho os autores oferecem um elaborado arcabouço para a análise de textos visuais, de acordo com a proposta das metafunções de Halliday, adaptada para este outro meio semiótico.

Kress e van Leeuwen (1996) comentam que, quando crianças, em geral somos encorajados a “produzir imagens”, sendo que estas ocupam um espaço maior ou equivalente ao texto escrito. Com o passar dos anos, a escrita vai ganhando mais importância e as imagens, com exceção de contextos especializados e/ou técnicos, tendem a desaparecer no trabalho das crianças, embora contraditoriamente, fora do contexto escolar, as imagens ocupem um espaço cada vez maior. Assim, os autores defendem uma “alfabetização” visual, oferecendo a GDV como uma proposta teórica para tal fim.

No âmbito do LETRA, trabalhos foram desenvolvidos com base na GDV, já consolidando uma tradição de pesquisas com o modo visual de textos. Pioneiros foram os trabalhos de Pinheiro e Magalhães (2007), em que se trabalhou com a representação de atores sociais em imagens e chamadas em capas da revista Raça Brasil; e de Carvalho e Magalhães (2007), em que foi analisado o significado da composição na primeira página de jornais tablóide e standard. Além destes, é importante citar Carvalho e Magalhães (2009), também contemplando a análise de primeiras páginas de jornais; Faria e Magalhães (2009), que investiga corpus paralelo de literatura

infantil; Magalhães e Novodvorski (2010), em que a GDV é usada para examinar capas de textos de literatura infantil brasileira; e Borsinger, Ventola e Magalhães (no prelo), em que se usa o mesmo referencial da GDV para analisar as capas da obra *An Introduction to Functional Grammar* (HALLIDAY, 1985; HALLIDAY, 1994; HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2004) em suas três edições.

Em sua gramática do desenho visual, Kress e van Leeuwen (1996, 2006) estão interessados na descrição dos recursos ideacional, interpessoal e textual tais como são realizados no modo semiótico visual. Os autores desenvolvem então um conjunto de sistemas relacionados às metafunções e que trazem as potencialidades de recursos e as possíveis manifestações visuais para a realização dos distintos significados. Estes sistemas são:

- (1) O sistema das estruturas representacionais, que podem ser narrativas e conceituais, e que apresentam ações e eventos ou então caracterizam os participantes em termos de sua “essência” (e que estão relacionados à metafunção ideacional da gramática sistêmico-funcional);
- (2) O sistema dos significados interativos, que dizem respeito ao tipo de relação que se estabelece entre o participante interativo e o participante representado (e que estão relacionados à metafunção interpessoal);
- (3) O sistema da modalidade, que está relacionado ao valor de verdade ou credibilidade atribuído (ou compartilhado) por um grupo ou comunidade a determinada representação e aos recursos disponíveis para construir esta representação com alta ou baixa modalidade. A modalidade também constrói significados interpessoais;
- (4) O sistema dos significados da composição, que concerne à “[...] forma como os elementos representacionais e interativos são colocados em relação um com o outro, à forma como são integrados em um todo significativo”<sup>34</sup> (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.176). Este último sistema, por sua vez, está relacionado à metafunção textual da gramática sistêmico-funcional.

---

<sup>34</sup> Tradução de “[...] the way in which the representational and interactive elements are made to relate to each other, the way they are integrated into a meaningful whole.”

Para responder a sua pergunta pela forma como as pessoas retratadas se relacionam com o observador, entretanto, van Leeuwen (2008) lança mão apenas do segundo sistema descrito acima, ou seja, o sistema dos significados interativos, que oferece os principais recursos para a construção dos significados interpessoais entre participantes representados e interativos. Assim, o autor considera os aspectos da Distância Social, definida pelo plano (em um continuum que varia de muito próximo a muito distante) através do qual o ator social é representado, e que constrói o grau de intimidade entre pessoas retratadas e o observador; da Relação Social, determinada pelos ângulos (novamente um continuum entre frontal e oblíquo e entre alto e baixo) a partir do qual o ator social é observado, construindo uma relação de (falta de) envolvimento e de (des) igualdade de poder; finalmente, van Leeuwen (2008) ainda observa o aspecto da Interação Social, que revela o tipo de contato (de demanda ou de oferta) existente entre o ator social representado e o observador, construído através da direção ou do endereçamento do olhar do participante representado em relação ao participante interativo.

A investigação destes aspectos permite, finalmente, observar como é construída a relação entre pessoas retratadas e o/a observador/a, o que responde à segunda pergunta postulada por van Leeuwen em sua análise da representação visual dos atores sociais.

Além do interesse que a análise do texto visual das capas investigadas traz em si, possibilitando uma observação sistematizada dos significados construídos a partir das imagens, é também interessante investigar, como já foi marcado, se estes significados estão coerentes, isto é, se há rima com os significados construídos a partir do texto verbal dos contos. A rima pode ser definida como a relação entre dois elementos que, “[...] apesar de separados, possuem uma qualidade em comum – que qualidade é esta depende do atributo comum (por exemplo, uma cor, uma característica de forma tal como angularidade ou curvatura, etc.)”<sup>35</sup> (VAN LEEUWEN, 2005, p.13). O autor explica que é possível que uma imagem e um texto verbal rimem através da similaridade entre elementos que, apesar de distintos e separados, compartilhem alguma qualidade. E dá o exemplo da cor e seu significado

---

<sup>35</sup> Tradução de “[...] two elements, although separate, have a quality in common – what that quality is depends on the common feature (for example, a color, a feature of form such as angularity or roundness, etc.)”

em um dado contexto. No corpus sob análise nesta pesquisa pode ser citado o exemplo da cor amarela, presente no texto visual (e também verbal) da capa de *Chapeuzinho Amarelo*, rimando com o medo, elemento recorrente no texto verbal do conto e que, no contexto, remete a este sentimento. O'Sullivan ([1998] 2006, p.113), já citado anteriormente, levanta a questão da “tradução de imagens”, e considera que “[...] em um gênero que combina palavras e imagens, uma tradução ideal reflete a consciência não apenas da significação do texto original, mas também da interação entre o visual e o verbal, o que as imagens fazem em relação às palavras...”<sup>36</sup> Assim, a importância do discurso visual na literatura infantil é bastante reconhecida, e a proposta de van Leeuwen (2008) da representação visual dos atores sociais oferece as ferramentas e os conceitos necessários para realizar uma análise bem fundamentada dos textos visuais.

No âmbito do LETRA, trabalhos foram desenvolvidos com base na R(V)AS. Além dos já citados Novodvorski e Magalhães (2008), Magalhães (2008), Assis e Magalhães (2009), pode-se acrescentar Magalhães e Assis (2010), Magalhães (no prelo) e Magalhães e Caetano (no prelo), os dois últimos especificamente sobre representação visual do racismo em anúncios britânicos e capas da Revista *Raça Brasil*.

Todos os referenciais revistos acima, bem como os trabalhos citados nas distintas áreas em intersecção nesta investigação contribuíram, direta ou indiretamente, para a consolidação das teorias e do percurso metodológico que hoje tornam possível a abordagem adotada na presente pesquisa. No capítulo seguinte, apresenta-se em detalhes o corpus aqui utilizado e a metodologia.

---

<sup>36</sup> Tradução de “[...] in a genre combining words and pictures, an ideal translation reflects awareness not only of the significance of the original text but also of the interaction between the visual and the verbal, what the pictures do in relation to the words...”.

## 2. Corpus e metodologia

O primeiro passo metodológico para esta pesquisa foi a escolha do corpus de análise. Os motivos para esta escolha, já conhecidos na Introdução, levaram à busca de reescritas em português do Brasil e espanhol da Argentina do conto clássico Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja, escrito primeiramente por Charles Perrault (o primeiro autor a publicar, na coletânea *Les Contes de ma mère l'Oye*, ou Contos da Mãe Ganso, sob o título *Le Petit Chaperon Rouge*, em 1697, o conto que pertencia à tradição oral na Europa); e depois pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, com o nome de *Rotkäppchen*, cuja primeira versão foi publicada em 1812, na primeira edição da coletânea *Kinder- und Hausmärchen*<sup>37</sup>. Buscaram-se aqui oito reescritas que estivessem diretamente ou não vinculadas aos contos clássicos dos autores europeus. Assim, foram encontradas duas reescritas, uma em português do Brasil e outra em espanhol da Argentina, que se apresentam como tradução do conto de Perrault. Outra reescrita, também argentina, se vincula ao texto do autor francês, mas se apresentando como “*versión libre del cuento de Charles Perrault*”. Trabalhou-se ainda com dois outros textos, cada um em uma das línguas e culturas abordadas, ambos vinculados ao conto dos irmãos Grimm, um (brasileiro) como tradução, e outro como “*un cuento recopilado por Jakob e Wilhelm Grimm contado por Liliana Cinetto*”. Por fim, foram incluídas no corpus mais três reescritas que, sem reivindicar o status de tradução ou se vincular a qualquer texto original, dialogam de forma supostamente mais indireta com a história de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja. As reescritas primeiramente selecionadas (por serem as primeiras encontradas e terem a ilustração da capa relativa ao conto pesquisado<sup>38</sup>) e investigadas para o texto de qualificação foram: (1) *Chapeuzinho Vermelho*, reescrita a partir do conto de Charles Perrault por Rosa Freire de Aguiar, tradutora brasileira reconhecida (e cujas traduções mais conhecidas não se encontram no gênero literatura infantil) e com ilustrações de Georg Hallensleben, também reconhecido ilustrador alemão. A edição aqui utilizada é a de 2007, publicada pela Companhia das Letrinhas; (2) *Caperucita Roja*, reescrita a partir do conto de

<sup>37</sup> *Contos para a Infância e o Lar*, ou *Contos para a Criança e a Família*.

<sup>38</sup> Esta ressalva é necessária, pois na busca para montar o corpus deparou-se com coletâneas de contos de fada que traziam traduções do conto de Chapeuzinho / Caperucita (dentre outros), mas cujas ilustrações de capa se referiam a outro conto. Tais textos foram descartados em função de nosso interesse no aspecto visual.

Charles Perrault, por Graciela Montes, conhecida autora e tradutora argentina de livros infantis, e com ilustrações de Saúl Oscar Rojas, ilustrador argentino. A publicação é de 1999 pela Gramón-Colihue; (3) *Chapeuzinho Amarelo*, do compositor, cantor e escritor brasileiro Chico Buarque, publicado em 1979, primeiramente com ilustrações de Donatella Berlendis e, a partir de 1997, ilustrado por Zivaldo, artista gráfico e autor brasileiro, com inúmeros e reconhecidos trabalhos de literatura infantil; este texto de Buarque dialoga instantaneamente com o conto clássico através do título, mas também de outros elementos verbais e visuais que serão conhecidos posteriormente; publicado pela José Olympio Editora; a edição aqui utilizada é a de 2007; (4) *Caperucita Roja del Noroeste*, reescrita também a partir do conto de Charles Perrault, mas apresentado como uma “versão livre”<sup>39</sup>, de Roberta Iannamico, argentina, poeta e escritora de livros infantis, com ilustrações (e ideia original) de Walter Carzon, desenhista e ilustrador infantil. Foi publicado em 2007 pela editora Albatros, através da coleção “*A leer com pictogramas*”, cuja proposta é apresentar contos clássicos “regionalizados”, adaptados às diferentes culturas indígenas da Argentina, com o uso de pictogramas mesclados ao texto verbal. Além de *Caperucita Roja del Noroeste*, já foram publicados também *Pulgarcito de la Patagonia*, *La Bella Durmiente del Litoral* e *El Sastrecillo Valiente de las Pampas*, todos de Iannamico e Carzon.

É de fundamental importância ainda apresentar a parte visual do corpus, já que se trata de um trabalho cujo enfoque pretende recair (tanto quanto possível, considerando a tradição acadêmica em que o mesmo se insere) equilibradamente sobre o verbal e o visual. A Fig. 1 traz a capa dos quatro contos investigados, na ordem em que foram apresentados acima:

---

<sup>39</sup> Observe-se que, embora este texto se auto-vincule ao conto de Perrault, apresentando-se como uma “*versión libre del cuento de Charles Perrault*”, muitas foram as mudanças, no nível da metafunção ideacional, realizadas pela reescritora Iannamico, tais como o destino final da protagonista (que ao contrário do que ocorre com a Caperucita no clássico francês, é salva pelo pastor de lhamas que passava, e tem um final feliz juntamente com a avó, que também consegue fugir), e a ausência da “moral da história”, tão característica dos contos de Perrault



FIGURA 1 - Ilustrações das capas do primeiro subcorpus

Para a etapa de pesquisa iniciada após a qualificação, as reescritas selecionadas, seguindo a mesma motivação e os mesmos critérios foram: (1) *Chapeuzinho Vermelho*, reescrita a partir do conto dos irmãos Grimm por Samuel Titan Jr., tradutor (não só de literatura infantil) e professor de Teoria Literária na Universidade de São Paulo; com ilustrações de Susanne Janssen, renomada ilustradora alemã (de livros infantis e adultos), que também atua como escritora e professora de Sociologia de Mídia e Cultura na Erasmus University Rotterdam. A edição aqui



utilizada é a de 2004, publicada pela editora Cosac & Naify; (2) *Caperucita Roja*, contada a partir do “*cuento recopilado*” pelos irmãos Grimm, por Liliana Cinetto, autora e tradutora de livros infantis, contadora de histórias, nascida em Buenos Aires, Argentina; com ilustrações de Mariano Díaz Prieto, ilustrador de livros infantis, também nascido em Buenos Aires. A publicação é de 2008 pela editora Pictus; (3) *Chapeuzinho Vermelho*, de Júlio Emílio Braz, escritor infanto-juvenil e roteirista de quadrinhos e programas de televisão, nascido Minas Gerais, mas criado no Rio de Janeiro, com alguns textos que tratam de racismo e discriminação publicados; ilustrações de Salmo Dansa, escritor e ilustrador de literatura infanto-juvenil, carioca. Conto publicado pela coleção “Outro lado da história”, da editora Scipione, com edição de 2005; (4) *Caperucita Verde*, de Andrés Sobico, argentino, fotógrafo e escritor de literatura infanto-juvenil; com ilustrações de Melina Canale, desenhista de livros infantis, sobre cuja nacionalidade ou outras atividades não foram encontradas mais informações, embora muitas tenham sido as publicações para crianças em Buenos Aires com ilustrações suas. O texto em questão foi publicado em 2007 pela editora *Siete Vacas*, em uma coletânea de contos intitulada “*Caperucita Verde y otros clásicos recargados*”.

Para dar o devido lugar ao aspecto visual, de grande importância para esta pesquisa, assim como o aspecto verbal, elaborou-se a Fig. 2 com as quatro capas dos textos apresentados acima:



FIGURA 2- Ilustrações das capas do segundo subcorpus

Todas as informações apresentadas acima, relativas aos textos verbais e visuais, estão resumidas na Fig. 3:

TÍTULO	CAPA	AUTOR/A(S)	ILUSTRAÇÕES	EDITORA	EDICÃO
Chapeuzinho Vermelho		Rosa Freire de Aguiar / Charles Perrault	Georg Hallensleben	Companhia das Letrinhas	2007
Caperucita Roja		Graciela Montes / Charles Perrault	Saúl Oscar Rojas	Gramón-Colihue	1999
Chapeuzinho Amarelo		Chico Buarque	Ziraldo	José Olympio	2007
Caperucita Roja del Noroeste		Roberta Iannamico / Charles Perrault	Walter Carzon	Albatros	2007
Chapeuzinho Vermelho		Samuel Titan Jr. / Irmãos Grimm	Susanne Janssen	Cosac & Naify	2004
Caperucita Roja		Liliana Cinetto / Irmãos Grimm	Mariano Díaz Prieto	Pictus	2008
Chapeuzinho Vermelho		Júlio Emílio Braz	Salmo Dansa	Scipione	2005
Caperucita Verde		Andres Sobico	Melina Canale	Siete Vacas	2007

FIGURA 3 - Dados básicos das oito reescritas do corpus

Os textos verbais e visuais (das capas) foram escaneados. Os primeiros foram então corrigidos e o corpus preparado para uso e leitura pelo programa *WordSmith Tools 3.0* (1999). A preparação básica do corpus, uma vez digitalizado, consiste na correção dos erros, bastante frequentes no processo de digitalização, e na conversão dos textos para formato TXT, verificando o uso correto de espaços entre os parágrafos.

Concomitantemente à preparação do corpus, também foi seguido procedimento de inclusão dos textos como um subcorpus do projeto CORDIALL, através do cabeçalho apresentado pela Fig. 5:

---



---

**Cabeçalho CORDIAL para o texto de Rosa Freire d'Aguiar**

---

**TÍTULO**

Nome do arquivo: Aguiar etiquetado para WST.txt  
 Subcorpus: Bueno (2007)

---

**TRADUTOR**

Nome: Rosa Freire d'Aguiar  
 Sexo: feminino  
 Nacionalidade: brasileira  
 Emprego: editora e tradutora

---

**TRADUÇÃO**

Modo de apresentação: escrito  
 Extensão em tokens: 684  
 Editora responsável: Companhia das Letrinhas  
 País: Brasil  
 Data de publicação: 2007  
 Direitos autorais: Editora Schwarcz Ltda.

---

**PROCESSO TRADUTÓRIO**

Direção: para língua matema  
 Modo: texto escrito a partir de texto de partida escrito  
 Tipo: texto completo

---

**AUTOR**

Nome: Charles Perrault  
 Sexo: masculino  
 Nacionalidade: francês

---

**TEXTO DE PARTIDA**

Idioma:  
 Modo:  
 Status:  
 Editora:  
 Lugar:  
 Data:

---



---

FIGURA 4 – Modelo de cabeçalho para entrada no CORDIAL

A partir daí, em um primeiro momento (relativo à realização do projeto piloto para o projeto definitivo, com posterior repetição de procedimentos e ampliação de categorias e do próprio corpus, para a qualificação e a elaboração final da tese), duas frentes principais de análise foram implementadas: uma relativa ao subcorpus verbal e

outra relativa ao visual, simultaneamente. No que se refere ao primeiro, procedeu-se à anotação manual dos textos de acordo com as categorias de representação dos atores sociais com enfoque na protagonista do conto, que representa crianças do gênero feminino nos contos investigados. Chapeuzinho / Caperucita seria, portanto, o denominador comum para as protagonistas de cada um dos contos. A cada vez que o ator social Chapeuzinho / Caperucita é representado nos textos investigados, esta instância foi marcada e anotada de acordo com a forma como esta representação se dava, seguindo as categorias sócio-semânticas de van Leeuwen (e as modificações adotadas). A etiquetagem foi feita segundo a proposta de Novodvorski e Magalhães (2008, p.112), com a ampliação das categorias não contempladas na pesquisa dos autores e posteriormente, após a qualificação, já com o acréscimo da categoria de Sistemização, conforme Assis e Magalhães (2009).

Novodvorski e Magalhães (2008) propõe uma alteração na rede de sistemas de van Leeuwen, deslocando as categorias de Participação, Circunstanciação e Possessivação para a posição de subcategorias (ou as possíveis formas de realização) tanto da Ativação quanto da Apassivação por Sujeição. A Fig. 6 abaixo traz a rede de sistemas conforme proposta por van Leeuwen (1993, p.170) e com a tradução dos termos de acordo com Novodvorski e Magalhães (2008):

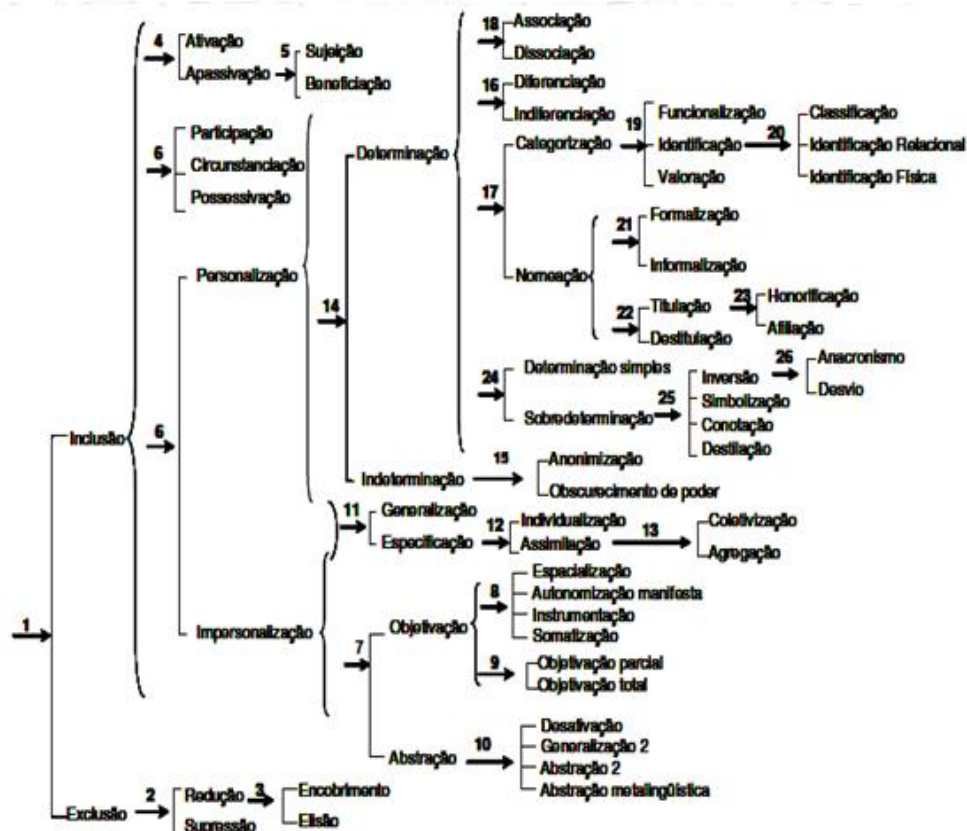


FIGURA 5- Rede de Sistemas - Representação de Atores Sociais conforme van Leeuwen / Fonte: Novodvorski e Magalhães (2008)

Assim, além do deslocamento das categorias de Participação, Circunstanciação e Possessivação para a posição de subcategorias tanto da Ativação quanto da Sujeição, também se adotou para este trabalho a proposta de tradução dos nomes das categorias desenvolvida no âmbito do LETRA e já utilizada em Novodvorski e Magalhães (2008) e Assis e Magalhães (2009)<sup>40</sup>. Abaixo, apresenta-se a Fig. 7 com as categorias sócio-semânticas da representação dos atores sociais (e as modificações e o recorte na teoria), conforme elaborado por Novodvorski e Magalhães (2008, p.47):

<sup>40</sup> Para mais explicações sobre o recorte, as modificações e os novos termos sugeridos (que diferem da tradução para o português europeu em “A Representação dos Actores Sociais”, por Emília Ribeiro Pedro, publicada em PEDRO, Emília Ribeiro (Org.) *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Editorial Caminho S. A., 1997. P. 169-221), ver NOVODVORSKI, Ariel; MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *A Representação de Atores Sociais nos Discursos sobre o Ensino de Espanhol no Brasil em Corpus Jornalístico*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. P. 47-48. (Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada, inédita).

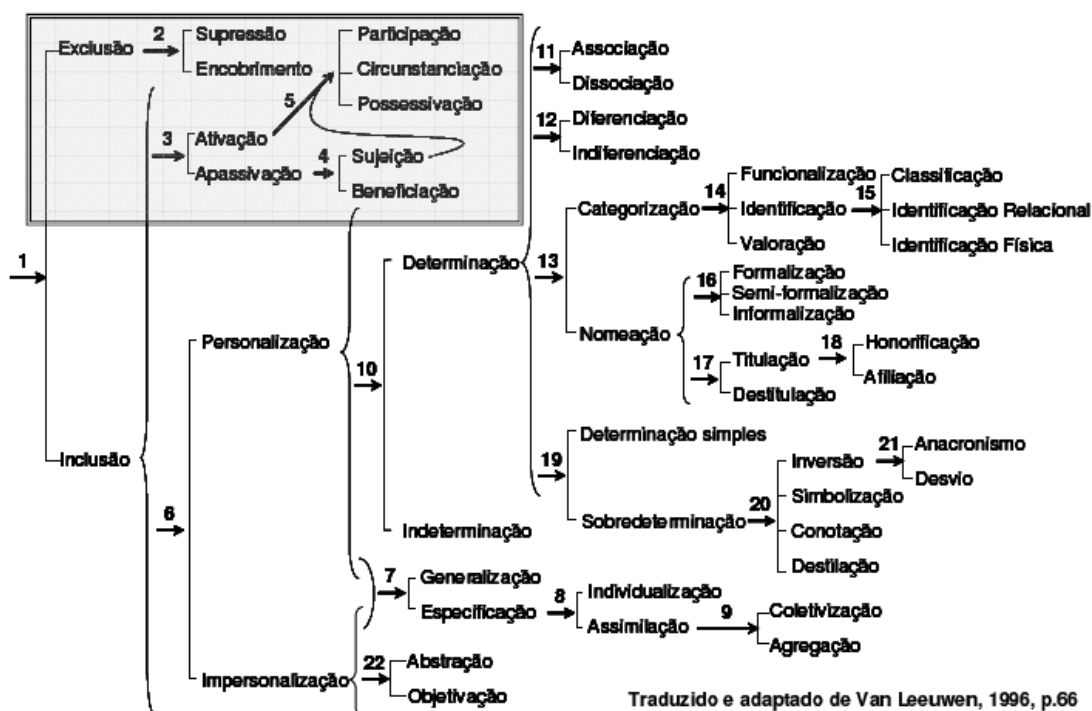


FIGURA 6- Rede de Sistemas - Representação de Atores Sociais com modificações e recorte / Fonte: Novodvorski e Magalhães (2008)

A figura permite visualizar todo o arcabouço, sua complexidade e refinamento, e observar as relações entre as categorias propostas, seus desdobramentos, quando são excludentes e quando são concomitantemente realizáveis.

Observou-se no capítulo 1 desta tese que foi feita uma ampliação no recorte proposto por Novodvorski e Magalhães (2008). No trabalho citado, investigou-se um corpus jornalístico bilíngue contemporâneo relacionado à importância do ensino do espanhol no Brasil, para o qual as formas de exclusão e de atribuições de papéis mostraram-se mais relevantes e produtivas como categorias de pesquisa. Já para o corpus utilizado no presente trabalho, em função do número limitado (e recorrente) de atores sociais, e por se tratar de um corpus literário, em que a caracterização de cada personagem e de suas ações é fundamental para os significados construídos nos contos, as categorias de Categorização e Nomeação não poderiam ser desconsideradas. A Fig. 8 abaixo traz, portanto, a ampliação do recorte, gerando o seguinte universo de análise:



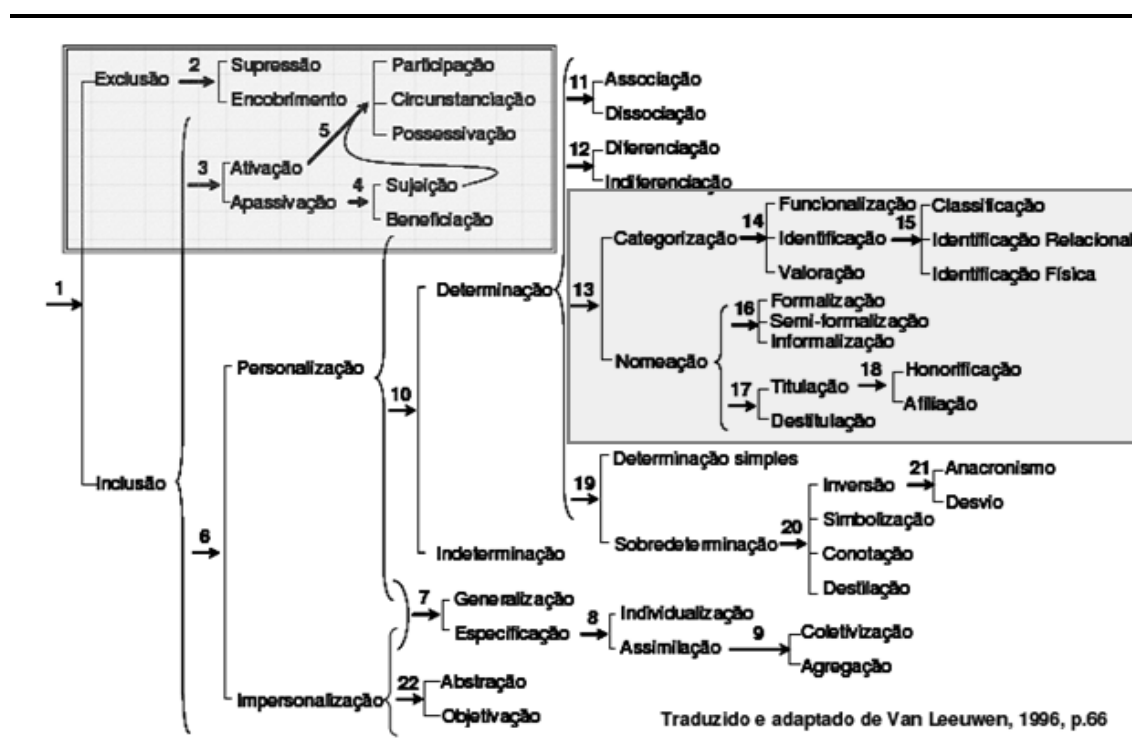


FIGURA 7- Rede de Sistemas - Recorte do sistema de Representação de Atores Sociais usado como base para sistema de anotação

Quanto às novas categorias incluídas no recorte, foram necessárias algumas tomadas de decisão. A primeira diz respeito à Nomeação. Embora van Leeuwen não mencione os apelidos em seu texto, no corpus em estudo a única forma de nomeação da protagonista é através de um apelido. Optou-se por considerar o apelido como um tipo de informalização, já que os nomes próprios, desacompanhados dos sobrenomes, já são por si só vistos como tal por van Leeuwen, em relação à língua inglesa. Em português do Brasil, talvez haja uma maior informalização quanto às formas de nomeação. Ainda assim, o uso de apelidos, mesmo na sociedade brasileira (e também na argentina), é igualmente percebido como informalização. A segunda decisão diz respeito à categorização através de Identificação. A nomeação Chapeuzinho Vermelho (Amarelo) / Caperucita Roja (Verde) também traz uma identificação através de um aspecto físico explicitado (a vestimenta e sua cor). Decidiu-se considerar esta forma de representação que se baseia na vestimenta da protagonista como Identificação Física<sup>41</sup>,

<sup>41</sup> Assis e Magalhães (2009) propõe uma expansão da rede de sistemas de Identificação no inventário de categorias de representação dos atores sociais de van Leeuwen (2008), adicionando a categoria

já que embora a roupa não seja um traço ou característica fenotípica, ela caracteriza a personagem fisicamente, a ponto de se tornar uma forma de nomeação e de identificação.

Conforme já mencionado, após a etapa de qualificação desta pesquisa, procedeu-se a mais uma modificação teórico-metodológica com base no trabalho de Assis e Magalhães (2009), acrescentando-se aos quadros e à análise a categoria de Sistemização no sistema de Inclusão de van Leeuwen. Com esta modificação foi necessária a revisão de todos os dados que diziam respeito à representação dos atores e da ação social dos textos já investigados bem como o acréscimo desta nova categoria nos textos a serem examinados na etapa pós-qualificação.

Apresenta-se, portanto, a Fig 9 abaixo, definitiva, com todas as ampliações, modificações e recortes adotados neste trabalho, incluída a categoria da Sistemização, de acordo com a proposta de Assis e Magalhães (2009), e que geraram o universo de análise que segue<sup>42</sup>:

---

Identificação por Vestimenta (*Costume Identification*) às outras três formas de Identificação, justificando que a categoria Identificação Física não contempla a identificação ensejada pelo uso de roupas e acessórios.

<sup>42</sup> Nesta Fig 9, apresentada conforme modificações e novas categorias propostas por Assis e Magalhães (2009, p.123), acrescentou-se a modificação proposta por Novodvorski e Magalhães (2008), já comentada e apresentada neste capítulo, e também mencionada no capítulo anterior. Além desta alteração na Figura conforme elaborada por Assis, houve também a retirada da categoria Identificação pelo Vestuário, não utilizada nesta pesquisa. As outras categorias acrescentadas por Assis (todas em azul) foram mantidas, mas não estão contempladas pelo recorte aqui adotado.

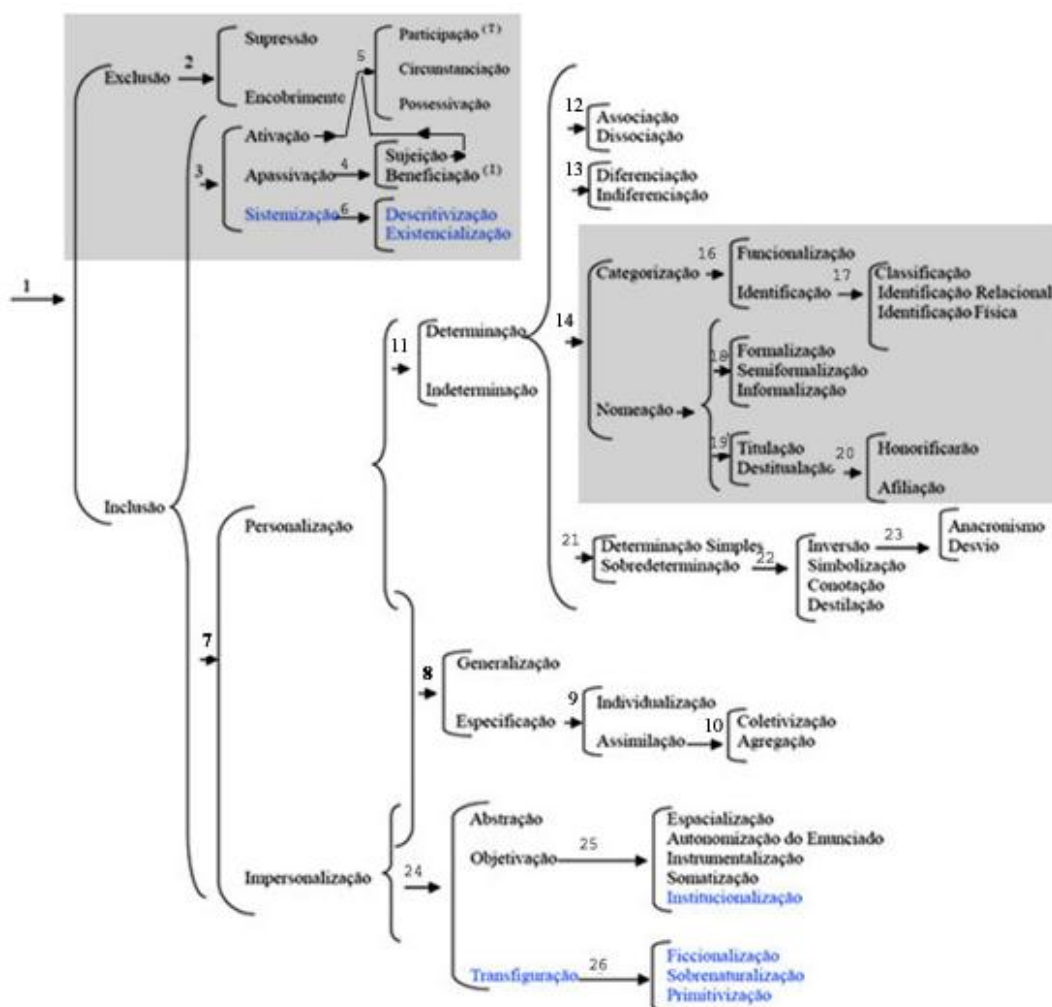


FIGURA 8- Rede de Sistemas - Recorte definitivo do sistema de representação de atores sociais com modificações propostas por Assis (2009) e Novodvorski (2008) usado para elaboração de sistema de anotação

O Quadro 1 abaixo mostra como foram etiquetadas as instâncias de representação de Chapeuzinho no corpus.

#### QUADRO 1

Etiquetas utilizadas para a marcação dos atores sociais no corpus

<SUPRESSÃO>	<CHAPEUZINHO: ID: CLAS>
<CHAPEUZINHO: ENCOBRIMENTO>	<CHAPEUZINHO: ID: REL>
<CHAPEUZINHO: AT: PART>	<CHAPEUZINHO: ID: FIS>
<CHAPEUZINHO: AT: CIRC>	<CHAPEUZINHO: VAL>
<CHAPEUZINHO: AT: POS>	<CHAPEUZINHO: NOM: FORM>
<CHAPEUZINHO: AP: SUJ: PART>	<CHAPEUZINHO: NOM: S-F>

<CHAPEUZINHO: AP: SUJ: CIRC>  
 <CHAPEUZINHO: AP: SUJ: POS>  
 <CHAPEUZINHO: AP: BENEF>  
 <CHAPEUZINHO: FUNC >

<CHAPEUZINHO: NOM: INFORM>  
 <CHAPEUZINHO: SOBRED>  
 <CHAPEUZINHO: SIS: DESC>  
 <CHAPEUZINHO: SIS: EXIS>

Quando havia simultaneidade de categorias ensejadas por uma representação específica, também a etiqueta era “expandida” para comportar mais de uma categoria em uma mesma representação, como nos exemplos do Quadro 2:

## QUADRO 2

### Exemplos de etiquetagem com representações de categorias simultâneas de representação de ator social

(2.1) **A pobre menina** <CHAPEUZINHO: AT: PART/ ID: CLAS/ VAL>, que <CHAPEUZINHO: AT: PART> não sabia que era perigoso parar e ficar falando com um lobo, **disse**:

(2.2) **La pobre niña** <CAPERUCITA: AT: PART/ ID: CLAS/ VAL>, que <CAPERUCITA: AT: PART> no sabía que era peligroso detenerse a escuchar un lobo, **le dijo**:

Uma vez anotados os quatro textos, de acordo com as categorias contempladas pelo recorte, eles foram submetidos à análise através do programa *WordSmith Tools*<sup>43</sup>, que permite o fácil e preciso acesso aos textos (verbais) e às categorias específicas (previamente anotadas) solicitadas. Duas ferramentas principais foram usadas neste trabalho: a *Wordlist*, que elabora uma lista de todas as palavras ou *types* (com o número de repetições, se for o caso) que compõem um ou mais textos; e a ferramenta *Concord*, que possibilita a busca por um determinado item lexical, fornecendo todas as instâncias, com co-texto de dimensão determinada pelo pesquisador, de ocorrência deste item. Foi possível observar, de forma sistematizada, todas as instâncias de representação da protagonista, com buscas tanto pelo denominador comum quanto por cada uma das categorias incluídas, facilitando a análise qualitativa destas formas de representação.

<sup>43</sup> O *WordSmith Tools* é um programa de análise textual desenvolvido por Mike Scott e publicado pela *Oxford University Press* desde 1996, e, de acordo com Berber Sardinha (1999), em protótipos lançados em pequena escala desde 1994. Já está publicada, desde 2007, a versão 5.0 do programa. No entanto, para esta pesquisa, foi usada a versão 3.0; por um lado por haver atendido de forma satisfatória às demandas e aos propósitos desta pesquisa; e por outro lado, pela distância física em relação ao LETRA, onde a versão 5.0 já se encontra disponível para os membros do laboratório. Pode ser feito o download gratuito da versão 3.0 através do site <http://www.lexically.net/wordsmith/version3/index.htm> (último acesso em março de 2011).

A outra frente de análise mencionada, desenvolvida simultaneamente com a análise da representação verbal dos atores sociais, diz respeito ao aspecto visual das capas de acordo com a proposta de representação visual dos atores sociais. Para o projeto definitivo, trabalhou-se apenas com o primeiro dos dois questionamentos propostos por van Leeuwen para se implementar a análise do aspecto visual de um texto. Já para a qualificação, o segundo questionamento foi também contemplado, conforme será apresentado mais à frente, no segundo momento exposto da metodologia. A pergunta “como são retratadas as pessoas” levou à elaboração da seguinte rede de sistemas, segundo van Leeuwen (2008: 147), conforme mostra a Fig. 10:

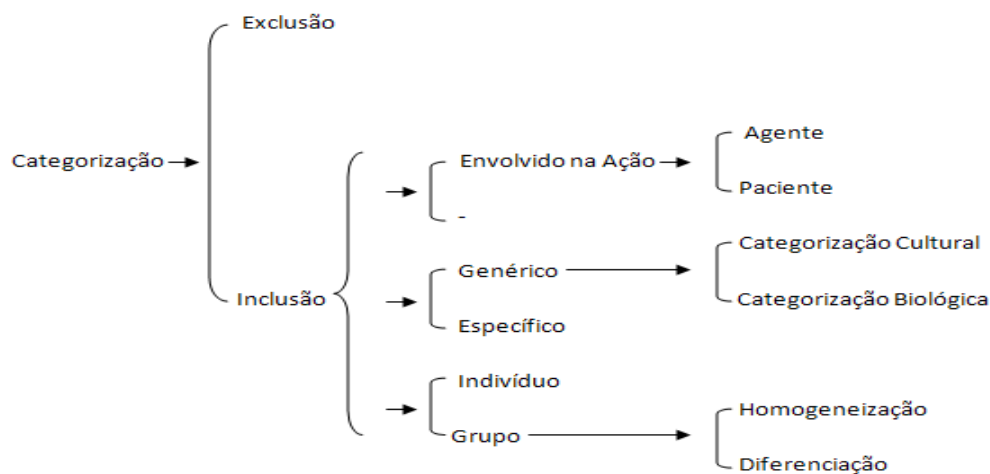


FIGURA 9 - Rede de Sistemas - Atores Sociais: Como são representadas as pessoas

Para esta pesquisa foram consideradas todas as categorias da representação visual dos atores sociais.

Uma vez terminadas as análises da representação do ator social Chapeuzinho / Caperucita no modo verbal, e no visual, no que diz respeito à forma como são retratadas as pessoas, o passo seguinte foi investigar e comparar os dados obtidos através destas análises, observando as diferenças e semelhanças nas representações da protagonista de cada reescrita, considerando a relação entre os aspectos verbal e o visual em cada conto e a forma como cada texto se apresenta em relação a um original a fim de refletir sobre o status de cada texto sob a perspectiva da tradução e reescrita.

Terminada esta etapa de análise (apresentada no projeto definitivo), e que se chamou aqui de um primeiro momento de pesquisa, dividido em duas frentes (respectivamente correspondentes aos modos verbal e visual), o passo seguinte foi dar prosseguimento à pesquisa, já em seu segundo momento, realizando a análise das ações sociais relativas à Chapeuzinho / Caperucita a partir das categorias já anotadas e levantadas com o *WordSmith Tools*, no texto verbal; e concomitantemente, implementando a análise do modo visual no que concerne à pergunta “como as pessoas retratadas se relacionam com o/a observador/a”.

Mais uma vez por questão de produtividade e adequação ao corpus, nesta pesquisa utiliza-se um recorte do arcabouço teórico proposto por van Leeuwen (2008), havendo sido excluídas as categorias (e respectivas subcategorias) de Ativação e Desativação, Agencialização e Desagencialização, Abstração e Concretização, e Determinação simples e Sobredeterminação (embora sobre esta última sejam feitas algumas observações). A Fig. 11 abaixo traz a rede de sistemas da ação social completa, conforme proposta por van Leeuwen (2008, p.73) e o recorte utilizado nesta pesquisa:

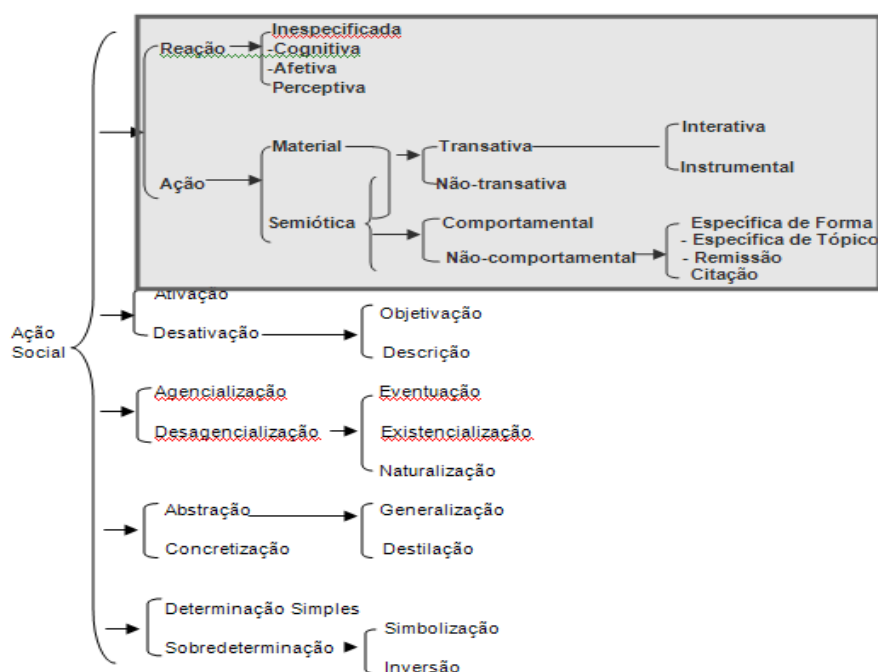


FIGURA 10 - Rede de sistemas - A Representação da Ação Social

Assim, da mesma forma que o subcorpus verbal foi manualmente anotado utilizando-se as categorias de representação dos atores sociais, também os mesmos textos foram anotados manualmente, com base nas categorias da representação da ação social, utilizando-se o mesmo denominador comum para o ator social investigado, através das etiquetas apresentadas no Quadro 3:

### QUADRO 3

#### Etiquetas utilizadas para a marcação da ação social no corpus

---

<CHAPEUZINHO: AÇ: MAT: INTER>	<CHAPEUZINHO: AÇ: SEM: FOR>
<CHAPEUZINHO: AÇ: MAT: INSTR>	<CHAPEUZINHO: AÇ: SEM: TOP>
<CHAPEUZINHO: AÇ: MAT: NTRANS>	<CHAPEUZINHO: RE: COG>
<CHAPEUZINHO: AÇ: SEM: COMP>	<CHAPEUZINHO: RE: AFE>
<CHAPEUZINHO: AÇ: SEM: CIT>	<CHAPEUZINHO: RE: PERC>
<CHAPEUZINHO: AÇ: SEM: REM>	<CHAPEUZINHO: RE: INES>

---

As ocorrências no Quadro 4 abaixo exemplificam como foi feita a anotação do subcorpus verbal e como foram utilizadas as etiquetas:

### QUADRO 4

#### Exemplos de etiquetamento com categorias da representação da ação social

(4.1) e a menina foi pelo caminho mais longo, divertindo-se em colher avelãs, <CHAPEUZINHO: AÇ: MAT: INSTR> **correr atrás de borboletas** e fazer ramalhetes com as florzinhas que encontrava. (AGUIAR, 2007)

(4.2) tuvo miedo al principio pero, creyendo que la abuela estaba resfriada, <CAPERUCITA: AÇ: SEM: CIT> **contestó**: - Soy su nieta, Caperucita Roja. (MONTES, 1999)

(4.3) assim que encontrou o LOBO, a Chapeuzinho Amarelo <CHAPEUZINHO: RE: AFE> **foi perdendo aquele medo**, o medo do medo do medo de um dia encontrar um LOBO. (BUARQUE, 2007)

(4.4) Cuando terminó de juntar los frutos de algarrobo, Caperucita retomó el camino. Después de <CAPERUCITA: AÇ: MAT: NTRANS> **andar** un buen rato, encontró una apacheta. (IANNAMICO, 2007)

---

Ao mesmo tempo em que a observação e a análise dos dados referentes à ação social eram realizadas, implementou-se também a análise do subcorpus visual no que concerne à forma como as pessoas retratadas se vinculam ao/a observador/a (e que corresponde à segunda pergunta postulada por van Leeuwen em sua proposta de

investigação da representação visual dos atores sociais). A Fig. 12 mostra as categorias observadas e a relação destas categorias entre si e com os aspectos visuais observados:

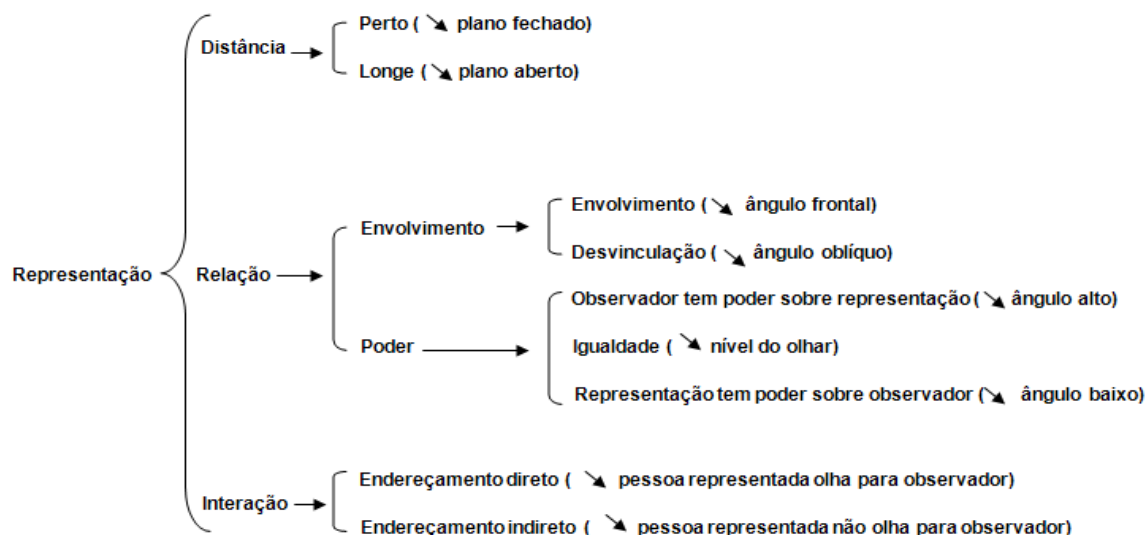


FIGURA 11 - Rede de sistemas - Relação entre Pessoa Representada e Observador

No que concerne à representação visual dos atores sociais, todas as categorias foram observadas já para a qualificação, tanto no que diz respeito à forma como as pessoas são representadas quanto à relação entre as pessoas retratadas e o observador.

Terminado este “segundo momento” da pesquisa, complementar ao primeiro já desenvolvido para o projeto definitivo, passou-se à observação e comparação de todos os dados obtidos até aqui relativos às distintas representações de Chapeuzinho/Caperucita nos quatro contos abordados, examinando-se especificamente as relações (com diferenças e semelhanças) entre as representações nos dois idiomas distintos e nos dois modos semióticos trabalhados.

Na etapa seguinte à qualificação, os mesmos procedimentos teórico-metodológicos foram adotados em relação aos quatro outros textos citados e acrescentados ao corpus desta pesquisa. Desta forma, resumidamente, os procedimentos seguidos foram:

- Preparação dos textos para utilização do *WordSmith tools*;
- Inserção do subcorpus no CORDIAL;



- Anotação manual do sub-corpus de acordo com as categorias da representação dos atores sociais, com foco em Chapeuzinho / Caperucita, já incluída a categoria da Sistemização;
- Revisão dos textos já investigados, do primeiro sub-corpus, com inclusão da categoria de Sistemização;
- Anotação manual do segundo sub-corpus de acordo com as categorias da representação da ação social, com foco nas ações / reações que envolvessem Chapeuzinho / Caperucita, já se levando em conta a categoria de Sistemização (revisão dos dados do primeiro sub-corpus, também excluindo-se as instâncias em que a personagem é sistemizada, já que nestes casos ela está representada, incluída, mas não há que se falar em agenciamento na oração);
- Submissão dos textos anotados ao programa *WordSmith tools*, e observação de todas as instâncias de representação da protagonista, com buscas tanto pelo denominador comum quanto pelas categorias incluídas;
- Análise qualitativa dos dados gerados a partir do programa utilizado, e posterior elaboração de gráficos e tabelas que facilitam a comparação e observação das formas de representação do ator social em questão e suas ações, em cada um dos textos investigados;
- Concomitante análise do aspecto visual de cada uma das capas dos textos investigados, averiguando a forma como o ator social Chapeuzinho / Caperucita é retratada e a forma como ela se relaciona com o/a observador/a;
- Comparação dos dados obtidos com a análise verbal de cada texto, observando-se possíveis diferenças entre aqueles textos que se auto-intitulam traduções e as demais formas de reescritas, conforme definição de Lefevere, a partir das representações em cada uma das línguas investigadas;
- Comparação dos dados obtidos com a análise visual de cada capa, observando-se possíveis diferenças entre cada representação e a existência ou não de rima entre os modos verbais e visuais.

Todos estes passos, por fim, fundamentaram as considerações sobre a relação entre as reescritas nas duas línguas e entre os aspectos visual e verbal nos textos; e forneceram as informações e os dados necessários para subsidiar uma discussão bem fundamentada do status dos textos abordados sob a perspectiva da tradução e sobre a própria necessidade desta discussão, além de reflexões sobre aspectos ideológicos que subjazem as práticas sociais identificadas e analisadas nos contos.

Nos três capítulos que seguem procede-se à análise de dados e resultados de acordo com os referenciais da representação dos atores sociais, da representação da ação social e da representação visual dos atores sociais.

### 3. Dados e análises: A Representação dos Atores Sociais

Nesta seção observam-se as formas como os reescritores dos contos analisados fizeram uso do potencial da língua, seja o português ou o espanhol, para representar a personagem Chapeuzinho Vermelho (Amarelo) / Caperucita Roja (Verde) em cada conto. Para isso, como foi dito, lança-se mão da proposta sócio-semântica de van Leeuwen (2008), considerando quais foram as escolhas representacionais feitas pelos autores para caracterizar Chapeuzinho / Caperucita.

A Tabela 1 mostra as escolhas dos reescritores para nomear e classificar Chapeuzinho / Caperucita:

**TABELA 1**  
Nomeação e Classificação no corpus

<i>Categoria</i>	<i>Nomeação</i>	<i>#</i>	<i>Classificação</i>	<i>#</i>	<i>Total</i>
Texto					
Aguiar	Chapeuzinho Vermelho	10	Menina	3	15
			Garotinha	1	
			De um vilarejo	1	
Montes	Caperucita Roja	10	Niña	5	16
			Niñita	1	
Buarque	Chapeuzinho	7	Menina	1	15
	Chapeuzinho Amarelo	5	Menininha	1	
	Chapeuzim	1			
Iannamico	Caperucita	12	Collita	1	16
	Caperucita Roja	2	Guagüita	1	
Titan Jr.	Chapeuzinho Vermelho	15	Menina	4	20
			Criança	1	
Cinetto	Caperucita	16	Niña	5	24
	Caperucita Roja	3			
Braz	Chapeuzinho Vermelho	12	Menina	6	29
	Chapeuzinho	8	Menininha	1	
	Chapéu	2			
Sobico	Caperucita	10	Niña	2	22
	Caperucita Verde	6	Señorita	2	
			Preadolescente avanzada	1	
			Chica	1	

Conforme observa Levorato (2003) em relação ao seu corpus de análise, também no corpus em estudo para o presente trabalho Chapeuzinho / Caperucita (a

quem Levorato chama “a menina” ou “*the girl*” como denominador comum) está incluída em todos os textos e sempre individualizada e determinada. Apesar de sua identidade ser sempre especificada, em nenhum dos oito textos ela tem um nome próprio. Em todos ela é nomeada através de um apelido: Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja, no caso de seis textos; Chapeuzinho Amarelo, no caso do texto de Buarque; e Caperucita Verde no texto de Sobico. Em cinco das reescritas, ela é ainda nomeada através de uma forma abreviada do mesmo apelido, isto é, apenas Chapeuzinho, no caso de Buarque e Braz; também Chapeuzim, no caso do texto de Buarque e Chapéu no caso de Braz. Nas reescritas argentinas ela é igualmente nomeada apenas como Caperucita nos textos de Iannamico, Cinneto e Sobico. Ou seja, nas reescritas argentinas há mais informalização na Nomeação, pois apenas a reescrita de Montes, a partir do texto de Perrault, não traz uma forma abreviada do nome Chapeuzinho Vermelho. Nos demais textos, inclusive, a forma abreviada é muito mais utilizada que a completa. Já nos textos brasileiros há um equilíbrio, e pode-se observar que nas duas reescritas que se apresentam como traduções (as de Aguiar e Titan Jr., a partir dos contos de Perrault e Grimm, respectivamente), não há uso de formas abreviadas, enquanto que nas reescritas de Buarque e Braz além da abreviação típica (Chapeuzinho), há ainda outras formas de abreviação. Em todas as reescritas constata-se o uso quase que exclusivo (a exceção fica por conta do texto de Braz) de formas de Nomeação no diminutivo. Pode-se levantar a hipótese de que os textos que se apresentam como tradução dos contos clássicos tenham mais reverência em relação a estes, por isso apresentando menos informalização.

Chapeuzinho / Caperucita também é determinada através de categorizações. Em todos os contos ela é classificada em função do gênero social e da idade. No entanto, em nenhum dos contos tem-se informação sobre sua idade precisa. Sabe-se que é uma criança pela Classificação. E em cinco dos oito textos se constrói a representação de uma criança ainda mais nova através do uso do diminutivo das formas escolhidas para classificar a protagonista. Com exceção das duas reescritas a partir do conto dos irmãos Grimm e do texto de Sobico, os outros cinco textos registram um uso reiterado do diminutivo nas classificações. No entanto, nas duas reescritas mencionadas (de Titan Jr. e Aguiar), apesar dos diminutivos não serem utilizados (a não ser na própria Nomeação da personagem principal), as classificações contribuem para a representação de uma criança. Apenas no texto de Sobico a própria personagem se

apresenta como uma “preadolescente avanzada”, sugerindo uma idade um pouco mais elevada que a da protagonista dos textos de Titan Jr. e Aguiar e ainda mais elevada em relação aos cinco demais textos. No mesmo texto ela também é classificada como “niña”, sendo possível supor, portanto, que ela própria se considere ou deseje parecer mais velha, embora os demais personagens a continuem percebendo como uma criança. No entanto, ela também é classificada como “señorita”, o que uma vez mais pode sugerir uma criança de idade um pouco mais avançada, de fato. É necessário, portanto, observar mais à frente outras formas de representação da personagem e de suas ações para que se possa construir uma imagem mais precisa a respeito de sua idade. As demais formas de identificação, a valoração, o uso de diminutivos e os tipos de ações em que a Chapeuzinho / Caperucita se envolve podem ajudar na observação deste aspecto.

Levorato (2003) chama a atenção para o aporte ideológico relacionado à variação na idade da personagem. Segundo a autora,

[...] as versões tradicionais preferem lidar com uma criança muito nova ou, de qualquer forma, com uma personagem cuja personalidade contém muitas das qualidades que são esperadas, aos olhos do autor, em criancinhas bem-comportadas (por exemplo, docilidade); por outro lado, todas as reescritas mais radicais têm jovens mais maduras como protagonista (LEVORATO, 2003, p.37).<sup>44</sup>

Conforme constatado na Tab. 1, com exceção do texto de Sobico, tem-se a representação de uma criança nova, em qualquer dos contos observados. A Classificação por idade mostra isto, mas também o uso de diminutivos, seja na Nomeação (Chapeuzinho / Caperucita), ou ainda na representação de outros personagens e elementos dos textos. Entretanto, se em termos de classificação o texto de Sobico se diferencia dos demais, em relação ao uso de diminutivos na nomeação e na representação de outros personagens e elementos, esta reescrita se assemelha às outras.

Embora seja discutível a classificação de algum dos contos aqui estudados como “reescrita radical”, podemos observar que, mesmo aqueles que representam

---

<sup>44</sup> Tradução de “[...] traditional versions prefer dealing with a very young child or, anyway, with a character whose personality has many of the qualities well-behaved little children are expected to have in the author’s eyes (for example, docility); on the other hand, all radical rewritings have more mature young girls as their protagonists...”

Chapeuzinho / Caperucita de uma forma distinta do padrão geral (como é o caso da Chapeuzinho Amarelo, por exemplo) trazem uma protagonista de idade imprecisa mas bastante jovem, uma criança de pouca idade. Uma hipótese é que a observação de Levorato não seja refutada, se considerarmos que não há no corpus sob escrutínio nenhuma reescrita radical, ou seja, nenhuma representação que construa uma Chapeuzinho / Caperucita diferente da representação tradicional de meninas em contos de fadas: bem comportadas, educadas, dóceis, belas, frágeis, pouco atuantes sobre o mundo e outros personagens. Outra hipótese é que a observação de Levorato seja refutada, e reescritas como a de Chico Buarque, e possivelmente a de Braz, construam uma Chapeuzinho cuja representação não confirme o padrão dos contos de fada tradicionais apesar de representada com pouca idade. Por fim, resta também observar se aquela reescrita que aparentemente sugere uma protagonista mais madura (a de Sobico) traz uma representação distinta daquela das demais reescritas, que sugerem uma criança de pouca idade como protagonista.

Pela Tab. 1 é possível notar ainda, em relação à classificação, que não há uma grande variedade de formas de representação. Todas elas classificam em relação ao gênero social e à idade, e a única exceção está no texto de Iannamico, que além de classificar quanto a estes dois aspectos, também classifica em termos de origem ou etnia através do item *collita*. De acordo com o *Diccionario del Habla de los Argentinos*, *colla* 1. “Se diz do indígena dos povos diaguitas, omaguacas, atacamas, quechuas o aimaras, assentados na Puna ou daí provenientes”; e 2. “Pertencente ou relativo ao conjunto destes povos.”<sup>45</sup> Assim, além de classificar o ator social em termos de idade e gênero social, esta escolha também o classifica de acordo com a etnia, elemento extremamente importante para um texto que forma parte de uma coleção cujo objetivo é adaptar os clássicos às culturas indígenas da Argentina. A outra forma escolhida para representar Caperucita também através da classificação, qual seja *guagüita*, é o diminutivo de outra palavra de origem quéchua (*guagua*), definida no mesmo dicionário como: “Criança em fase de amamentação, bebê”. Esta forma de identificação, no entanto, não classifica (diretamente) em relação à origem, mas apenas em relação ao gênero social e à idade. É interessante observar, entretanto, como o *Gran Diccionario Usual de la Lengua Española* define o mesmo termo: 1. Do

---

<sup>45</sup> *Diccionario del Habla de los Argentinos*. Academia Argentina de Letras. Espasa: Buenos Aires, 2003. p. 245

quéchua *wáwua*, criança em fase de amamentação; 2. Coisa insignificante, sem valor; 3. Bebê, criança de peito.<sup>46</sup> Assim, além da classificação, esta escolha representacional também parece dar ensejo a uma Sobredeterminação, já que o nome usado para representar Caperucita Roja, além de classificá-la em relação ao gênero social e à idade, construindo a imagem de uma menina nova, poderia obliquamente classificá-la como “algo insignificante ou sem valor”. A escolha por uma nomeação (Caperucita) no diminutivo também reforça a ideia de pequenez e insignificância, ainda que por outro lado possa ser vista como denotando afeto. No entanto, o uso do diminutivo identificado em outras categorias e as ações nas quais o ator social em questão está envolvido reafirmam a ideia de pequenez e insignificância.

O texto de Aguiar também traz uma forma de classificação que não se refere a gênero social ou idade, mas sim à origem:

#### QUADRO 5

##### Classificação por origem na reescrita de Aguiar

- 
- (5.1) Era uma vez uma garotinha **de um vilarejo**, a mais bonita que se pode imaginar: a mãe a adorava, e a avó a adorava mais ainda.
- 

No entanto, a informação trazida por esta forma de classificação é totalmente imprecisa, e na verdade não acrescenta muito à representação da protagonista quanto à sua origem. Assim, com exceção do texto de Iannamico, em que a origem (e também a etnia) da protagonista tem alguma importância, nos demais textos apenas o gênero social e a idade de Chapeuzinho / Caperucita parecem ser relevantes.

Passando a outras categorias de identificação, analisam-se também as instâncias em que Chapeuzinho / Caperucita é identificada em termos de suas relações. Na Tab. 2 pode-se observar quais foram as escolhas de todos os autores quanto à identificação relacional no que se refere à protagonista:

---

<sup>46</sup> Gran Diccionario Usual de la Lengua Española. Larousse: Barcelona, 2004. p. 820

**TABELA 2**  
A Identificação Relacional de Chapeuzinho / Caperucita no corpus

Categoria	Identificação Relacional	#	Total
Texto			
Aguiar	Filha	4	6
	Netinha	2	
Montes	Hijita	1	3
	Nieta	2	
Buarque	-	-	-
Iannamico	Nieta	1	2
	Nietita	1	
Titan Jr.	Neta	1	1
Cinetto	Nieta	1	2
	Hijas	1	
Braz	Netinha	2	2
Sobico	Nieta	2	4
	Hija	1	
	Desconocida	1	

Nos textos em que a mãe e avó estão incluídas, a Identificação Relacional é sempre usada (com maior ou menor frequência) para categorizar Chapeuzinho / Caperucita. Na verdade, o único texto em que estas outras duas personagens não estão incluídas, isto é, *Chapeuzinho Amarelo*, é também o único que não representa a menina em termos de Identificação Relacional, construindo uma representação de uma protagonista mais independente e autônoma em um universo onde as relações familiares e o ambiente doméstico, fundamentais nos outros textos, parecem não ter relevância. Embora todos estes atores sociais presentes nos outros contos sejam mencionados por Buarque, esta referência é feita como uma ironia, justamente quando Chapeuzinho Amarelo se encontra com o lobo, um lobo que não existe, um lobo “de contos de fada”, como outros elementos deste universo por ele citados. Além disso, as avós e a mãe representadas pelo autor não são da família de Chapeuzinho, e sim mães e avós “genéricas”, talvez de crianças que não tentaram superar sozinhas seus medos, como fez Chapeuzinho Amarelo, conforme as passagens do Quadro 6 abaixo:

### QUADRO 6

#### A representação dos vínculos familiares em Chapeuzinho Amarelo

(6.1) E Chapeuzinho Amarelo, de tanto pensar no LOBO, de tanto sonhar com LOBO, de tanto



esperar o LOBO, um dia topou com ele que era assim: carão de LOBO, olho de LOBO, jeito de LOBO e principalmente um bocado tão grande que era capaz de comer **duas avós, um caçador**, rei, princesa, sete panelas de arroz e um chapéu de sobremesa.

(6.2) Cai, levanta, se machuca, vai à praia, entra no mato, trepa em árvore, rouba fruta, depois joga amarelinha com **o primo da vizinha**, com **a filha do jornaleiro**, com **a sobrinha da madrinha** e o **neto do sapateiro**.

---

No texto de Sobico, a autora também lança mão da ironia para se referir aos contos de fada, talvez justamente para tentar se diferenciar destes, para reivindicar um status diferente das histórias tradicionais para criança. No entanto, as relações familiares seguem sendo importantes. Embora Caperucita Verde dialogue em termos distintos com a mãe (se comparado com os demais contos), questionando-a e às vezes até ironizando-a, as identificações relacionais estão presentes, têm grande relevância e ocupam um espaço importante na representação dos atores sociais do conto. Os questionamentos de Caperucita à mãe podem ser vistos como um elemento a mais que corroboraria a suposição de que esta protagonista tem a idade mais avançada do que a dos outros textos analisados. O Quadro 7 abaixo traz passagens do texto de Sobico que mostram como as relações familiares estão presentes e são importantes, ainda que permeadas pelo uso da ironia ao próprio gênero a que a reescrita pertence:

### QUADRO 7

#### A representação dos vínculos familiares em Caperucita Verde

---

(7.1) – ¡Atchís! **La abuela** se lo quedó mirando un momento y le dijo: – ¡Atchís?, **usted etornuda como un personaje de cuento infantil, ¿no será un lobo muy maaalo, de esos de cuentitos para niños, no?** Mientras, el lobo, todavía bajo los efectos del estornudo, sacaba un pañuelo del tamaño de su hocico le dijo: – ¡**Pod favodr señodra!** ¡ndo ndos ofenda!, **no somos de esos malitos de cuentitos para chicos...** – y en voz baja agregó – estamos para cosas más importantes... **La abuela seguía ahí, parada en la puerta y fumando un pequeño cigarro de tabaco mentolado, estaba algo excedida de peso sin ser demasiado gorda...**

(7.2) – ¡ **Hija!** ven aquí a la cocina, **debes llevarle esto a mamá.** – ¡ **Cómo “mamá”...!** será **tu mamá**, porque **mi mamá no es, es mi...** – ¡ ...**tu abuelita!** **¡sí, es tu abuelita! como siempre, tenés razón (bufando) ¡es mi mamá y tu abuelita!**

---

Pelos exemplos das duas reescritas (Chapeuzinho Amarelo e Caperucita Verde) apresentados acima, pode-se notar que, embora a ironia aos contos de fada e às histórias infantis esteja presente em ambas, no texto de Buarque a ironia também

atinge as relações familiares, que parecem não ser importantes por não estarem presentes nas representações da protagonista ou de outros personagens. Já no texto de Sobico, Caperucita é identificada em termos de relações familiares e sua mãe e sua avó também estão presentes e são representadas em função do papel que desempenham junto à família. Na realidade, a avó divide o protagonismo da história junto com Caperucita Verde e o Lobo.

Se no texto de Buarque o universo familiar e doméstico praticamente não é representado, e as relações familiares são usadas como uma possível forma de crítica a estas relações nos contos tradicionais, nos demais textos a representação de Chapeuzinho através da identificação relacional (isto é, como filha e neta) ocupa um lugar importante. É preciso lembrar que as representações da Mãe e da Avó em termos de identificação relacional não foram aqui contempladas, já que o foco desta pesquisa é a representação Chapeuzinho / Caperucita e suas ações. No entanto, cabe mencionar que estas duas personagens são, nos sete textos em que estão presentes, representadas apenas através da identificação relacional, o que reforça a importância das relações familiares e do universo doméstico nas reescritas. Em nenhum destes textos elas recebem um nome próprio, embora haja ocorrências de Classificação por idade e várias instâncias de Valoração, que serão discutidas mais à frente, para que o foco em Chapeuzinho / Caperucita seja mantido. Por fim, nota-se, ademais, que é no texto de Aguiar que as representações através dos vínculos familiares ganham mais destaque; seguido pelo de Sobico e de Montes, que como o de Aguiar, também é uma reescrita que se apresenta como tradução, ambos a partir do conto de Perrault. Já nos textos de Titan Jr. e Cinetto, que igualmente reivindicam o status de tradução a partir do conto dos irmãos Grimm, a importância das relações familiares observada a partir da representação da protagonista diminui, embora na representação da avó e da mãe elas tenham mais importância.

Além das relações familiares, há vários outros elementos que reforçam e ajudam a construir (através dos textos verbal e visual) este universo familiar e doméstico mencionado, tais como a casa da mãe e da avó (o rancho da avó, no caso da Caperucita del Noroeste); a doença da avó e os cuidados da mãe em mandar guloseimas (por ela preparadas) para a vovó através da Chapeuzinho / Caperucita; as ordens e/ou conselhos da mãe; o presente da avó a Chapeuzinho / Caperucita (o chapéu ou capuz) tecido pela própria senhora; as formas como as personagens

femininas são representadas através da valorização; a cama, o baú, as cortinas e outros itens que compõem o ambiente doméstico da casa da avó; as flores colhidas pela menina para presentear a avó; o uso reiterado de diminutivos; etc. Estes elementos, em geral, estão todos ausentes do texto de Buarque, exceto quando usados ironicamente, como visto acima. Além de a mãe e a avó não serem mencionadas, a não ser pelo texto visual e pela própria nomeação da protagonista, nenhuma menção é feita ao chapéu de Chapeuzinho Amarelo, ou de como ela adquire o chapéu. Não há flores, frutos, cama, baú, ou nada que lembre o universo doméstico. Na verdade, Chapeuzinho é uma menina que, na primeira metade do livro não faz nada porque tem medo de tudo, e na segunda metade, depois de sua transformação ou iniciação (bastante distinta da iniciação dos contos clássicos), faz tudo o que seria tradicionalmente considerado “coisa de menino”, mas que pode ser visto, nos tempos atuais, como “coisa de criança”. Levorato (2003), ao discutir os resultados obtidos a partir da análise da representação dos atores sociais em seu corpus, nota que há uma grande assimetria nas formas através das quais os atores sociais são identificados. Em versões que ela chama “tradicionais”, a autora observa que figuras femininas estão em geral categorizadas em termos de identidade relacional. As figuras masculinas, por sua vez, estão funcionalizadas. Já as versões por ela consideradas “radicais” conseguem reformular as relações de gênero. Levorato (2003, p.198) observa que a motivação para os autores de reescritas radicais representarem um ator social através de categorização ou funcionalização já não está relacionada ao gênero social, havendo uma sobredeterminação entre as atividades para as quais figuras masculinas e femininas estão ativadas. De acordo com Levorato, nas reescritas radicais ou menos convencionais o dualismo masculino-feminino deixa de ser atualizado e se torna obsoleto.

No texto de Sobico, alguns dos elementos “domésticos e familiares” estão ausentes, mas não todos. A “*caperuza verde*” que Caperucita usa não foi um presente da mãe ou da avó, ou pelo menos não é dado relevância a tal fato. A menina não colhe flores ou frutos para a avó, que tampouco está doente (mas tem colesterol alto). De qualquer forma, a mãe pede que Caperucita leve uma tortilha (por ela preparada) para a avó e lhe faz recomendações antes que a menina saia de casa. Por fim, embora os elementos domésticos da casa da avó presentes nos outros textos, tais como a cama, a cortina, o baú ou a camisola não sejam mencionados, a casa da avó, sim, é descrita,

através das fotos na parede, os livros da biblioteca, etc. Assim, seguindo a mesma tendência observada quanto às identificações relacionais, aparentemente há uma tentativa de fugir aos padrões apresentados nos contos de fada clássicos, às vezes pela omissão de alguns elementos que compõem estes padrões, às vezes pelo uso da ironia em relação a estes elementos. No entanto, embora “modificados” ou atenuados, os padrões parecem continuar presentes e manter sua relevância.

Nos demais textos o universo doméstico é fundamental e está essencialmente ligado à mulher, sendo construído como o (único?) local que a mulher domina e onde se sente segura; se ela sai destes domínios (sendo que isto só pode ser feito sob advertências, e por motivos de força maior, como a doença da avó), ela está sujeita ao perigo representado pelo próprio homem, sendo necessária outra figura masculina para, se for este o caso, livrá-la deste perigo, já que fora da vida doméstica e das relações familiares ela é vulnerável, frágil, indefesa. Os atores sociais masculinos são excluídos da vida doméstica e incluídos na vida “real, mundana”, onde representam, sem nenhuma forma de Identificação Relacional, tanto o perigo quanto a salvação, mesmo em textos contemporâneos como são os de Iannamico e Braz. Já no texto de Buarque, embora o único ator social incluído seja o lobo, também como uma ameaça, é a própria Chapeuzinho que se defende e se livra sozinha desta ameaça, na verdade passando ela própria a representar uma ameaça para o lobo ao transformá-lo em um bolo, que ela finalmente decide não comer. Ela é a origem e a solução para seus medos. E no contexto em que a história é desenvolvida não há esta separação entre universo doméstico e o “mundo lá fora”, assim como parece não haver divisão entre as atividades de meninos e de meninas.

O texto de Sobico, por sua vez, embora mantenha, pelo menos durante a maior parte da história, a cisão entre o mundo doméstico (das mulheres) e o “mundo lá fora” (dos homens), constrói o personagem do lobo (único personagem masculino) de uma forma um pouco distinta. Ele não é, como no texto de Buarque, um medo que pode ser visto como imaginação das crianças e por isso mesmo por elas dominado. Por outro lado, esta reescrita tampouco atualiza este papel masculino ambivalente ou mesmo paradoxal dos contos clássicos (mantido por muitas das reescritas destes contos) de ameaça / salvação. O lobo de Caperucita Verde pode, sim, ser visto como a representação de uma ameaça, mas não de uma ameaça individual, a Caperucita, ou às meninas, e sim uma ameaça mais “moderna”, ao meio ambiente, ao pequeno produtor

agrícola, em nome de “forças” tais como a globalização, o marketing, o monocultivo, as grandes corporações, etc. Mas, diferente das outras reescritas, não há a salvação, pelo menos não através da ação de uma figura masculina. Ou seja, a ideia da figura masculina como ameaça é mantida, mas não como salvação. Na verdade, a esfera de ação do lobo parece deixar de ser coletiva, ou seja, deixa justamente de ser “o mundo lá fora”, no momento em que ele adentra o mundo doméstico das mulheres e se apaixona pela avó, e se torna individual. Ele deixa de representar a ameaça (e parece estar consciente disso) que, no entanto, não deixa de existir. Simplesmente (e estranhamente) a ameaça parece deixar de interessar à história, e o foco passa a ser o universo pessoal da avó. Por isso não há que se falar em salvação neste conto. E Caperucita, embora apresentada como “*una niña consciente y responsable del medio ambiente y del futuro de la humanidad*”, tampouco parece contribuir para estas causas (o que será verificado através da análise de suas ações), inclusive deixando de ter o protagonismo na história, uma vez que a avó e o lobo passam a ocupar a posição central em relação aos acontecimentos que se desenrolam no final do texto. Caperucita é deixada de lado, assim como a relevância da ameaça ao meio-ambiente por indústrias (principalmente as de papel, ou “papeleras”, um problema real e atual muito destacado pela mídia, por envolver não só questões ambientais, mas também questões fiscais e políticas entre Uruguai e Argentina), e a própria construção e representação da “protagonista” como Caperucita Verde. Pode-se argumentar que a avó “domina” o lobo, ou seja, que também neste conto (como no de Buarque) não há a necessidade de uma figura masculina para salvar Caperucita ou sua avó, ou as mulheres da ameaça representada pelo homem. Entretanto, a ameaça que o lobo representa, como já foi mencionado, não é uma ameaça dirigida a uma mulher, ou às mulheres, e sim à raça humana e ao planeta. E o domínio do lobo pela avó, por sua vez, dificilmente pode ser visto como uma “salvação” da ação destas forças (representadas pelo lobo nesta reescrita) contra o meio-ambiente, pois a própria avó tem uma conduta anti-ecológica, sendo partidária da instalação das indústrias de papel que poluem os rios. Assim, o papel das duas principais figuras femininas na reescrita de Sobico é ambíguo, e o da figura masculina parece perder sua força ou mesmo seu sentido, tornando difícil analisar neste conto, com os recursos dos quais até aqui se lançou mão, a separação entre o universo familiar e doméstico e o “mundo real”, a inserção do homem e da mulher nestes ambientes, e o papel das figuras feminina e masculina no conto, como

foi possível fazer com as demais reescritas, inclusive a de Buarque, que destoa do padrão geral.

Quanto à última das três subcategorias de Identificação, a Identificação Física, pode-se dizer que ela ocorre concomitantemente à Nomeação através da representação da menina pelo apelido Chapeuzinho (Vermelho/Amarelo) / Caperucita (Roja/Verde). Esta denominação, além de ser uma forma de nomeação, como analisado acima, é também uma identificação física. O chapéu vermelho (amarelo/verde) é o “detalhe saliente” que confere a Chapeuzinho / Caperucita sua identidade única, especialmente em função das cores escolhidas. Ao optar por não nomear a personagem com um nome próprio ou sobrenome, e ao usar uma forma de identificação física como nomeação, os autores chamam a atenção do leitor para as características físicas do ator social (e para possíveis associações com estas características físicas, levando a eventuais sobredeterminações), o que é reforçado pelo uso de outros adjetivos que também concernem à aparência da personagem, e que também são formas de identificação física. Ressalta-se que, com exceção do nome Chapeuzinho Amarelo (que representa fisicamente a personagem) e do adjetivo “amarelada [de medo]”, no texto de Chico Buarque Chapeuzinho não é caracterizada por seus atributos físicos, e menos ainda pelo aspecto estético. As qualidades valorizadas (ou consideradas) em Chapeuzinho Amarelo são sua coragem e independência, e não sua aparência. Já em todos os outros textos, além da nomeação Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja (Verde), há pelo menos mais uma forma de identificação física, sempre relacionada à valoração estética, conforme Tab. 3 abaixo:

**TABELA 3**  
A Identificação Física no corpus

Categoria Texto	<i>Identificação Física</i>			Total
	<i>Substantivos</i>	<i>#</i>	<i>Adjetivos</i>	
Aguiar	Chapeuzinho Vermelho	10	(mais) Bonita	11
Montes	Caperucita Roja	10	(más) Linda	11
Buarque	Chapeuzinho Amarelo	5	Amarelada (de medo)	14
	Chapeuzinho	7		
	Chapeuzim	1		
Iannamico	Caperucita Roja	2	Chiquita	16
	Caperucita	12	Linda	1

Titan Jr.	Chapeuzinho Vermelho	15	Fofa	1	17
	Coisinha	1			
Cinetto	Caperucita Roja	3	(tan) Linda	1	21
	Caperucita	16	(más) Bonita	1	
Braz	Chapeuzinho Vermelho	12	Bonitinha	1	23
	Chapeuzinho	8			
	Chapéu	2			
Sobico	Caperucita Verde	6	Bella	1	17
	Caperucita	10			

Observando-se os adjetivos utilizados para identificar fisicamente a protagonista, percebe-se que o texto de Iannamico é o único que traz explicitamente uma caracterização sobre o tamanho da protagonista (embora nos demais textos tal caracterização seja também sugerida pelo reiterado uso de diminutivos), além de uma identificação “estética”, como já foi mencionado. No caso do texto de Buarque, além do fato de a Chapeuzinho ser feia ou bonita ser irrelevante, o único adjetivo usado para caracterizá-la diz respeito à sua coragem ou, neste caso (correspondente à primeira metade do livro), à ausência de coragem, perceptível por uma “característica física”. Já nos sete outros textos, a estética ganha proeminência, principalmente se levarmos em conta o reduzido número de formas de Identificação Física. Chapeuzinho / Caperucita é descrita fisicamente unicamente através de formas de valoração (categoria descrita mais adiante) estética: ela é sempre linda, bonita (em geral “*la más bonita*”), bela ou, pelo menos, bonitinha e fofa. Vale a pena aqui mencionar um artigo de autoria de Julia Baird, intitulado *The Shame of Family Films – enough with the sexy sidekicks*<sup>47</sup>, publicado pela revista Newsweek. A jornalista cita um estudo realizado por Stacy Smith e Marc Choueiti na Annenberg School for Communication and Journalism da University of Southern California, em que filmes recentes (de 2006 a 2009) destinados a crianças de diversas faixas etárias são investigados tendo em foco as figuras femininas. O estudo, comissionado pelo Geena Davis Institute on Gender in Media, revela que, em 122 filmes, menos de 30% dos personagens são do gênero social feminino, apontando para um padrão marcado de exclusão deste gênero. O estudo também revela que um quarto das personagens femininas são retratadas em vestimentas “sexies, ajustadas ou sedutoras”, enquanto que um em cada 25

<sup>47</sup> Artigo publicado na seção Society da edição de 4 de outubro de 2010 da revista Newsweek.

personagens masculinos é representado desta forma; e que personagens femininas são muito mais propensas a serem retratadas como bonitas do que os masculinos. De acordo com Geena Davis, fundadora do instituto que financiou o estudo, e entrevistada pela jornalista, o estudo mostra que quanto mais as meninas assistam TV, menos opções elas acreditam ter na vida, e mais sexista se torna a visão das crianças. Pergunta-se, aqui, pelas opções que estão sendo construídas para as meninas a partir das representações de literatura infantil.

Voltando ao corpus, é interessante citar ainda a questão da sobredeterminação suscitada pela cor vermelha, no caso da maioria das reescritas, e pelas cores amarela, no caso do conto de Buarque, e verde, no de Sobico. A cor vermelha presente no nome de Chapeuzinho / Caperucita, e aqui considerada também uma identificação física, pode remeter a várias simbologias que por sua vez dão ensejo a outras classificações. No ocidente, de maneira geral, o vermelho é associado à sedução e ao sexo, ao sangue (que pode por sua vez ser associado à menstruação e novamente à sexualidade) e à violência. Zipes (1993, p.8) menciona a associação desta cor não só com o sangue, mas também com o pecado. De acordo com Orenstein (2002, p.36), “Perrault vestiu sua heroína de vermelho, a cor das prostitutas, do escândalo e do sangue, simbolizando seu pecado e pressagiando seu destino”. De fato, é quase inevitável analisar o conto de Perrault (e as diversas reescritas que surgiram depois) estabelecendo relação entre o encontro do lobo com a menina e a subsequente agressão com a sedução ou assédio e a “iniciação sexual” (marcada pela violência) de Chapeuzinho / Caperucita pelo lobo. Segundo Zipes (1993, p. xi), “[...] é porque a violação e a violência estão no âmago da história de Chapeuzinho Vermelho (Caperucita Roja) que ela é o conto de fadas mais difundido no mundo ocidental, se não no mundo inteiro.”<sup>48</sup> A cor vermelha do título dos contos clássicos e da maioria das reescritas já se refere portanto ao âmago da história (a violação, que compreende o sexo e a violência), segundo Zipes, realizando a sobredeterminação.

Na reescrita de Iannamico, alguns elementos que sugerem esta associação com o sexo foram suprimidos, “enfraquecendo” a sobredeterminação realizada pela cor vermelha. A agressão do lobo à menina não chega a se realizar, pois o pastor chega antes e a evita. Embora o lobo a espere na cama, ele não a convida para se deitar com

---

<sup>48</sup> Tradução de: “[...] It is because rape and violence are at the core of the history of *Little Red Riding Hood* that it is the most widespread and notorious fairy tale in the Western, if not in the entire world”.



ele nem pede que ela se dispa. A violência também é certamente mais contida. Além de o lobo não comer a Caperucita (e nem a vovozinha), há um pastor no lugar de caçador (ou lenhador com espingarda), e o lobo é afugentado com uma pedra na cabeça, escapando vivo e correndo. Pode-se dizer, então, que a sobredeterminação sugerida pela nomeação de Chapeuzinho / Caperucita não encontra tanto respaldo no restante do texto de Iannamico como ocorre no texto de Perrault.

Já no texto de Buarque, a sobredeterminação também está presente no nome da protagonista, só que em relação à cor amarela. A associação, no caso, é estabelecida entre o amarelo do chapéu (que é uma forma de Identificação Física, conforme acima), e o medo (e posteriormente a superação deste medo) que caracteriza a protagonista e todos os seus atos (ou, justamente, a sua falta de ação, na primeira metade do conto). É interessante observar que o medo está sempre presente, seja na primeira parte do texto, quando ela tem medo de tudo, seja através da polaridade negativa ou do uso do tempo passado, quando Chapeuzinho “[...] não tem mais medo de chuva nem foge de carrapato” (BUARQUE, 2007) e “[...] transforma em companheiro cada medo que ela tinha...” (BUARQUE, 2007). Não por acaso o item “medo” ocorre 27 vezes em um texto de 632 ocorrências (*Tokens*) e 264 tipos (*Types*), sendo a segunda palavra mais frequente, atrás apenas de “lobo”, que ocorre 30 vezes, e antes de “não” (19 vezes) e mesmo de “Chapeuzinho”, que ocupa o quarto lugar em termos de frequência, com 12 ocorrências. Assim, a sobredeterminação ensejada pela caracterização física de Chapeuzinho através de seu chapéu amarelo é corroborada numericamente pela recorrência do substantivo “medo”.

O mais significativo do conto, no entanto, é o processo de superação deste medo, que ocorre sem a ajuda de ninguém, de nenhum caçador, lenhador, pastor, pai, ou qualquer figura masculina. Ela vai “perdendo o medo” através do confronto com o lobo, que representa o próprio medo, pois na verdade o lobo nem existia. Embora o vermelho e toda a sua simbologia não estejam presentes, e a associação com a sexualidade pareça inexistente, pode-se dizer que há também aí um processo de crescimento da Chapeuzinho, que não é representado da mesma forma que nos demais contos. Sua “passagem” ou iniciação é caracterizada pela perda do medo, ou pelo confronto do medo. Mas de alguma forma pode-se também fazer uma associação com uma iniciação sexual. Só que no caso da Chapeuzinho Amarelo é ela quem despe o lobo. O lobo, e não ela, tira a roupa e fica nu (fica sem roupa e sem o medo que inspira

nos outros). Ela transforma o lobo em algo “comestível”, um bolo. Mas então decide não comê-lo. Ou seja, ela o deixa nu, vulnerável, e então o rejeita ao não comer o bolo de lobo, “[...] porque sempre preferiu de chocolate”. A perspectiva muda totalmente, pois é ela quem toma a iniciativa e as decisões, a partir do momento em que aprende a lidar com seu medo. Nas demais reescritas de Perrault, principalmente, incluindo Caperucita del Noroeste, a sexualidade está mais explicitamente presente; no entanto, é uma sexualidade em que Chapeuzinho / Caperucita é passiva, vulnerável, pequena e dependente.

Nos textos de Titan Jr. e Cinetto, que fazem referência ao conto dos irmãos Grimm como fonte, a sobredeterminação ensejada pelo vermelho presente no nome da protagonista continua vigente. Estão presentes o primeiro encontro com o lobo, em que ele a convence (ou a seduz) a ir por outro caminho (mais longo); a cena do lobo na cama da avó, após a haver devorado; e finalmente a aproximação de Chapeuzinho / Caperucita (embora não seja explicitado, como nas reescritas a partir de Perrault e no próprio clássico, o convite do lobo para que ela suba na cama com ele e nem mencionada a cena em que a protagonista se despe para subir na cama) e a violência final contra Chapeuzinho / Caperucita, quando ela é devorada (violentada) pelo lobo. Ao contrário do conto de Perrault, no entanto, nas reescritas a partir do conto dos irmãos Grimm (e no próprio conto dos irmãos Grimm), a protagonista e sua avó são resgatadas pelo caçador / lenhador. A sugestão de associação do vermelho com o pecado, conforme sugerida por Zipes, parece encontrar respaldo na reescrita de Titan Jr., que além de manter exclamações como “oh meu Deus” já presentes no conto dos irmãos Grimm acrescenta uma interessante representação do lobo como “esse velho pecador”, que é a forma como o caçador se refere ao animal na reescrita em português do Brasil. Já na reescrita de Cinetto para o espanhol da Argentina, estes elementos que parecem reforçar a associação sugerida por Zipes (e a sobredeterminação) estão ausentes.

Na reescrita de Braz, os elementos de sangue, violência e agressão, associados à cor vermelha (também aqui presentes no nome da protagonista e no título do conto) e ao sexo se mantêm. Há o primeiro encontro do lobo com a menina, a “sedução”, o segundo encontro já na cama da avó, e a agressão (violação) da protagonista pelo lobo. Como no conto dos irmãos Grimm, Chapeuzinho é resgatada pelo caçador. E estão ausentes o convite do lobo para que Chapeuzinho se deite com ele bem como a

passagem em que a menina se despe. Pode-se dizer, no entanto, que a sobredeterminação do vermelho do nome da protagonista com a violência, o sangue, e a iniciação sexual é mantida, talvez de forma mais sutil (ou velada), como nas reescritas que se vinculam ao conto dos irmãos Grimm. Entretanto, em Braz podem ser identificadas ainda outras formas de representação de Chapeuzinho que também ajudam a reforçar os aspectos sexuais presentes no conto. No Brasil, há uma forte associação do ato sexual com o ato de comer, e no conto de Braz Chapeuzinho é representada como “carne tão macia” e “carninha tenra”. Embora o tom de humor que o autor procura dar a seu texto pareça quebrar um pouco da tragicidade e enfraquecer a violência e a fatalidade presentes principalmente no conto de Perrault, a sobredeterminação existente entre o vermelho e o sexo (visto como agressão) ainda é válida também para o texto de Braz. No texto de Cinetto (e na Argentina também existe a associação entre a comida e o sexo) há igualmente representações de Caperucita e da avó através de valorações que podem ter duplo sentido e logo reforçar os aspectos sexuais do texto e a sobredeterminação com o vermelho, tais como “*banquete*”, “*postre*”, “*deliciosa*” y “*riquísima*”.

Quanto ao texto de Sobico, a protagonista é nomeada também através de uma cor, estabelecendo-se a relação e o diálogo com o conto clássico. Entretanto, esta cor, como em Buarque, não é o vermelho, construindo-se um contraponto (e tentando romper) com o clássico. A Caperucita desta reescrita argentina é verde, criando-se uma sobredeterminação desta cor com a questão ecológica trabalhada no texto e a representação que se tenta criar de Caperucita como ativista de causas ambientais. Como já foi mencionado, neste texto Caperucita divide o protagonismo da história com a avó e o lobo, e no final o conto muda seu foco para a sedução do lobo pela avó, que com sua militância pró-papeleiras e anti-ecologia conquista o animal. E confirmando a ausência do vermelho e da Sobredeterminação entre a cor e o sexo e a violência, observa-se que neste conto não há a sedução de Caperucita pelo lobo (antes, é ela quem o convence a levar a “tortilla” preparada pela mãe até a casa da avó); o lobo não agride nem devora a avó; e não há a cena do segundo encontro entre a menina e o lobo na cama da avó. Finalmente, não há tampouco a agressão (violação) de Caperucita pelo lobo. Existe, sim, a sedução do lobo pela avó, como se pode observar no Quadro 8:

**QUADRO 8**  
O lobo seduzido

(8.1) El lobo la miraba embelesado, acaramelado, temía ya por su futuro, en este estado ya no podría seguir trabajando para el triunfo final de la globalización mundial monopólica. Lobby estaba vencido por el amor.

No entanto, não há violência, e o “envolvimento” do lobo com a avó é “romantizado”, e não há referência ou representações de um encontro sexual, com ou sem violência.

Chapeuzinho / Caperucita, além de identificada através de classificação, identificação relacional e identificação física, é também categorizada através de algumas formas de valoração, que em alguns momentos vão coincidir com certas ocorrências de identificação física já vistas anteriormente (adjetivos relacionados a atributos físicos e diminutivos). No entanto, como já foi dito, poucos são os adjetivos usados para identificar ou valorar a protagonista. Justamente por isso, quando ocorrem, estes adjetivos têm grande relevância.

Os adjetivos já mencionados quando da análise da Identificação Física, além de caracterizarem e identificarem a protagonista de acordo com seus atributos físicos, são também uma forma de valoração, pois esta apreciação física é ao mesmo tempo uma forma de se referir aos atores em termos interpessoais (e não experienciais). Algumas formas de classificação, por sua vez, também podem ser vistas como Valoração. Assim, na Tab. 4, abaixo, pode-se observar as representações através das quais Chapeuzinho / Caperucita é valorada:

**TABELA 4**  
A Valoração no corpus

Categoria	Valoração	#	Total
<b>Texto</b>			
Aguiar	uma <b>garotinha</b>	1	5
	a <b>mais bonita</b> que se pode imaginar	1	
	A <b>pobre</b> menina	1	
	a sua <b>netinha</b>	2	
Montes	una <b>niñita</b>	1	5
	<b>de pueblo</b>	1	
	la <b>más linda</b> que se haya visto	1	
	la <b>pobre</b> niña	1	
	<b>hijita</b>	1	
Buarque	a <b>menininha</b>	1	1

---

Iannamico	una <u>guagiita</u>	1	6
	<u>muy dulce</u>	1	
	chiquita	1	
	collita	1	
	<u>linda</u>	1	
	nietita	1	
Titan Jr.	uma <u>doce</u> menina	1	7
	essa <u>coisinha</u>	1	
	<u>fofa</u>	1	
	<u>bom prato</u>	1	
	<u>ainda mais saboroso</u>	1	
	<u>tão séria</u>	1	
	a <u>pobre</u> Chapeuzinho	1	
Cinetto	<u>tan linda</u>	1	10
	la <u>más bonita</u> que se haya visto jamás	1	
	<u>buena</u>	1	
	y <u>dulce</u>	1	
	<u>como todas las hijas</u>	1	
	<u>muy educada</u>	1	
	Qué <u>banquete</u>	1	
	el <u>postre</u>	1	
	<u>querida</u>	1	
	<u>Riquísima</u>	1	
Braz	<u>muito querida</u>	1	18
	<u>bondosa</u>	1	
	<u>simpática</u>	1	
	<u>tinha um monte de outras qualidades</u>	1	
	<u>querida</u>	1	
	<u>fogo na roupa</u>	1	
	numa <u>carne tão macia</u>	1	
	<u>carninha tenra</u>	1	
	<u>um pouco chatinha</u>	1	
	<u>um bom papo</u>	2	
	<u>um pouco ingênuo</u>	1	
	netinha	1	
	<u>estranha</u>	1	
	aquela menininha	1	
	<u>bonitinha</u>	1	
	<u>gentil</u>	1	
	<u>toda alegrinha</u>	1	
Sobico	una niña <u>consciente</u>	1	5
	y <u>responsable</u>	1	
	<u>bella</u> señorita	1	
	<u>en contra del progreso</u>	1	
	sonaba <u>preocupada</u>	1	

---

Pode-se notar que Chapeuzinho / Caperucita é valorada (e identificada fisicamente) em termos de sua beleza em todos os textos, com exceção do de Buarque. Assim, o fato de ela ser uma menina bonita parece ser bastante relevante, já que, com exceção do texto de Braz, não há muitas formas de Valoração. E dentre estas poucas formas, chama a atenção que os autores de praticamente todos os textos tenham escolhido apreciar a protagonista por sua estética.

Além disso, os textos de Aguiar e Montes e de Titan Jr. a caracterizam como “pobre”, isto é, alguém digno de pena, pouco favorecido, que inspira compaixão, justamente por sua fragilidade e vulnerabilidade diante do lobo e do “mundo lá fora”. Curiosamente o conto em inglês dos irmãos Grimm não traz este tipo de valoração, enquanto que o de Perrault, sim (“*la pauvre enfant*”). Já a reescrita de Cinetto, que como a de Titan Jr. cita o texto dos irmãos Grimm como fonte, tampouco valora a protagonista desta forma. A reescrita argentina de Montes (a partir de Perrault) traz ainda um sintagma pós-modificador, “de pueblo”, que parece neste caso trazer uma valoração ao invés de uma classificação de origem como na reescrita brasileira, onde o artigo indefinido marca uma diferença. No texto de Aguiar ela é uma “garotinha de um vilarejo”, isto é, proveniente de um vilarejo. No caso do texto de Montes, ela parece ser classificada e também valorada como “*una niña de pueblo*”<sup>49</sup>, algo que em português soaria mais ou menos como “uma menina do interior”, que talvez implique mais inocência, ingenuidade e falta de preparo. Ela é desamparada e “*de pueblo*”.

No texto de Iannamico, a imagem que se constrói da protagonista é a de uma menina que, além de bonita, é pequenina, frágil e doce. Além disso, como mostrado anteriormente, o uso do termo quéchua “*guagüita*” para classificar Caperucita gera também a possibilidade de que ela seja considerada insignificante e sem importância.

A Chapeuzinho de Titan Jr. também é doce, além de ser uma “pobre menina”. E o autor cria representações através de associações com a comida (que podem construir sobredeterminações com o sexo), como podemos ver no Quadro 9:

---

<sup>49</sup> Na tradução para o inglês do texto de Perrault incluída por Zipes (1993, p.91) utiliza-se “a little village girl”, enquanto que no texto em francês de Perrault usa-se “une petite fille de Village”.

## QUADRO 9

### Exemplos de Valoração em Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr.

(9.1) “Essa coisinha fofa vai ser **um bom prato**, ainda **mais saboroso** que a velhota;

Esta associação já está presente no texto dos irmãos Grimm, no qual Chapeuzinho é representada como “a good juicy morsel” e “the juicy morsel”. Cinetto, partindo do mesmo texto, ainda expande esta associação para três ocorrências, como vemos no Quadro 10 abaixo:

## QUADRO 10

### Exemplos de Valoração em Caperucita Roja de Cinetto

(10.1) No sólo se podía comer a Caperucita. También podría engullirse a la abuela. ¡Mmmm! ¡**Qué banquete!** De sólo pensarlo, se le hacía agua la boca.

(10.2) Ahora, sólo tengo que esperar que llegue **el postre**, digo, Caperucita.

(10.3) – ¡ÑAM! ¡GLUP! se la tragó de un solo bocado. ¡Hmmm! ¡**Riquísima!** – dijo el lobo.

Portanto, na reescrita de Cinetto, Caperucita é, como na de Titan Jr., “saborosa”, e também uma menina doce, como em Titan Jr. e Cinetto. Esta ideia da menina doce e bem comportada é ainda reforçada pelas representações de Caperucita como boa, bem educada e querida. Diferentemente dos textos mencionados até aqui, no entanto, a Caperucita de Cinetto, “*como todas las hijas*”, se cansa da repetição das recomendações da mãe. E tampouco é representada como uma “pobre menina”, ou seja, ela parece um pouco menos frágil e vitimizada que as demais. Os diminutivos nas instâncias de Valoração, igualmente, não estão presentes. Entretanto, Caperucita ainda é “objetificada”, seja sexualmente ou como refeição. Além disso, ela é, como devem ser as meninas de contos de fadas, boa, educada, doce e querida. E, obviamente, linda, que parece ser o principal requisito para protagonistas deste gênero infantil.

Em Buarque, não se tem ideia de como ela é física ou esteticamente, pois este aspecto não é relevante. Observando o único adjetivo usado para identificá-la e valorá-la, sabe-se apenas que ela tinha muito medo de tudo, tanto que era até “amarelada”. A Chapeuzinho de Buarque, portanto, destoa mais uma vez de todas as outras protagonistas, pois ela não é descrita através dos mesmos recursos que se observam nas demais reescritas. Além de não ser avaliada esteticamente, ela não corrobora o

estereótipo da protagonista boa, doce, ou desafortunada. Na verdade, observando-se os recursos de valoração, e mesmo os de classificação e identificação, pouco se sabe a seu respeito. Para que seja possível construir uma representação de Chapeuzinho Amarelo, parece imprescindível recorrer à análise de suas ações.

O texto de Braz se destaca em relação aos demais pela grande quantidade de valorações na representação de Chapeuzinho. No entanto, como a típica protagonista de contos de fadas, a Chapeuzinho vista sob a perspectiva do lobo é também “muito querida”, “gentil”, “simpática”, “bonitinha”, “ingênua” e “bondosa”. Mas, como em Cinetto, ela não é uma “pobre menina”, ou seja, não parece ser tão vítima como nas demais reescritas, pelo menos se levarmos a valoração em conta. Reforçando esta ideia, outras formas de valoração são utilizadas por Braz, às vezes com um pouco de ironia, recurso já observado em relação a esta reescrita. O Quadro 11 traz estas outras formas de Valoração:

### QUADRO 11

#### Exemplos de Valoração em Chapeuzinho Vermelho de Braz

- 
- (11.1) Mas que nada! Aquela Chapeuzinho Vermelho era **fogo na roupa** e não teve nenhum medo quando me viu.
- (11.2) No começo achei-a **um pouco chatinha**.
- (11.3) tive de admitir que a Chapeuzinho até que era **um bom papo**.
- (11.4) fazia um bom tempo que eu não enterrava os meus dentes numa **carne tão macia**
- 

Assim, apesar de, por um lado, Braz construir uma protagonista típica de contos de fadas, ele parece querer atenuar esta imagem com uma representação menos tradicional, procurando valorar Chapeuzinho através de representações que rompem um pouco com este padrão.

Cabe mencionar, ainda, que nesta reescrita também há a representação de Chapeuzinho através de associações com a comida, que podem igualmente criar ou reforçar a sobredeterminação existente entre a cor vermelha e o sexo e a violência, especialmente como nos textos de Titan Jr. e Cinetto, ambos tendo como referência o conto dos irmãos Grimm.



Finalmente, em relação ao texto de Sobico, nota-se que, como já foi mencionado, mais uma vez está presente a valoração estética. No entanto, não estão ausentes as representações da típica protagonista dos contos, bondosa, gentil, educada e desafortunada. Como em Braz, há a tentativa de se construir uma protagonista mais “contemporânea”, menos tradicional, menos vitimizada. E que parece ser politicamente engajada, pois é representada como consciente e ecologicamente responsável, pelo menos ao se levar em conta a valoração. Resta saber se esta postura se converte em ações. Como em Buarque, não se pode dizer muito da protagonista a partir da observação desta categoria. Mas segue presente a apreciação estética. A beleza da protagonista, como em todos os demais textos (com exceção do de Buarque), continua sendo um traço indispensável.

Mais uma vez há que se falar dos diminutivos, também importantes como forma de valoração (além de relevantes para a classificação em termos de idade e de identificação física no que se refere ao tamanho). O diminutivo, portanto, pode ser também considerado como uma forma de avaliar ou valorar uma personagem, podendo denotar justamente seu pouco valor e sua insignificância, ou ainda sua fraqueza e fragilidade, o que seria corroborado pelas formas de valoração recém mencionadas.

Embora o foco deste texto recaia apenas sobre as formas como Chapeuzinho / Caperucita é representada, seria bastante relevante mencionar a questão do uso do diminutivo (não apenas nas representações da protagonista, mas em geral) nas reescritas e a contribuição deste uso na construção da atmosfera ou do universo em que a protagonista se insere. Alinhando o texto original de Perrault com as duas reescritas que mencionam este texto como fonte, salta aos olhos o uso recorrente deste recurso principalmente na reescrita brasileira, de Aguiar. Na verdade, Perrault não usa muitos diminutivos. Com exceção da forma como a protagonista é nomeada, que traz o adjetivo “petit” (de *Petit Chaperon Rouge*) que já a caracteriza como pequena, mas que é mantida nas reescritas também, no restante do texto os diminutivos são usados de forma restrita. Na reescrita argentina, de Montes, a autora opta pelo uso de alguns diminutivos onde estes não existiam no texto francês. E a autora brasileira intensifica este uso de maneira significativa, criando uma atmosfera muito mais infantil, e uma ideia de fragilidade, pequenez e, talvez, insignificância em relação à protagonista e às figuras femininas do texto, e também ao ambiente doméstico, já que os diminutivos

estão sempre associados ao contexto da casa, da família, das mulheres. A Tab. 5, abaixo, procura resumir o uso do diminutivo nos três textos, para que se possa ter uma visão de conjunto:

**TABELA 5**  
O uso do diminutivo em Perrault e reescritas

Aguiar	#	Montes	#	Perrault	#
<b>Potinho de manteiga</b>	5	<b>tarrito de manteca</b>	5	<b>petit pot de beurre</b>	5
<b>menininha</b>	1	<b>Niñita</b>	1	<b>petite fille</b>	-
<b>bolinhos</b>	6	Tortas	-	galletes	-
<b>avozinha</b>	2	Abuela	-	mère-grand	-
<b>vovozinha</b>	5	Abuela	-	mère-grand	-
<b>Netinha</b>	2	Nieta	-	Fille	-
<b>rapidinho</b>	1	en menos de un instante	-	en moins de rien	-
<b>vovozinha</b>	4	<b>Abuelita</b>	4	mère-grand	-
<b>florzinhas</b>	1	Flores	-	<b>petites fleurs</b>	1
ramalhetes	-	<b>Ramitos</b>	1	bouquets	-
Filha	-	<b>Hijita</b>	1	fille	-
Menina	-	Niña	1	<b>petite fille</b>	1
	27		12		8

Para elaborar esta tabela, foram observadas nos três textos alinhados qualquer uso de diminutivo, mas principalmente as mudanças, em qualquer “direção”, que pudessem ter ocorrido com o uso do diminutivo nos textos. As ocorrências em que há coincidência do uso do diminutivo por parte dos três autores se resumem, além do nome da protagonista (aqui desconsiderado), a cinco repetições de “potinho de manteiga” / “*tarrito de manteca*” / “*petit pot de beurre*”, e a uma única ocorrência de “menininha” / “*niñita*” / “*petite fille*”). Além destas, há outras 24 ocorrências em que houve alguma mudança, ou seja, em que o diminutivo foi usado em um ou dois textos, mas não em todos. O uso do diminutivo no conto de Perrault é reduzido (oito vezes). No texto em português, tem-se uma recorrência muito maior a este tipo de recurso, ou seja, o uso do diminutivo sobe para 27 ocorrências. Além das seis vezes em que há uso comum do diminutivo nos três textos, a autora brasileira mantém este recurso em outra das oito ocorrências do texto de Perrault, e opta por usar a forma “neutra” quando o autor francês usa o diminutivo. Em outras 19 instâncias, Aguiar escolhe formas no diminutivo embora o conto clássico não apresente tais escolhas.

O texto argentino já usa um pouco mais moderadamente o recurso, embora Montes transforme algumas formas “neutras” do texto de Perrault em diminutivos, gerando uma proporção de seis diminutivos para 18 formas neutras, se consideradas apenas as mudanças nas reescritas. Assim, em 16 das 24 “transformações” observadas, a autora brasileira optou pelo uso do diminutivo, enquanto a argentina manteve a forma “neutra” do original. Em quatro outras ocorrências as duas autoras decidiram pelo uso do diminutivo, inexistente no texto de Perrault. Em uma ocorrência o texto francês traz um diminutivo, mantido por Aguiar, e convertido em forma “neutra” por Montes. Em duas ocorrências únicas o texto brasileiro mantém a forma “neutra” do original enquanto a autora argentina opta por diminutivos e, finalmente, em mais uma ocorrência que não se repete, o diminutivo do original é transformado pelas duas autoras em formas neutras.

Assim, além das formas classificação, identificação relacional, identificação física e valoração constroem uma representação de Chapeuzinho / Caperucita como uma menina bastante nova, pequenina, frágil e indefesa (tanto no texto de Perrault quanto nas duas reescritas, de modo geral), há no texto de Montes, em certa medida, e no de Aguiar, de forma radical, um uso bastante frequente do diminutivo para se referir à protagonista e também para se referir ou caracterizar principalmente a avó<sup>50</sup> e os elementos domésticos da história, o que faz com que todas estas características atribuídas à menina (fragilidade, pequenez, ingenuidade, etc.) sejam reforçadas no texto argentino, e levadas ao extremo no texto brasileiro.

No texto de Iannamico, como mostrado através da análise das categorias sócio-semânticas de van Leeuwen aqui observadas, há também a representação de uma menina muito pequena, insignificante e frágil, mas o uso restrito de diminutivos no restante do texto, seja para se referir aos demais personagens, seja para caracterizar ou identificar elementos do contexto, não reforça esta representação, sugerindo uma avó um pouco menos frágil (e de fato ela consegue escapar por conta própria, correndo, do lobo, embora necessite da ajuda do pastor para salvar a neta) e um ambiente doméstico menos infantilizado ou delicado. Além das formas de categorizar Caperucita, já mencionadas aqui, há apenas mais três usos de diminutivos em todo o texto, através

---

<sup>50</sup> É interessante observar, por exemplo, que a “*mère-grand*” do texto de Perrault se torna avozinha, vovozinha ou abuelita em grande parte das ocorrências nas reescritas argentina e principalmente na brasileira.

dos itens “*montañita*”, “*(la voz) finita*” e “*viejita*”. Tal panorama parece indicar uma construção um pouco distinta da personagem, mais através do contexto e de suas relações do que da caracterização da própria personagem, que também, como nos textos de Aguiar e Montes, pertence a um universo feminino apresentado como fútil (já que o ator social é descrito basicamente através de sua estética e de atributos físicos em geral), essencialmente doméstico, infantilizado, frágil e vulnerável; e desvinculado do universo masculino, no qual Chapeuzinho / Caperucita adentra por um motivo emergencial, e por isso se expõe a um grande risco. Este risco poderia ser evitado se a “pobre menina” fosse obediente e bem-comportada, características supostamente esperadas em relação a uma garotinha. No entanto, ela sai do caminho e penetra ainda mais em um ambiente que ela não domina e que expõe mais ainda sua fragilidade e incapacidade de “se garantir”. No conto de Perrault (e nas reescritas de Aguiar e Montes), esta ousadia é punida e lhe custa a vida, preparando o terreno para a “moral da história”, que reafirma a fragilidade das jovens donzelas (principalmente as “bem-feitas, amáveis e bonitas”) e o risco oferecido pelo homem e o universo masculino. No texto de Iannamico, por sua vez, apesar das advertências da mãe, a desobediência da menina não é tão explicitada, e ela não é castigada de nenhuma forma (a não ser pelo próprio risco que corre). No entanto, se o tom moralizante do conto é deixado de lado, Caperucita del Noroeste ainda é representada de forma bastante semelhante à Chapeuzinho / Caperucita do conto de Perrault e das reescritas de Aguiar e Montes; e com isto a fragilidade feminina e a relação de dependência da mulher em relação ao homem são mais uma vez atualizadas.

No conto de Buarque, mais ainda do que no de Iannamico, há que se contar com elementos do contexto e com as ações de Chapeuzinho para poder construir uma representação da protagonista, já que, como visto, poucas são as formas de identificação e valoração. E considerando o uso do diminutivo, em geral, percebe-se que este recurso gramatical praticamente não é utilizado. Além da nomeação Chapeuzinho Amarelo (com suas variações, Chapeuzinho e Chapeuzim) e da classificação “menininha”, que ocorre apenas uma vez, assim como a forma neutra “menina”, há apenas mais uma ocorrência de diminutivo, em um uso criativo e irônico dos recursos linguísticos, como acontece em inúmeras outras passagens do texto. Destacam-se abaixo as duas únicas ocorrências do diminutivo que não dizem respeito à forma de nomear a protagonista. É importante ressaltar que foram consideradas todas

as ocorrências, e não apenas aquelas usadas para se referir a Chapeuzinho, conforme apresentado no Quadro 12 abaixo:

### QUADRO 12

#### O uso do diminutivo em Chapeuzinho Amarelo

---

(12.1) Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzim. Com medo de ser comido com vela e tudo, **inteirim**.

(12.2) Ele então gritou bem forte aquele seu nome de LOBO umas vinte e cinco vezes, que era pro medo ir voltando e a **menininha** saber com quem não estava falando:

---

O texto de Buarque, portanto, pelo menos no que concerne à representação do ator social Chapeuzinho, oferece uma representação um pouco distinta em comparação às outras reescritas. Se ela é classificada uma vez como a “menininha”, em outra ocorrência ela é classificada como “menina”. Ela não é identificada em termos relacionais (ao contrário dos outros textos que enfatizam os vínculos familiares), ela não é valorada esteticamente, nem em termos da adequação de seu comportamento. Chapeuzinho tampouco está inserida em um contexto doméstico ou relacionada a atividades tradicionalmente consideradas como femininas. Ela é identificada apenas uma vez em termos de um atributo físico (amarelada de medo) e transitório. E a opção do autor por um uso restrito dos diminutivos contribui para uma representação distinta da protagonista e do ambiente onde suas ações se desenvolvem.

Em relação ao conto dos irmãos Grimm e às duas reescritas (brasileira e argentina) que remetem a este conto como fonte, o padrão geral observado é semelhante ao das duas reescritas que remetem a Perrault. Tem-se um uso restrito de diminutivos no conto clássico dos Grimm, um aumento desse recurso na reescrita argentina e um uso exacerbado na reescrita brasileira, conforme a Tab. 6:

TABELA 6

O uso do diminutivo em Grimm e reescritas

Titan Jr.	#	Cinetto	#	Grimm	#
<b>Chapeuzinho</b>	1	capucha	1	<b>Käppchen</b>	1
<b>Chapeuzinho</b>	1	-	-	<b>Käppchen</b>	1
(vá) <b>direitinho</b>	1	(ve) con cuidado	1	Mach dich auf	1
(vou fazer tudo) <b>direitinho</b>	1	Sí, si, ya sé	1	Ich will schon alles) gut (machen	1
<b>Vovozinha</b>	7	<b>abuelita</b>	7	Großmutter	7
<b>Vovozinha</b>	2	-	-	Großmutter	2
-	-	<b>abuelita</b>	2	-	2
Avó	1	<b>abuelita</b>	1	Großmutter	1
<b>coisinha</b> (fofa)	1	-	-	junge zarte Ding	1
-	-	-	-	<b>Weilchen</b>	1
<b>Passarinhos</b>	1	pájaros	1	<b>Vöglein</b>	1
<b>Velhinha</b>	1	-	-	Großmutter	1
<b>Velhinha</b>	2	abuela	1	Großmutter	2
<b>Velhinha</b>	1	abuela	1	alte Frau	1
-	-	(un) <b>poquito</b> (de sal)	1	-	1
(caiu no sono)	1	(dormir una) <b>siestita</b>	1	schief ein	1
<b>Inteirinha</b>	1	vivas	1	-	1
20		12		4	

Os irmãos Grimm fazem ainda menos uso de diminutivos do que Perrault. Das quatro ocorrências no texto em alemão, três são mantidos no texto em português de Titan Jr e uma não é traduzida. Já no texto em espanhol da argentina Cinetto, duas destas ocorrências são transformadas em formas neutras e as outras duas não são traduzidas. É importante reforçar que, além da denominação da protagonista, Rotkäppchen, que ocorre 25 vezes, não há outra ocorrência de diminutivos além das quatro já mencionadas.

A reescrita de Titan Jr., além de manter três dos quatro diminutivos do conto dos irmãos Grimm, traz outras 17 ocorrências, inexistentes no conto clássico. O de Cinetto, por sua vez, traz 12 ocorrências, todas elas em forma neutra ou inexistentes no conto dos Grimm. Uma vez mais, pode-se dizer que o conto em espanhol da Argentina cria e reforça características de fragilidade e infantilidade da protagonista, dos demais personagens, e do ambiente onde se desenrola a história. Já no conto brasileiro, todas estas características ganham ainda mais proeminência, repetindo um padrão já identificado no texto de Aguiar.

As outras duas reescritas analisadas, que não fazem referência a outro conto como fonte, mostram um padrão diferente no que tange ao uso de diminutivos, se comparadas com as reescritas de Buarque e Iannamico. Em ambas o uso dos diminutivos é grande, e no caso de Sobico, maior do que em todas as sete reescritas pesquisadas, como pode ser conferido na Tab. 7:

**TABELA 7**  
O uso de diminutivos nas reescritas de Braz e Sobico

Braz	#	Sobico	#
Rapidinho	1	papitas	1
Pertinho	1	rellenita	2
Velhinha	3	abuelita	19
bonzinho	1	cuentitos	2
Carninha	1	malitos	1
Chatinha	1	cajita	4
Netinha	2	costillitas	1
Alegrinha	1	pobrecito	1
Menininha	1	poquito	1
Bonitinha	1	ratito	1
	13		33

Cabe observar que em ambos os textos, muitas destas ocorrências são usadas de forma irônica, pois os dois autores fazem uso da ironia, tentando usar os contos clássicos para diferenciar-se deles, criando personagens e histórias aparentemente distintos. No entanto, muitas destas ocorrências não são irônicas (como nos casos de identificação relacional), sendo mantidas, como em praticamente todas as reescritas, a atmosfera doméstica infantilizada e delicada, e a fragilidade como característica feminina. Chama-se aqui a atenção para o fato de que, diferentemente de todas as outras reescritas, nas de Braz e Sobico, há uso do diminutivo (uma vez em cada) para se referir a um personagem masculino, justamente o lobo. Tal fato é sintomático, assim como o uso da ironia, do esforço que os dois autores fazem de reescrever um conto diferente, que rompa com as representações do conto tradicional. No entanto, pelo que foi visto até aqui, nota-se que este esforço nem sempre resultou em construções distintas da protagonista Chapeuzinho / Caperucita.

Se até o momento se restringiu aqui às subcategorias de Categorização e Nomeação dentro da categoria maior de Determinação, passa-se agora ao caminho inverso, do mais específico ou refinado para o menos específico, passando por Personalização para chegar novamente à Inclusão, com a qual se abriu esta seção e, em seguida, à análise da ação social, no segundo capítulo da análise de dados.

Considerando todas as instâncias em que, havendo agência envolvida, Chapeuzinho / Caperucita foi representada em cada um dos contos, há, conforme a Tab. 8, abaixo, a seguinte relação entre Ativação e Apassivação:

**TABELA 8**  
Ativação e Apassivação no corpus

Categoria	Ativação	Apassivação	Total
Reescrita			
Aguiar	38	18	56
Montes	39	17	56
Buarque	68	1	69
Iannamico	45	13	58
Titan Jr.	64	10	74
Cinetto	48	31	79
Braz	50	20	70
Sobico	58	16	74

Observando os dados da tabela, chama a atenção o grande número de ocorrências de ativações em relação ao de apassivações, em todas as reescritas. Na verdade, Chapeuzinho Amarelo, de Buarque, é apassivada uma única vez, em um universo de quase 70 ocorrências. Em segundo lugar, em termos do número de ativações, está o texto de Titan Jr., que apresenta não só um número alto de ativações (64), mas também um número baixo de apassivações. Em seguida, os textos de Sobico e Braz trazem um número alto de ativações, mas a protagonista já é mais apassivada. No texto de Cinetto o número de ativações e o de apassivações se aproxima ainda mais, enquanto no de Iannamico, embora o número de ativações ainda seja alto, o de apassivações cai bastante, aumentando a diferença entre as duas formas de Inclusão. Por fim, em um universo idêntico de representações com agência (56 ocorrências em cada), as duas reescritas que se apresentam como traduções do conto de Perrault têm o menor número de ativações e uma proporção quase idêntica entre ativações e apassivações, com uma leve vantagem do texto de Montes sobre o de Aguiar no que



concerne às ativações. Nestes dois textos, o número de apassivações só não é maior que nos de Cinetto e Braz, que por sua vez trazem um número bem mais alto de ativações. Em todos os textos, como pode ser visto, o número de ativações supera o número de apassivações. A Tab. 9 mostra o conjunto das proporções nas representações com agência, permitindo uma melhor apreensão da relação entre essas duas formas de Inclusão e suas diferenças numéricas:

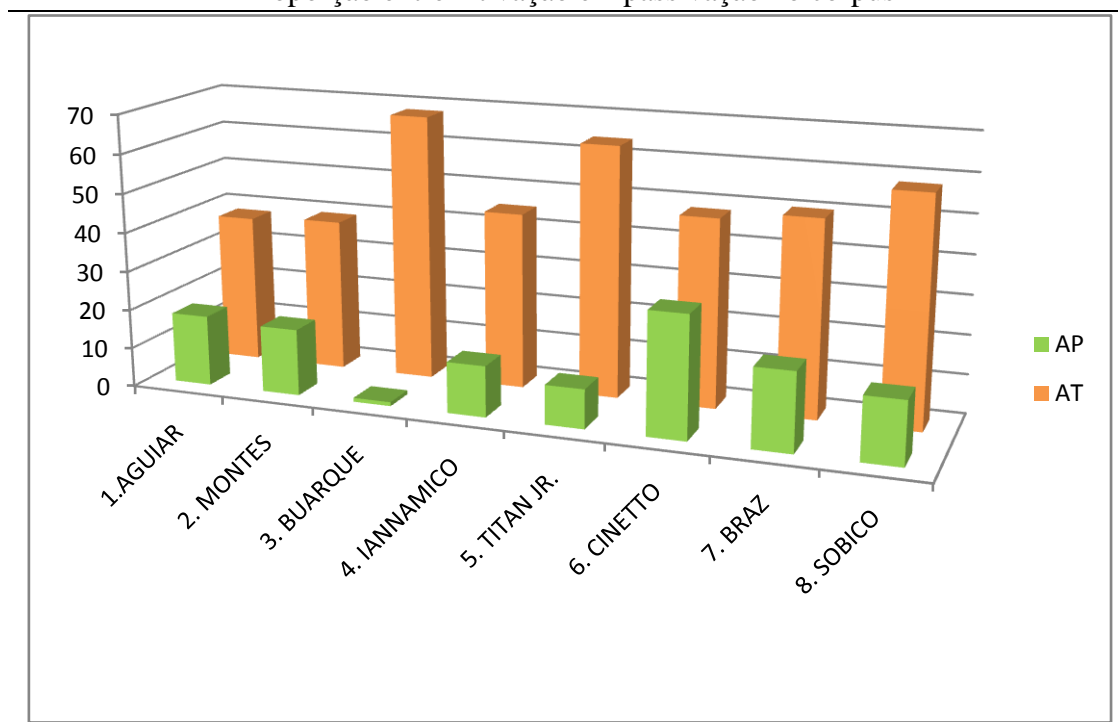
**TABELA 9**  
Proporção entre Ativação e Apassivação no corpus

Categoria	Ativação	Apassivação	Total
<b>Reescrita</b>			
Aguiar	68%	32%	100%
Montes	69,5%	30,5%	100%
Buarque	98,5%	1,5%	100%
Iannamico	77,5%	22,5%	100%
Titan Jr.	86,5%	13,5%	100%
Cinetto	61%	39%	100%
Braz	71,5%	28,5%	100%
Sobico	78,5%	21,5%	100%

Assim, observa-se que o texto de Buarque apresenta não só o maior número de ativações, mas a maior discrepância entre ativações e apassivações, seguido pelo texto de Titan Jr, ainda com uma grande diferença entre as duas formas de representação. Os contos de Sobico e de Iannamico mostram uma proporção semelhante entre si, ambos com mais de  $\frac{3}{4}$  de ativações. No texto de Braz a proporção cai para menos de  $\frac{3}{4}$ , e nas reescritas de Aguiar e Montes, que apresentam um padrão muito semelhante, o número de ativações não alcança 70% das formas de Inclusão com agência. No entanto, é no texto de Cinetto que a proporção entre ativações e apassivações é mais equilibrada, mas com uma razoável superioridade no número de ativações.

Finalmente, pode-se visualizar de forma ainda melhor a distribuição entre as duas categorias através do Graf. 1:

**GRÁFICO 1**  
Proporção entre Ativação e Apassivação no corpus



A distribuição mostrada acima pelo gráfico faz supor que em todas as reescritas Chapeuzinho / Caperucita é representada como uma personagem atuante, em maior ou menor grau, e que pouco sofre a ação de outros personagens. Ou seja, aparentemente, há uma contradição entre os dados sugeridos pelas análises das categorias de Classificação, Identificação Relacional e Física e Valoração que, quase na totalidade do corpus, revelam uma protagonista frágil, vulnerável, dependente, valorizada apenas por sua beleza, e a análise dos dados das formas de Inclusão, que mostram uma protagonista que não só atua muito como atua muito mais do que sofre ações. É fundamental, entretanto, perguntar que tipos de ações são estas, e a quem ou a que são dirigidas, para que se possa de fato contradizer ou corroborar o perfil que até agora já se traçou das Chapeuzinhos / Caperucitas estudadas. Quanto ao texto de Buarque, como já foi observado, as categorias da representação dos atores sociais não dizem muito a respeito da protagonista. Diferentemente dos outros textos, Chapeuzinho não é caracterizada por sua beleza, doçura ou adequação de seu comportamento. O que se sabe sobre a protagonista até aqui vem mais de ausências do que das categorias da representação de atores sociais. A inexistência de representação de Chapeuzinho Amarelo, por exemplo, através da Identificação Relacional sugere uma protagonista

mais autônoma, menos dependente, inserida em um universo não-doméstico, sugestão reforçada pelo fato de a mãe, a avó ou outros personagens da família de Chapeuzinho não estarem presentes, ao contrário do que ocorre nas demais reescritas, onde a mãe e a avó não só estão presentes como têm grande importância na história. A inexistência do caçador / lenhador / pastor ou de qualquer outro personagem masculino que represente a salvação também nos fala de uma protagonista mais autônoma e atuante, e que consegue se safar sozinha. Assim, embora já se suponha a partir da ausência de informações através das categorias analisadas que se trata de uma protagonista distinta daquelas dos contos de fada tradicionais e das reescritas sob escrutínio, é a partir da investigação da representação da ação social que será possível vislumbrar como Chapeuzinho Amarelo está construída. Ainda mais do que nas outras reescritas, a análise das formas de Inclusão com agência mostra uma personagem mais ativada do que apassivada. Mas, como em relação aos demais textos, resta saber para que tipos de ações Chapeuzinho está ativada, e se há outros participantes aí envolvidos.

Antes de passar ao resumo da discussão, é importante tratar da categoria de Sistemização, uma vez que ela foi incluída no sistema de categorias sócio-semânticas aqui contempladas partir da sugestão de Assis e Magalhães (2009). É possível observar que, ainda que esta nova categoria responda por uma parcela importante das formas de inclusão, seu número é sempre menor do que as formas de inclusão que envolvem agência. A Tab. 10 a seguir mostra a distribuição entre estas categorias em cada reescrita:

**TABELA 10**  
Agência e Sistemização no corpus

Agências e sistemizações	Agência			Sistemizações					Total Geral
	AT	AP	TOT	DESC	EXIS.	POS	CIRC.	TOT	
			.	.		.		.	
1. Aguiar	38	18	56	4	1	8	-	13	69
2. Montes	39	17	56	5	1	12	-	18	74
3. Buarque	68	1	69	5	-	1	1	7	76
4. Iannamico	45	13	58	2	1	9	1	13	71
5. Titan Jr.	64	10	74	8	1	6	1	16	90
6. Cinetto	48	31	79	16	-	16	1	33	112
7. Braz	50	20	70	17	1	14	1	33	103
8. Sobico	58	16	74	11	-	31	1	43	117

Embora na maior parte das reescritas o número de sistemizações fique entre 10 e 20 ocorrências, em três delas este número sobe consideravelmente, chegando a quase a metade do número de Inclusão com agência, no caso dos textos de Braz e Cinetto, e a mais da metade, no texto de Sobico. Nestes textos, e principalmente no último, o grande número de ocorrências de sistemização por possessivação explica esta proporção. O Quadro 8 traz um exemplo deste tipo de ocorrência de cada uma destas três reescritas:

### QUADRO 13

#### Exemplos de Sistemização por Possessivação em Sobico, Cinetto e Braz

(13.1) por eso resopló cuando tuvo que dejar la lectura del último pasquín del grinpis para acudir al llamado de su <CHAPEUZINHO: SIS: POS> madre:

(13.2) Su <CHAPEUZINHO: SIS: POS> mamá estaba muy orgullosa de ella y su <CHAPEUZINHO: SIS: POS> abuela la adoraba

(13.3) Ela não me disse qual era o seu <CHAPEUZINHO: SIS: POS> nome, mas todo mundo só a chamava de Chapeuzinho Vermelho,

A sistemização, muito característica de textos literários, não receberá grande ênfase no presente trabalho, que embora tenha seu enfoque não só nas ações e nas formas de inclusão com agência, mas também nas formas como Chapeuzinho é descrita através de outras categorias de representação, não pretende investigar os

processos utilizados nestas descrições (que vão, em geral, coincidir com formas de valoração, classificação e identificação, estas sim, um dos pontos centrais desta pesquisa). Já os processos utilizados na representação das ações sociais, também, são talvez o aspecto mais importante aqui abordado. A ausência de uma categoria como a de sistemização no sistema sócio-semântico proposto por van Leeuwen se justifica pelo interesse do autor nas ações. No entanto, este autor, ao construir sua rede de sistemas, lidava com um corpus jornalístico. No caso desta pesquisa, baseada em um corpus literário, a recorrência de processos relacionais e existenciais, e de outras formas de representação sem agência (que van Leeuwen prefere generalizar como uma ativação que encobre a agência), tais como a possessivação e mesmo a circunstancialização, justifica a adoção da proposta de Assis e Magalhães (2009), mesmo que a categoria da Sistemização não ganhe destaque.

Pode-se, entretanto, traçar uma correlação entre os números de sistemização por descritivização e o número de ocorrências de valoração e de identificação física, categorias de modo geral responsáveis pela descrição dos participantes. Assim, não é por acaso que o texto de Braz é aquele que traz o maior número de ocorrências de sistemizações por descritivização e, ao mesmo tempo, o maior número de ocorrências de valoração. O de Cinetto, igualmente, é o segundo em número de descritivizações e de valorações.

O texto de Buarque, uma vez mais, se destaca, desta vez pelo menor número do corpus em termos de sistemizações. Tal configuração parece coerente com a já mencionada ausência de descrições ou caracterizações diretas de Chapeuzinho Amarelo. Como já foi destacado, muito do que se sabe a respeito da representação da protagonista advém da ausência de determinadas formas de representação, presentes nas demais reescritas, do que de ocorrências no próprio sub-corpus de Buarque.

Passando ao resumo das discussões, nota-se que os dados apresentados no Graf. 1 acima poderiam sugerir que as protagonistas das reescritas de Buarque, em primeiro lugar, e de Titan Jr., em segundo, seriam as mais atuantes, independentes e determinadas. Em relação ao primeiro texto, os dados levantados a partir da análise da representação da ação social, apresentados no capítulo 4, parecem confirmar esta hipótese. O texto de Titan Jr., por sua vez, principalmente através da valoração, mas também da classificação, constroa uma representação de Chapeuzinho Vermelho que

de forma alguma sugere uma personagem atuante, independente ou determinada, uma vez que ela é valorada como “pobre”, “doce”, “fofa”, etc. Embora haja um uso restrito de formas de identificação relacional, ela está presente, mostrando que para a Chapeuzinho de Titan Jr. o vínculo familiar tem sua importância. Além disso, a marcada recorrência ao diminutivo reforça a fragilidade e infantilidade da protagonista e do ambiente.

Os textos de Sobico e Iannamico também trazem uma alta proporção de ativações, sugerindo uma protagonista ainda atuante, mesmo que mais afetada por ações de outros personagens. A Caperucita Verde de Sobico e a Caperucita del Noroeste de Iannamico ocupariam, em termos de ativações, terceiro e quarto lugares, ainda sugerindo personagens atuantes e independentes. Voltando às demais categorias da representação de atores sociais, no entanto, observa-se que, embora em termos de seu comportamento, Caperucita Verde seja valorada através de características não observadas nas demais reescritas (tais como “*consciente*”, “*responsable del medio ambiente*”, e “*preocupada*”), e seja classificada não como uma criança de tenra idade, mas como uma criança mais velha, ou uma “*preadolescente avanzada*”, a protagonista continua sendo valorada, como nos contos tradicionais, por sua beleza; seu universo continua sendo doméstico e as relações familiares seguem sendo importantes e o “mundo lá fora” ainda é um risco; e por fim, o intenso uso dos diminutivos ajuda a construir um ambiente infantilizado e a dotar de fragilidade as personagens femininas.

Em relação à Caperucita Roja del Noroeste, os diminutivos quase não estão presentes. Entretanto, no que concerne à valoração, identificação física e classificação, esta é uma das reescritas estudadas que constrói sua protagonista como mais frágil, vulnerável e até mesmo insignificante. No que tange à identificação relacional, como na reescrita de Titan Jr., também nas de Sobico e Iannamico, há poucas ocorrências de representações da protagonista através desta categoria, embora ela esteja presente, não só para representar Chapeuzinho / Caperucita, mas principalmente para representar a mãe e a avó.

Ainda com mais de 70% de ativações, Chapeuzinho Vermelho de Braz também parece ser uma personagem atuante, e não muito afetada por outros personagens. Recorrendo-se às categorias anteriormente analisadas da representação dos atores sociais, nota-se que a protagonista é construída através de representações típicas dos

contos de fada tradicionais (bonitinha, ingênua, gentil, educada, bondosa); é também representada, ainda que com poucas ocorrências, por formas de identificação relacional; mas também é valorada através de representações distintas do padrão encontrado nas demais reescritas: “um pouco chatinha”, “um bom papo”, “fogo na roupa”, etc.

As três reescritas restantes, de Montes, Aguiar e Cinetto, já apresentam menos de 70% de ativações da protagonista. Embora o número desta forma de Inclusão nos três contos seja maior do que o de apassivações, sugerindo uma protagonista ainda atuante, Chapeuzinho / Caperucita já é bastante apassivada, ou seja, é afetada, muito mais do que nas outras reescritas, pela ação de outros personagens. No caso destas reescritas, portanto, parece não haver tanta contradição entre os dados mostrados pela análise das categorias de Identificação, Valoração e Classificação. Nos textos de Montes e Aguiar Chapeuzinho / Caperucita é valorada, identificada fisicamente ou classificada como “a mais bonita que se pode imaginar” / “*la más linda que se haya visto*”, “a pobre menina” / “*la pobre niña*”, “garotinha” / “*niñita*”, etc. No texto de Cinetto, similarmente, ela é “*tan linda*”, “*la más bonita que se haya visto jamás*”, “*buena y dulce*”, “*muy educada*”, “*querida*”... Ou seja, Cinetto parece enfatizar ainda mais as características de beleza, bom comportamento e meiguice de Caperucita. E de fato, é nesta reescrita que Caperucita é mais afetada por outros participantes e na qual atua menos, sugerindo que esta é a personagem mais frágil, pequena e passiva de todo o corpus. Nos três textos a identificação relacional está presente, principalmente no texto de Aguiar. Neste último e no de Montes, ela ainda ocorre concomitantemente com o uso de diminutivos, reforçando características de infantilidade e dependência.

É importante ressaltar que os três textos nos quais Chapeuzinho / Caperucita é mais apassivada citam contos clássicos como fonte. O texto de Titan Jr. também se apresenta como uma tradução do conto dos irmãos Grimm. O padrão de representação da protagonista, no que concerne às primeiras categorias analisadas, é bastante semelhante ao destas três reescritas citadas. Curiosamente, quando se trata das categorias de Ativação e Apassivação, a Chapeuzinho de Titan Jr. parece romper com esse padrão, sendo o segundo texto em maior número de ativações da protagonista.

As outras quatro reescritas, de Buarque, Sobico, Iannamico e Braz, todas procuram trazer algum tipo de inovação em relação ao conto clássico de Chapeuzinho

Vermelho / Caperucita Roja. O texto de Buarque traz uma Chapeuzinho Amarelo que supera seus medos e vence o lobo, o principal medo que tinha. Sobico constrói uma Caperucita Verde tentando trabalhar temas atuais da ecologia e da proteção ao meio-ambiente através de um conto tradicional. Iannamico busca representar populações periféricas da Argentina criando uma Caperucita Roja del Noroeste, transportando a história para esta região na tentativa de que as meninas do noroeste argentino se vejam representadas e também para que crianças de outras regiões conheçam aquela cultura . E Braz também procura construir uma Chapeuzinho Vermelho mais moderna, usando recursos de gírias e ironia, contando a história da perspectiva do lobo. De fato, todos estes textos parecem inovar e romper um pouco com o padrão das protagonistas clássicas ao apresentar cada um sua Chapeuzinho / Caperucita como uma personagem atuante. No entanto, o texto de Iannamico apresenta um padrão de representação muito semelhante ao dos demais contos que citam diretamente um dos contos clássicos (de Perrault ou dos Grimm) como fonte. É interessante observar que o conto de Iannamico, embora com todas as modificações realizadas, também cita o conto de Perrault como fonte. Os textos de Braz e o de Sobico conseguem representar uma protagonista um pouco distinta das demais principalmente através de formas de valoração incomuns nos textos tradicionais deste gênero, o que poderia ser mais um indício de que a Chapeuzinho de Braz e a Caperucita de Sobico são de fato mais atuantes que o padrão. No entanto, estão presentes também as mesmas formas de valoração tradicionais, assim como as de identificação física e relacional e, na maior parte do corpus, também de classificação. Desta forma, os dados até aqui analisados parecem sugerir que destes quatro textos, apenas o de Buarque rompe de forma mais contundente e geral com o padrão de representação da ação social da protagonista do conto clássico de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja. Os demais contos parecem ficar a meio caminho. Já em relação aos textos que citam contos clássicos como fonte, com exceção do de Titan Jr, o padrão de ativação e apassivação se mostra mais coerente com os dados obtidos pela análise das demais categorias de representação do ator social.

A pergunta, portanto, para os textos que buscam uma representação inovadora ou diferente da tradicional de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja é se todas estas ações para as quais a protagonista está ativada são relevantes e possuem algum tipo de impacto no mundo exterior. Quanto ao texto de Titan Jr., faz-se necessário



observar, afinal, se os tipos de ação vão estar afinados com a representação construída pelas categorias de classificação, identificação e valoração ou se vão entrar em conflito com esta representação e de fato mostrar que a Chapeuzinho de Titan Jr. é, conforme os dados de ativação e apassivação até aqui investigados, uma protagonista atuante. Já em relação aos três outros textos que, como o de Titan Jr. se vinculam aos contos de Perrault e Grimm, também é interessante observar se os tipos de ação vão confirmar o perfil de uma protagonista mais frágil, vulnerável, infantil e dependente que até agora se pôde constatar.

Uma vez que um dos principais pontos desta pesquisa diz respeito às ações da protagonista, e que muitas perguntas foram suscitadas, mas ainda não respondidas através da análise da representação dos atores sociais, passa-se neste momento do texto para a representação das ações sociais, para que se possa traçar um perfil mais completo das diversas Chapeuzinhos / Caperucitas do corpus e também para que se possa tentar explicar aparentes contradições entre as representações observadas através das categorias de Categorização e Nomeação, por um lado, e as de Ativação e Apassivação, por outro, principalmente nos textos de Titan Jr., Sobico, Braz e Iannamico. Em relação aos outros quatro textos, também se buscará, através da análise da ação social, confirmar o perfil de representação sugerido pelas categorias de atores sociais nos textos de Buarque, Aguiar, Cinetto e Montes. Para tanto, há que se observar em que tipos de ação a protagonista está envolvida, e se nestas ações ela afeta outros seres, sejam pessoas ou coisas, e de que forma. Esta etapa será exposta no capítulo 4.

## 4. Dados e análises: A Representação da Ação Social

Neste capítulo serão apresentadas a análise e discussão dos dados referentes à representação da ação social dos textos que compõem o corpus desta pesquisa, iniciando com o texto de Aguiar na primeira seção.

### 4.1 Chapeuzinho Vermelho de Aguiar

No texto de Aguiar, de um total de 69 inclusões, 13 são sistemizações e 56 trazem algum tipo de agência. Dentre as inclusões com agência, há 38 ativações de Chapeuzinho, o que corresponde a 68%, ou seja, mais da metade das representações em que há agência. No entanto, destas 38 ocorrências, se observam os tipos de ações (e reações), há apenas quatro ações materiais transativas interativas, isto é, em apenas quatro das 38 representações de Chapeuzinho em que ela aparece ativada, ela age (materialmente) sobre outro ser humano ou outro ser humanizado, como o lobo, por exemplo. Abaixo, o Quadro 14 apresenta estas quatro ocorrências:

#### QUADRO 14

##### Ativação de Chapeuzinho em Ações Transativas Interativas (Aguiar)

(14.1) Vá ver como a vovó está passando, pois me contaram que ela estava doente. **Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga.**

(14.2) disse: “Vou ver minha avozinha e **levar para ela um bolinho com um potinho de manteiga** que mamãe está mandando.”

(14.3) disse o lobo imitando a voz dela, “**que está lhe trazendo um bolinho e um potinho de manteiga mandados pela mamãe.**” A boa vovozinha, que estava de cama porque andava meio doente, gritou:

(14.4) “É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho, **que lhe traz um bolinho e um potinho de manteiga que a mamãe mandou.**” O lobo gritou, suavizando um pouco a voz:

Das quatro representações de ações materiais transativas interativas em que Chapeuzinho está ativada, quatro são também instrumentais (isto é, afetam também objetos). E pode-se observar que, na verdade, apenas uma destas quatro representações (a última) é uma ação de fato realizada por Chapeuzinho, já que na primeira a ação é uma ordem dada pela mãe a ser cumprida pela garota (ou seja, é a representação de uma ação transativa interativa potencial, ainda não concretizada); na segunda

ocorrência a ação também está projetada para o futuro, sendo apenas potencialmente uma ação transativa interativa. Finalmente, na terceira ocorrência, é o lobo que age se fazendo passar por Chapeuzinho Vermelho. Todas as ações são parte de complexos oracionais e são a verbiagem de um processo verbal, de acordo com Halliday e Matthiessen (2004); ou, de acordo com van Leeuwen (2008), uma representação encaixada que enseja o significado em uma ação semiótica não-comportamental, neste caso de citação. No entanto, se no texto investigado por van Leeuwen (2008) em sua proposta de categorização sócio-semântica a citação é “[...] tipicamente reservada para atores de status elevado ou usada para aumentar a credibilidade de uma representação encaixada” (VAN LEEUWEN, 2008: 61), no gênero aqui pesquisado este padrão parece não se adequar. De todas as ações semióticas não-comportamentais em que Chapeuzinho está ativada (no texto de Aguiar), todas são de citação, e nenhuma de remissão. Pode ser que as citações diretas sejam mais acessíveis para crianças do que as indiretas, e isto talvez explique seu uso frequente no corpus pesquisado e possivelmente na literatura infantil em geral. Tal hipótese, no entanto, teria que ser pesquisada com profundidade em um corpus de maiores dimensões.

É importante ressaltar ainda que em todas as quatro ações a única pessoa afetada por Chapeuzinho é a avó. E todas as quatro ocorrências dizem respeito praticamente à mesma ação, qual seja a visita da garota à avó para levar-lhe “um bolinho e um potinho de manteiga” mandados pela mãe.

Das 38 ativações de Chapeuzinho, em 18 ela afeta “coisas”, ou seja, são ações transativas instrumentais. Quatro já foram citadas, pois são também interativas, e 14 são exclusivamente instrumentais. No Quadro 15 são apresentados alguns exemplos das ações materiais exclusivamente instrumentais em Aguiar:

### QUADRO 15

#### Exemplos de Ações Transativas Instrumentais

---

(15.1) e a menina foi pelo caminho mais longo, divertindo-se em colher avelãs, **correr atrás de borboletas** e fazer ramalhetes com as florzinhas que encontrava.

(15.2) divertindo-se em colher avelãs, correr atrás de borboletas e **fazer ramalhetes** com as florzinhas que encontrava. O lobo não demorou muito para chegar

(15.3) O lobo gritou, suavizando um pouco a voz: “**Puxe o pino**, e o trinco abrirá.” Chapeuzinho Vermelho puxou o pino, e a porta se abriu. Quando a viu entrar,

---

Quatro das 14 ocorrências que ainda não haviam sido mencionadas também estão no imperativo, isto é, são ordens dadas a Chapeuzinho, sendo uma pela avó, uma pelo lobo e duas pelo lobo se fazendo passar por avó (como no exemplo 15.3 do Quadro 15). Destas 14 uma ainda está projetada para o futuro. Desta forma, considerando as 18 ações instrumentais (das quais quatro são também interativas), oito não estão concretizadas de fato, restando 10 em que Chapeuzinho realmente afeta alguma “coisa”, seja um objeto, um caminho, flores ou castanhas, etc.

As outras quatro ações dentre as 22 materiais são ações não-transativas, ou seja, envolvem apenas a própria participante ativada. Nestas ações, Chapeuzinho não afeta ninguém ou nada, como nos exemplos do Quadro 16:

### QUADRO 16

#### Exemplos de Ações Não-transativas

---

(16.1) Chapeuzinho Vermelho puxou o pino, e a porta se abriu. Quando a viu **entrar**, o lobo se escondeu debaixo da coberta, na cama, e disse:

(16.2) venha se deitar comigo.” Chapeuzinho Vermelho **se despiu** e foi para a cama, onde ficou muito espantada de ver como a vovozinha estava diferente.

(16.3) disse: “Ponha o bolinho e o potinho de manteiga em cima do baú e **venha se deitar** comigo.”

---

Passando para as Ações Semióticas, o Quadro 17 apresenta as quatro ocorrências em que Chapeuzinho está ativada, todas elas não-comportamentais de citação:

### QUADRO 17

#### Ações Semióticas Não-comportamentais de Citação

---

(17.1) que ouviu a voz grossa do lobo, primeiro teve medo, mas lembrando que a vovozinha estava resfriada, **respondeu**: “É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho, que

(17.2) ficou muito espantada de ver como a vovozinha estava diferente. Então, a menina **disse**: “Que braços compridos a senhora tem, vovozinha!” “É para te abraçar melhor, minha filha!”

(17.3) A pobre menina, que não sabia que era perigoso parar e ficar falando com um lobo, **disse**: “Vou ver minha avozinha

(17.4) “Ela mora muito longe?”, perguntou o lobo. “Ah, mora”, **disse** Chapeuzinho Vermelho, “é bem depois do moinho que você está vendo lá adiante, na primeira casa da aldeia.”

---

Em todas estas ações o receptor, embora não explicitado, é sempre o lobo, mesmo que disfarçado de avó. Assim, das 28 ações observadas até aqui, em quatro ela afetaria a avó (através de ações materiais) e em quatro o lobo (através de ações semióticas, isto é, de significação). Como já foi mencionado, no entanto, das quatro ações materiais em que ela afeta alguém (no caso, a avó), apenas uma é de fato uma ação realizada. E pode-se dizer que ela foi apenas parcialmente realizada, já que, embora Chapeuzinho tenha finalmente cumprido a ordem da mãe de levar as guloseimas para a avó, quando a menina chega ao seu destino a avó já está morta, embora naquele momento Chapeuzinho ainda não saiba. E em relação às ações semióticas, em duas delas mais uma vez a protagonista age uma vez mais enganada, pensando que afeta a avó quando, na verdade, está se dirigindo ao lobo. Em três das quatro ações semióticas em que Chapeuzinho está ativada ela está apenas respondendo a perguntas do lobo, o que de fato questiona a validade, para o gênero abordado, da proposição de van Leeuwen (2008) de que a citação é em geral destinada a atores de status elevado.

As demais instâncias de ativação de Chapeuzinho são reações, e não ações propriamente ditas. Seriam, portanto, 12 ocorrências em que a garota é ativada através de uma Reação (completando, desta forma, o total de 38 ativações de Chapeuzinho, contra as 18 passivações, na reescrita de Aguiar). Sete das 12 ocorrências são reações perceptivas, das quais alguns exemplos são apresentados no Quadro 18:

#### **QUADRO 18** Exemplos de Reações Perceptivas

---

(18.1) se despiu e foi para a cama, onde ficou muito espantada de **ver** como a vovozinha estava diferente. Então, a menina disse: “Que braços compridos a senhora tem, vovozinha!”

(18.2) “Quem está aí?” Chapeuzinho Vermelho, que **ouviu a voz grossa do lobo**, primeiro teve medo, mas lembrando que a vovozinha estava resfriada, respondeu:

(18.3) Um dia, a mãe preparou uns bolinhos e lhe disse: “**Vá ver** como a vovó está passando, pois me contaram que ela estava doente.”

---

Das sete reações perceptivas, três não estão de fato realizadas, pois em uma, mais uma vez, há o imperativo, com uma ordem da mãe à Chapeuzinho (citada no

terceiro exemplo acima); outra está projetada para o futuro; e em outra, há uma proposta feita pelo lobo a Chapeuzinho, para que ambos “vejam quem chega primeiro”. Isto é, além de a agência ser, neste último caso, compartilhada pelos dois e verbalizada pelo lobo, ela ainda não é uma reação concretizada.

Além das sete ativações para reações perceptivas há três afetivas e duas cognitivas (das quais uma está em polaridade negativa), conforme pode-se ver nos Quadros 19 e 20:

### QUADRO 19

#### Reações Afetivas

---

(19.1) “Quem está aí?” Chapeuzinho Vermelho, que ouviu a voz grossa do lobo, primeiro **teve medo**, mas lembrando que a vovozinha estava resfriada,

(19.2) Chapeuzinho Vermelho se despiu e foi para a cama, onde **ficou muito espantada** de ver como a vovozinha estava diferente.

(19.3) O lobo começou a correr com toda a sua força pelo caminho que era o mais curto, e a menina foi pelo caminho mais longo, **divertindo-se em** colher avelãs, correr atrás de borboletas e fazer ramalhetes com as florzinhas

---

### QUADRO 20

#### Reações Cognitivas

---

(20.1) Chapeuzinho Vermelho, que ouviu a voz grossa do lobo, primeiro teve medo, mas **lembrando que a vovozinha estava resfriada**, respondeu:

(20.2) A pobre menina, que **não sabia que era perigoso** parar e ficar falando com um lobo, disse: Vou ver minha avozinha

---

Os tipos de ação e reação, segundo van Leeuwen, têm a ver com o poder do ator social que tem a agência. O fato de uma determinada ação afetar outras pessoas é portanto um indício de poder por parte do ator. E quanto às reações, segundo van Leeuwen (2008, p.58), “[...] quanto maior o poder dos atores sociais, maior a probabilidade de que reações cognitivas, ao invés de afetivas, sejam atribuídas a eles”.

Assim, pode-se ver que embora Chapeuzinho esteja ativada em mais da metade (38 de 56) das representações em que há agência na reescrita de Aguiar, ela pouco afeta outros atores sociais. Nas 22 ações materiais ela afeta apenas a avó, em quatro representações, e basicamente através de duas ações, apenas: visitá-la e levar as

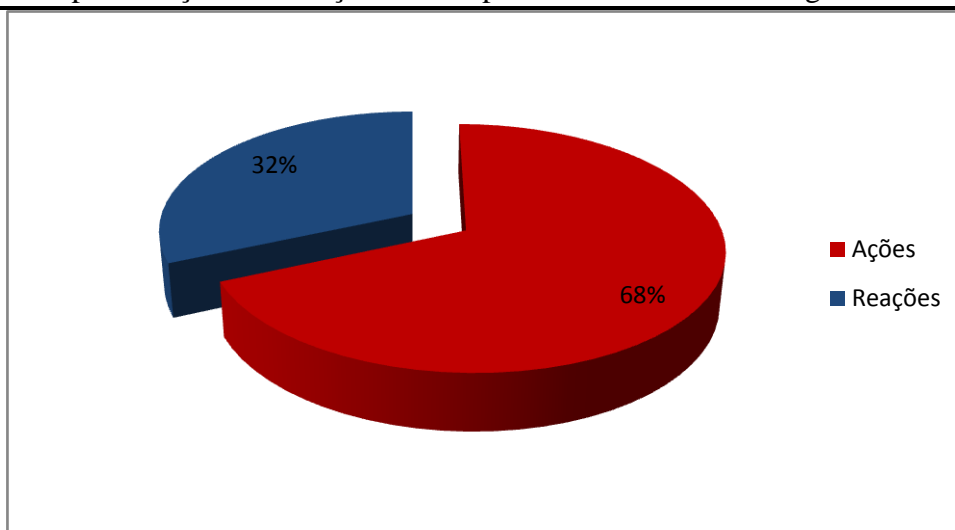
guloseimas. É importante mencionar novamente que, ao executar estas ações, ela está apenas cumprindo ordens dadas pela mãe. E embora ela chegue à casa da avó, ela jamais consegue cumprir de fato as ordens, pois a avó já foi comida pelo lobo.

Nas quatro ações semióticas ela afeta unicamente o lobo. Em três delas, ela apenas responde a perguntas feitas pelo próprio lobo (sendo que em uma delas ela acredita estar conversando com a avó). Na quarta ocorrência, a única em que ela não responde a uma pergunta, ela também conversa com o lobo acreditando ser a avó. Ou seja, Chapeuzinho é uma protagonista que age ou reage, em uma parcela significativa das representações, equivocada ou enganada.

E em relação às 12 reações, apenas duas são cognitivas. A maioria delas é perceptiva e, em segundo lugar, afetiva. Há, portanto, uma protagonista que na verdade pouco afeta as demais personagens, e quando o faz ela está ou cumprindo ordens, ou respondendo perguntas, ou equivocada em relação à identidade do personagem com quem ela interage. Além disso, suas reações são, em geral, perceptivas ou afetivas, ou seja, ela é construída como uma personagem que percebe o mundo através do que vê e do que ouve, mas seus sentidos muitas vezes fazem com que ela se equivoque; e que reage emotivamente diante dos estímulos, em duas das três reações afetivas com medo e espanto. Ela praticamente não reage cognitivamente, de forma racional. E quando o faz é através de uma construção com polaridade negativa, ou seja, ela “não sabia” alguma coisa, no caso, do suposto perigo de conversar com o lobo; e de uma lembrança (do resfriado da avó) que mais uma vez a leva a cometer um engano. Através do Gráf. 2 procura-se tornar mais clara a visualização dos resultados discutidos acima:

**GRÁFICO 2**

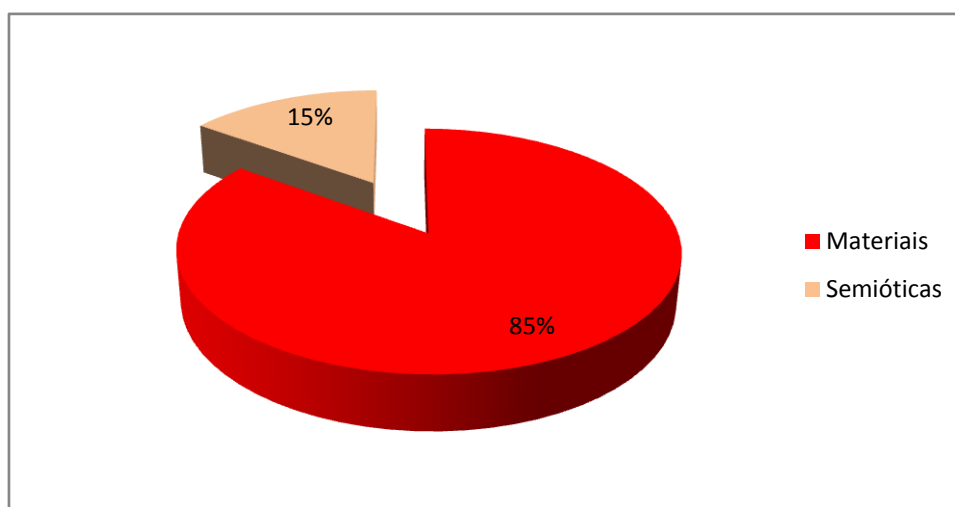
A representação da ativação em Chapeuzinho Vermelho de Aguiar



Em um universo de 38 ativações, há 26 ações e 12 reações, que representam respectivamente 68% e 32%. Pode-se perceber que Chapeuzinho é uma personagem que age muito mais do que reage. Destas 26 ações, há 22 materiais e quatro semióticas, todas estas de citação. O Gráf. 3 mostra esta distribuição em termos proporcionais:

**GRÁFICO 3**

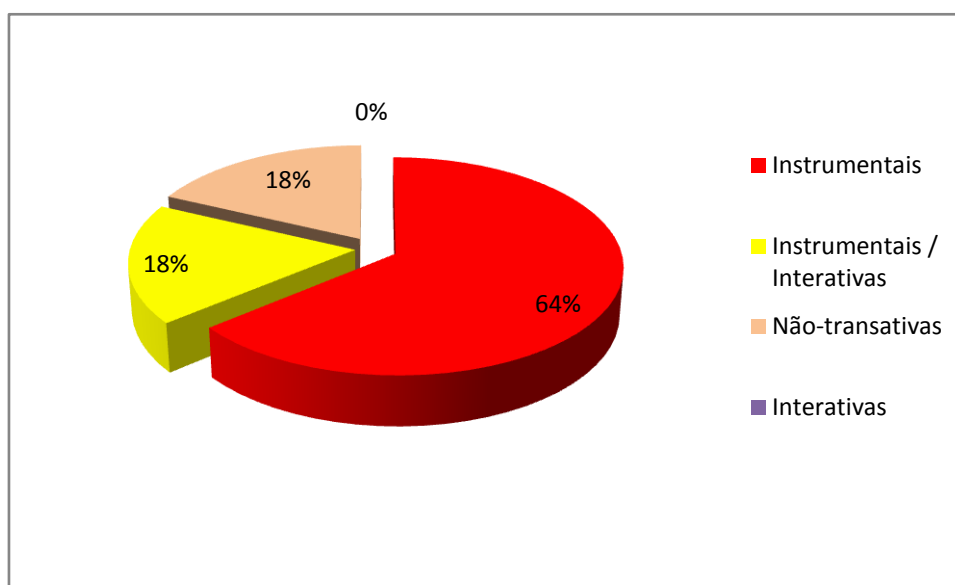
A representação das ações materiais e semióticas em Aguiar





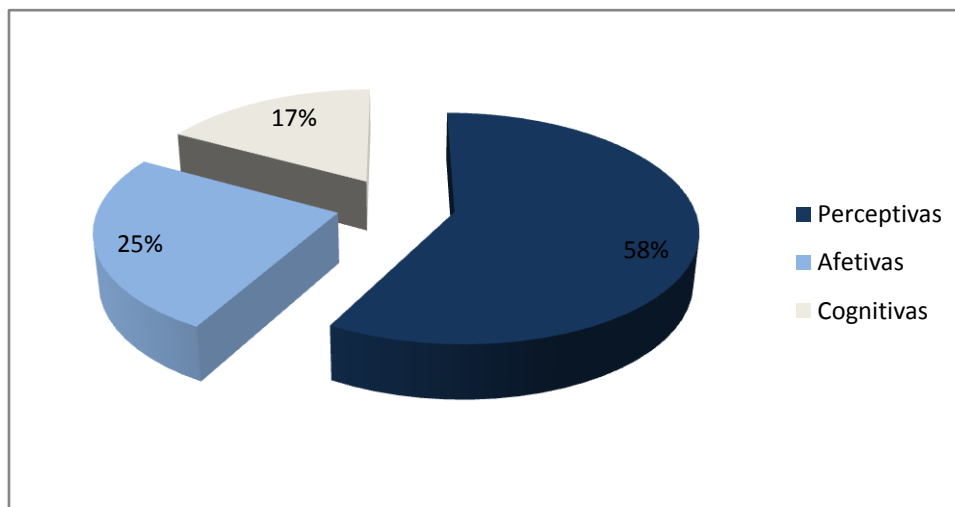
Dentre as ações materiais há 18 transativas instrumentais, das quais quatro são também transativas interativas. Ou seja, em 14 delas Chapeuzinho afeta exclusivamente “coisas”; e em quatro afeta, ao mesmo tempo, “coisas” e pessoas. As quatro ações restantes são materiais não-transativas. A distribuição dos tipos de ações materiais pode ser visualizada no Gráf. 4:

**GRÁFICO 4**  
A representação das Ações Transativas e Não-transativas



Por fim, apresenta-se no Gráf. 5 a distribuição dos tipos de reações atribuídas por Aguiar a Chapeuzinho Vermelho:

**GRÁFICO 5**  
A representação das Reações



Esta primeira investigação das ações sociais do corpus mostra a necessidade de ir além da análise quantitativa para que se possa perceber qual é o tipo de papel desempenhado por determinada personagem em um texto literário. Generalizações sobre Ativação, Apassivação, e mesmo sobre os tipos de ações e reações são úteis como ponto de partida, mas podem mascarar sutilezas que fazem diferença na hora de observar como um determinado ator social é representado, seja através da forma como ele é caracterizado, nomeado, identificado, etc., seja através da forma como ele age ou sofre as ações de outros atores sociais.

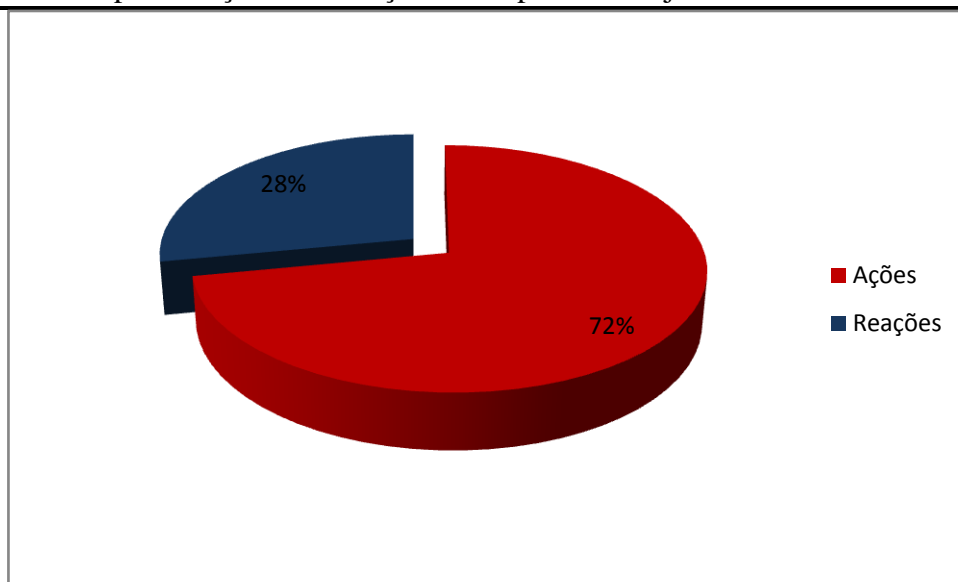
Na subseção seguinte, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Montes.

## 4.2 Caperucita Roja de Montes

No texto de Montes, como visto, encontram-se 74 representações de Caperucita. Em 56 (mesmo número encontrado em Aguiar) destas 74 ocorrências há algum tipo de agência, sendo que em 39 (que correspondem a 69,5% das ativações com agência) ela está ativada; e em 17 (30,5%), apassivada. Caperucita está ativada

para 28 ações propriamente ditas e para 11 reações. Esta distribuição pode ser melhor visualizada através do Gráf. 6:

**GRÁFICO 6**  
A representação da Ativação em Caperucita Roja de Montes



Assim como no texto de Aguiar, aqui Caperucita age muito mais do que reage. Na verdade, comparando com aquele texto, ela age ainda mais (72% contra 68%). Como se trata de um corpus de pequena dimensão, estas diferenças, ainda que pequenas, podem ser importantes e contribuir para um tipo de representação quando analisadas juntamente com dados de outras categorias. Das 24 ações materiais, apenas seis (duas a mais que em Aguiar) são ações transativas interativas, ou seja, em apenas seis de suas ações, Caperucita afeta materialmente alguém. No Quadro 21 apresentam-se estas ocorrências:

### QUADRO 21

#### Ativação de Caperucita em Ações Transativas Interativas

(21.1) dijo: - Ve a ver cómo está tu abuela; me dijeron que está enferma. **Llévale una torta y este tarrito de manteca.** Caperucita Roja partió de inmediato hacia la casa de su abuela,

(21.2) Caperucita Roja partió de inmediato hacia la casa de su abuela, que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque **se encontró con el compadre Lobo,** que sintió fuertes deseos de comerla,

(21.3) le dijo: - Voy a ver a mi abuela y a **llevarle una torta y un tarrito de manteca,** que le manda mi mamá. -¿Vive lejos? -le preguntó el Lobo

(21.4) Soy su nieta, Caperucita Roja – dijo el Lobo disimulando la voz -. **Le traigo una torta y un tarrito de manteca**, que le manda mi mamá.

(21.5) creyendo que la abuela estaba resfriada, contestó: - Soy su nieta, Caperucita Roja. **Le traigo una torta y un tarrito de manteca**, que le manda mi mamá.

(21.6) escondiéndose en la cama debajo de las cobijas, el Lobo le dijo: - **Ponme la torta y el tarrito de manteca sobre el arcón** y ven a acostarte conmigo.

---

Em apenas uma das seis ocorrências (21.2) a ação é unicamente transativa interativa. Nas cinco demais Caperucita, além de afetar pessoas, afeta objetos, executando ações transativas e instrumentais ao mesmo tempo. Em cinco das ações a pessoa afetada é a avó e, diferentemente do texto de Aguiar, em Montes ela afeta (materialmente) outro personagem, neste caso, o lobo, apontando para um ator social quiçá ligeiramente mais atuante que na reescrita brasileira. No entanto, assim como no texto de Aguiar, no de Montes a maior parte das ações transativas não está concretizada, sendo apenas “ações potenciais”: duas estão no imperativo, sendo uma ordem dada pela mãe e outra pelo lobo; uma está projetada para o futuro; outra é uma ação não realizada por se tratar do lobo se fazendo passar por Caperucita para enganar a avó; finalmente, a única ação aparentemente concretizada em que ela afetaria a avó é realizada, como em Aguiar, pela metade, pois a protagonista consegue chegar à casa da avó com as guloseimas, mas além de a menina estar uma vez mais equivocada em relação à identidade da avó, esta já se encontra morta, não sendo possível a realização de fato desta ação transativa-interativa. Observa-se que praticamente todas as ações em que Caperucita afeta alguém são apenas o cumprimento (ou a tentativa de cumprimento) de uma ordem dada pela mãe, o que mostra a falta de autonomia e independência da protagonista. Diferentemente da Chapeuzinho de Aguiar, como foi dito, Caperucita em Montes afeta uma única vez outro personagem além da avó. Com uma ação exclusivamente interativa ela afeta o lobo, ao “encontrar-se **com** ele”. Na reescrita de Aguiar, Chapeuzinho “encontra **o lobo**”, fazendo com que a ação se aproxime mais das reações perceptivas, tirando a materialidade da ação. Esta diferença é aparentemente insignificante, uma vez que o resultado da ação parece ser o mesmo. No entanto, a forma como a ação é construída, não apenas através do processo em si, mas também de preposições e do objeto ou pessoa afetados faz com que a representação seja distinta. Além disso, se compararmos os demais dados obtidos

através da análise das ações podemos observar que Chapeuzinho de Aguiar é mais apassivada do que a Caperucita de Montes (18 contra 17 ocorrências) e também menos ativada (38 contra 39). Chapeuzinho de Aguiar também é mais apassivada para ações interativas, que são as que representam um maior poder de impacto para os personagens ou pessoas ativados. Por fim, um maior uso dos diminutivos (como foi exposto no capítulo anterior) também poderia ser usado como argumento para corroborar a construção de uma Chapeuzinho ligeiramente mais frágil e desprovida de poder em Aguiar em comparação com a Caperucita de Montes; que ainda assim segue sendo representada como uma personagem frágil, dependente e que, como foi visto até aqui neste capítulo, parece não produzir impacto significativo sobre o mundo que a rodeia.

Em relação às ações instrumentais, além das cinco que são também transativas e que já foram mencionadas, há outras 12 que são somente instrumentais, ou seja, através das quais Caperucita afeta apenas coisas, como se pode verificar nos exemplos do Quadro 22:

## QUADRO 22

### Exemplos de Ações Transativas Instrumentais

---

(22.1) la niña fue por el camino más largo, y se entretuvo en recoger avellanas, en **perseguir mariposas** y en hacer ramitos con las flores que encontraba.

(22.2) y en **hacer ramitos con las flores que encontraba**. El lobo no tardó mucho en llegar a la casa de la abuela.

(22.3) El Lobo le gritó, suavizando un poco la voz: - Tira de la clavija, el picaporte cederá. Caperucita Roja **tiró de la clavija** y la puerta se abrió.

(22.4) Caperucita Roja se desvistió y **se metió en la cama**. Allí se sorprendió mucho de ver cómo lucía su abuela en camisón.

---

Assim como no texto de Aguiar, não são todas as ações instrumentais que estão concretizadas, e muitas são executadas em obediência a alguma ordem dada pela mãe ou mesmo pelo lobo se fazendo passar ou não pela avó de Caperucita, o que distancia ainda mais a protagonista de um papel atuante e influente. Das 12 ações puramente instrumentais, em seis delas Caperucita está cumprindo ordens do lobo (que em metade delas atua como avó da menina); e em outras duas ela está obedecendo às ordens da mãe. Isto significa que em apenas quatro das 12 ações instrumentais ela age

por conta própria, e em geral para executar ações sem nenhum impacto, tais como “colher avelãs” e “perseguir borboletas”.

Quanto às ações não-transativas, ou seja, que não afetam nada ou ninguém, tem-se que Caperucita está ativada em seis delas. Os exemplos do Quadro 23 mostram algumas destas ocorrências:

### QUADRO 23

#### Exemplos de Ações Não-transativas

---

(23.1) cerró la puerta y se fue a acostar en la cama de la abuela para esperar a Caperucita Roja, que, un rato después, **llegó** y golpeó la puerta: toc, toc.

(23.2) - Ponme la torta y el tarrito de manteca sobre el arcón y **ven a acostarte** conmigo.  
:

(23.3) Caperucita Roja **se desvistió** y se metió en la cama.

(23.4) Llévale una torta y este tarrito de manteca. Caperucita Roja **partió** de inmediato hacia la casa de su abuela, que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque

---

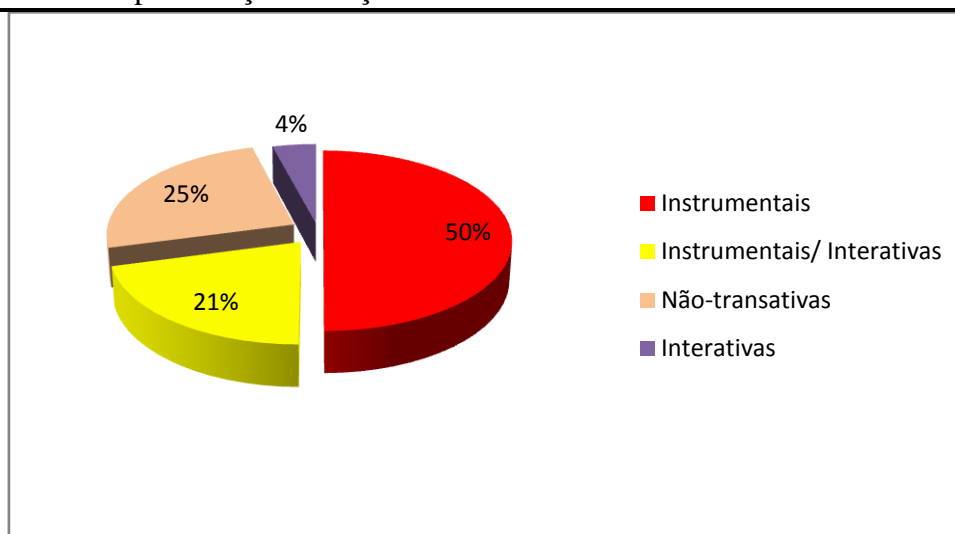
Uma vez mais se pode observar que, mesmos as ações em que nenhum outro ser ou objeto é afetado, muitas delas são fruto das ordens dadas pela mãe ou pelo lobo, tais como “despir-se”, ação que ela executa como resultado de uma ordem ou sugestão do lobo; ou “partir” para a casa da avó, obedecendo à mãe. As seis ocorrências são executadas, direta ou indiretamente, em cumprimento a estas ordens ou sugestões.

As quatro ações restantes para as quais Caperucita está ativada são ações semióticas, que serão, como para todas as outras reescritas, analisadas separadamente das 24 materiais vistas até aqui.

O Gráf. 7 ilustra a distribuição dos tipos de ações materiais no texto de Montes:

### GRÁFICO 7

#### A representação das ações transativas e tão-transativas



Os dados quantitativos já mostram, por si, que a protagonista pouco afeta outras pessoas. Mas é a análise qualitativa que demonstra que ela age prioritariamente sob as ordens da mãe ou do lobo, e muitas vezes enganada, pensando estar diante da avó quando, na verdade, é o lobo que está presente.

As quatro ações semióticas, da mesma forma que no texto de Aguiar, são todas não-comportamentais de citação. E também como no texto brasileiro, são todas interativas, sendo o lobo o único afetado, como se pode ver no Quadro 24:

### QUADRO 24

#### Ações Semióticas Não-comportamentais de Citação

(24.1) Allí se sorprendió mucho de ver cómo lucía su abuela en camisón. Le **dijo**: - Abuelita, ¡qué brazos tan grandes tienes!

(24.2) tuvo miedo al principio pero, creyendo que la abuela estaba resfriada, **contestó**: - Soy su nieta, Caperucita Roja.

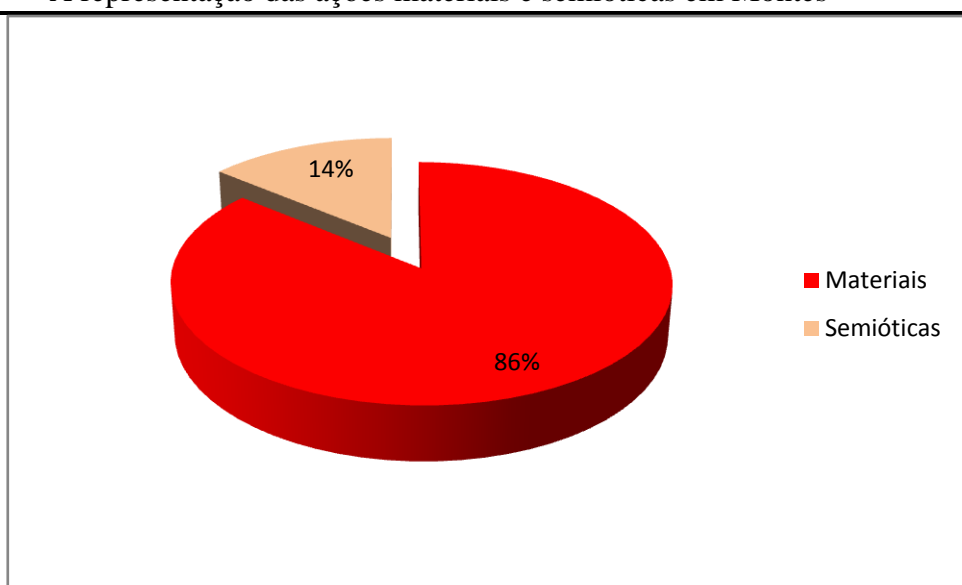
(24.3) Le preguntó adónde iba. La pobre niña, que no sabía que era peligroso detenerse a escuchar un lobo, **le dijo**: - Voy a ver a mi abuela y

(24.4) Vive lejos? – le preguntó el Lobo. - ¡Oh, sí! – **contestó** Caperucita Roja -. Más allá del molino que se ve a lejos; en la primera casa del pueblo.

Apesar de Caperucita afetar alguém em todas as ações semióticas, em três destas ações ela está apenas respondendo ao lobo, ou seja, uma vez mais suas ações são provocadas ou demandadas por outros atores sociais. Em uma destas três ações ela age acreditando estar falando com sua avó. E na única ação em que ela não responde ao lobo, ou seja, em que age semioticamente de forma espontânea, ela está novamente equivocada em relação à identidade da avó. O Gráf. 8 apresenta a proporção entre as ações semióticas e as ações materiais:

**GRÁFICO 8**

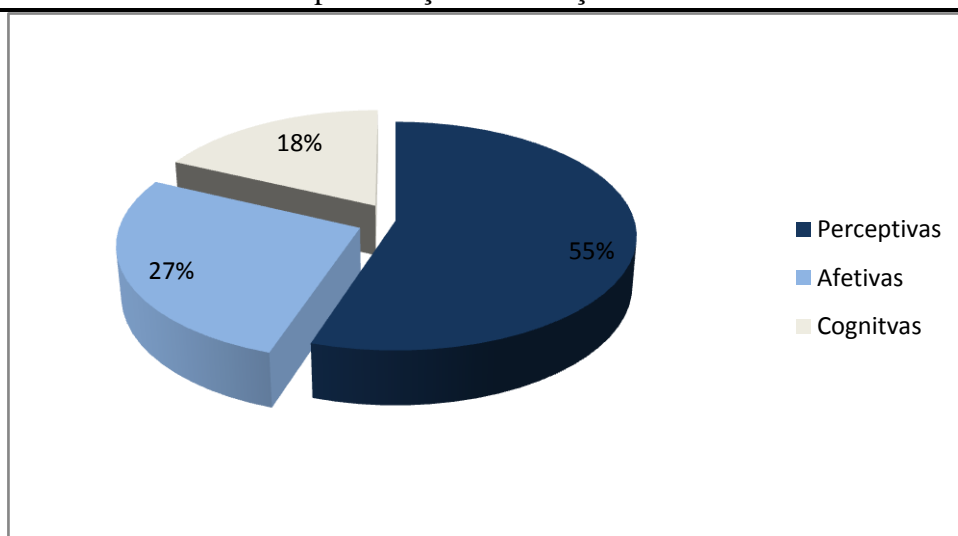
A representação das ações materiais e semióticas em Montes



No que concerne às reações, há novamente uma predominância das perceptivas (seis), seguidas das afetivas (três), e, novamente, apenas duas cognitivas, num total de 11 reações. O Gráf. 9 mostra a distribuição das reações:



**GRÁFICO 9**  
A representação das Reações



Como na reescrita de Aguiar, na de Montes também se constrói uma protagonista que apreende o mundo através de seus sentidos, em primeiro lugar, mas que é assim levada a muitos enganar; uma protagonista que reage também afetivamente diante dos acontecimentos; e que reage pouco cognitivamente. O Quadro 25 traz exemplos das reações perceptivas de Caperucita:

**QUADRO 25**  
Exemplos de Reações Perceptivas

(25.1) Caperucita Roja se desvistió y se metió en la cama. Allí se sorprendió mucho de ver cómo lucía su abuela en camisón. Le dijo:

(25.2) - ¿Quién es? Caperucita Roja, que oyó la voz ronca del Lobo, tuvo miedo al principio pero, creyendo que la abuela estaba resfriada, contestó:

(25.3) y se entretuvo en recoger avellanas, en perseguir mariposas y en hacer ramitos con las flores que encontraba. El lobo no tardó mucho en llegar a la casa de la abuela.

Caperucita percebe o mundo principalmente através da visão e da audição, sentidos que, como observado, a levam a cometer enganar. As reações afetivas são, em duas das três ocorrências, resultado de suas percepções, como se pode ver no Quadro 26:

## QUADRO 26

### Reações Afetivas

---

(26.1) - ¿Quién es? Caperucita Roja, que oyó la voz ronca del Lobo, **tuvo miedo** al principio pero, creyendo que la abuela estaba resfriada, contestó:

(26.2) Caperucita Roja se desvistió y se metió en la cama. Allí **se sorprendió mucho** de ver cómo lucía su abuela en camisón.

(26.3) y la niña fue por el camino más largo, y **se entretuvo** en recoger avellanas, en perseguir mariposas y en hacer ramitos con las flores

---

Diferentemente do texto de Aguiar, em que Chapeuzinho reage com medo e espanto em duas das três reações afetivas, no texto de Montes ela reage com medo em apenas uma; na segunda ocorrência apresentada no quadro, como podemos verificar, ela “se surpreende”, o que sugere uma construção um pouco distinta do “ficar muito espantada” do texto brasileiro. Embora as diferenças não sejam representativas em termos numéricos, em conjunto podemos perceber que estes detalhes terminam por gerar uma representação um pouco diferente de Chapeuzinho / Caperucita nas reescritas de Aguiar e de Montes: na primeira, ela é menor e mais frágil; é menos ativada e mais apassivada, em termos gerais; está menos ativada e mais apassivada para ações interativas; afeta apenas a avó, e nenhum outro personagem; está inserida em uma ambiente mais infantilizado do que aquele construído pela reescrita argentina; e é um pouco mais medrosa que no texto de Montes. Mas da mesma forma que no texto de Aguiar, no segundo, Caperucita tem apenas duas reações cognitivas, o que aponta para uma protagonista que pouco age racionalmente, o que também seria, de acordo com van Leeuwen (2008), mais um indício de um ator social desempoderado, conforme apresentado no Quadro 27:

## QUADRO 27

### Reações Cognitivas

---

(27.1) Caperucita Roja, que oyó la voz ronca del Lobo, tuvo miedo al principio pero, **creyendo que la abuela estaba resfriada**, contestó:

(27.2) La pobre niña, que **no sabía que era peligroso detenerse a escuchar un lobo**, le dijo: - Voy a ver a mi abuela y

---

Reforçando ainda mais a ingenuidade e desempoderamento de Chapeuzinho, nas duas únicas manifestações cognitivas por parte da protagonista há, como no texto de Aguiar, uma reação em polaridade negativa (Caperucita “não sabia”, ou seja, é uma reação cognitiva que demonstra ignorância), e outra reação em que ela, uma vez mais, enganada por seus sentidos, acredita estar falando com a avó quando, na realidade, está respondendo ao lobo; ou seja, a menina acredita em algo e, outra vez, está equivocada. A ideia de ingenuidade, vulnerabilidade e despreparo para a vida em relação à protagonista fica ainda mais patente, mesmo que no texto brasileiro estas características estejam ainda mais exacerbadas.

Na próxima seção, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Iannamico.

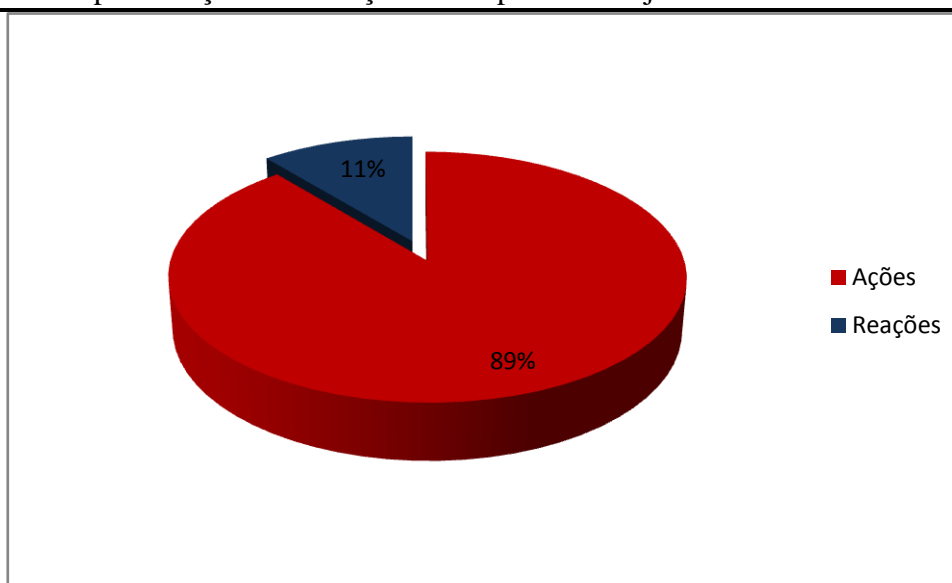
### **4.3 Caperucita Roja del Noroeste de Iannamico**

Passa-se à análise do texto de Iannamico, invertendo a ordem de análise de cada reescrita seguida até aqui. Esta “inversão” se deve a uma maior semelhança entre os padrões encontrados nas reescritas de Aguiar e Montes e em Caperucita Roja del Noroeste. À análise desta última, segue-se a de Chapeuzinho Amarelo, já que foi neste texto que o autor, considerando-se as quatro primeiras reescritas investigadas, fez escolhas representacionais que distinguem seu conto dos três primeiros, principalmente no que concerne à representação das ações sociais.

Passando então ao texto de Iannamico, há 71 representações de Caperucita, havendo 13 sistemizações e 58 representações com agência (número bem próximo aos encontrados em Aguiar e Montes), das quais 45 são ativações (e 13 passivações), o que corresponde a 78% de todas as ocorrências em que há algum tipo de agência. Em Iannamico, Caperucita está mais ativada que nas reescritas de Aguiar e Montes, tanto numérica quanto proporcionalmente. Destas 45 ativações, 40 são ações (31 materiais e nove semióticas) e apenas cinco são reações, ou seja, no conto de Iannamico Caperucita reage muito menos e age muito mais do que nos textos de Aguiar e Montes, conforme Gráf. 10 abaixo:

**GRÁFICO 10**

A representação da Ativação em Caperucita Roja del Noroeste

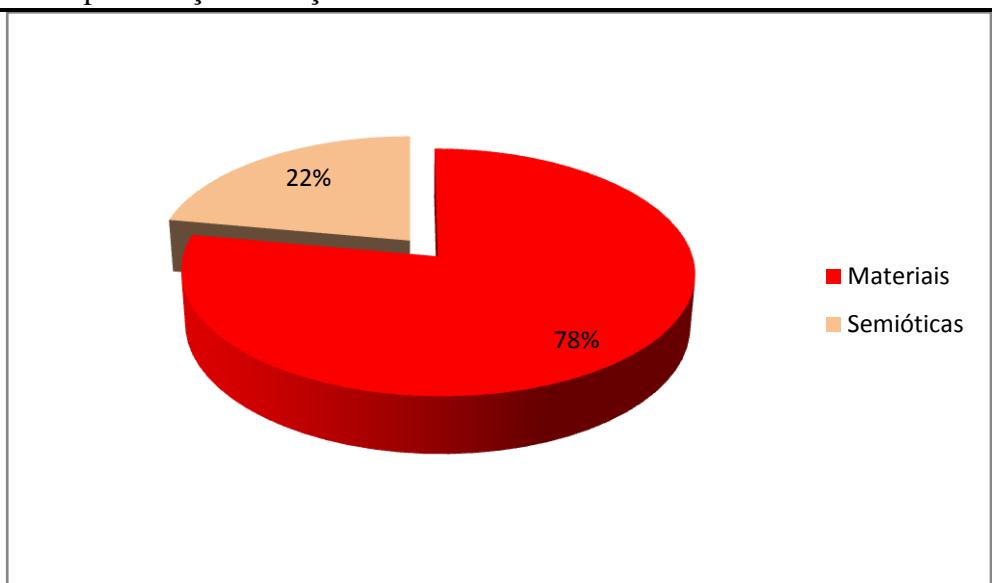


Uma vez mais se observa a representação de uma protagonista que age muito mais do que reage, com uma diferença ainda maior, no entanto, entre os dois tipos de ativação se comparados com as reescritas de Aguiar e Montes, nas quais Chapeuzinho / Caperucita age em 68% e 72% das representações, respectivamente.

Das 40 ações observa-se ainda que nove são semióticas e 31 são materiais, apontando para uma protagonista que se manifesta mais através de significações do que nas duas reescritas já analisadas. No texto de Aguiar tem-se 85% de ações materiais (contra 15% semióticas) e em Montes 86% de materiais (14% de ações semióticas). Em Iannamico, pode-se observar no Gráf. 11 a seguinte proporção:

**GRÁFICO 11**

A representação das ações materiais e semióticas em Iannamico



Em função de uma maior proporção de ativações e também de ações propriamente ditas (em relação às reações) em comparação com as duas reescritas já investigadas, observa-se à primeira vista uma protagonista mais atuante, autônoma e presente. Nota-se ainda que esta se manifesta mais materialmente, mas também semioticamente. No entanto, se averiguados mais detalhadamente os tipos de ações, tanto materiais quanto semióticas, pode-se perceber que não houve grandes mudanças em relação aos textos de Aguiar e Montes. Das 31 ações materiais apenas quatro são transativas interativas, ou seja, em apenas quatro (correspondentes a 13%) Caperucita age sobre outras pessoas ou seres humanizados. Isto é, apesar de aparentemente mais atuante, a protagonista de Iannamico tem menos poder do que a protagonista de Montes, que age interativamente em 25% das ações materiais; e a de Aguiar, que afeta pessoas em 18% de suas ações materiais. Nos três casos, então, Chapeuzinho / Caperucita é representada de forma semelhante, como uma personagem que age muito, mas afeta pouco outros seres, contribuindo para a construção de uma personagem frágil, omissa, infantilizada, desprovida de poder. Destas quatro ações interativas, duas são também instrumentais. Ou seja, em duas ações Caperucita afeta apenas pessoas e em outras duas, pessoas e coisas concomitantemente. Todas as quatro ocorrências estão registradas no Quadro 28 abaixo:

## QUADRO 28

### Ativação de Caperucita em ações transativas interativas (Iannamico)

---

(28.1) Había una vez una guagüita muy dulce y chiquita que vivía con su mamá en la Quebrada de Humahuaca.

(28.2) Un día, la mamá mandó a Caperucita a llevarle unos ricos tamales. – No te corras del camino – le dijo al despedirla –.

(28.3) Tienes razón – dijo Caperucita. – Voy a juntar algunos para llevarle. – Yo aprovecho para irme, porque tengo cosas que hacer –

(28.4) Caperucita Roja y su abuela se abrazaron y, como ya había pasado el susto, se sentaron a la mesa, agradecieron a la Pachamama

---

As ações exclusivamente interativas são a primeira e a última na tabela, e as duas são, de certa forma, ações recíprocas, mas gramaticalmente construídas de formas distintas, já que na última, a reciprocidade está no processo abraçar, o que de modo geral implica uma ação mútua e simultânea (ainda que seja possível um abraço não correspondido); na primeira, embora a agência seja dada a Caperucita (o que significa uma opção por parte do autor de dar mais poder a um dado ator social, e não a outro), a ação também é mútua, já que ela e a mãe vivem juntas. Entretanto, neste caso, a reciprocidade é construída por uma circunstância de acompanhamento. Diferentemente da reescrita de Aguiar, e como na de Montes, na de Iannamico Caperucita não afeta apenas a avó, e nem o faz através de uma única ação (que como visto era na verdade uma incumbência atribuída pela mãe). No texto de Iannamico a menina age, sim, por ordem da mãe, em duas ocorrências de uma mesma ação interativa (e ao mesmo tempo instrumental), mas afeta também a própria mãe e a avó, através de uma ação diferente da incumbência que lhe havia sido dada. Cabe ressaltar que as duas ações interativa-instrumentais (a segunda e a terceira) estão também projetadas para o futuro, ou seja, não estão representadas como ações concretizadas. Entretanto, ao contrário do que ocorre nas reescritas de Aguiar e Montes, Caperucita Roja del Noroeste chega a realizar a ação, cumprindo a incumbência dada pela mãe, graças à intervenção do pastor / caçador.

Quanto às ações puramente instrumentais, há 14 ocorrências, isto é, como nos demais textos, ela afeta muito mais objetos ou coisas que pessoas. E o número de ações não-transativas é ainda mais elevado (13), inclusive proporcionalmente, em

comparação com as outras duas reescritas. Ou seja, observada a “escala de poder” de van Leeuwen a respeito da capacidade de um ator social de causar impacto no mundo à sua volta, Caperucita del Noroeste seria, considerando-se as três reescritas até aqui analisadas, a que tem menos poder, pois é a que menos pessoas afeta, e a que executa mais ações sem nenhum impacto sobre o mundo à sua volta. A intenção de “incluir”, presente na proposta da coleção à qual o texto de Iannamico pertence, parece não chegar muito perto de seus objetivos quando se observa a representação tanto do ator social Caperucita quanto de suas ações, pois este texto, além de respeitar e manter a tradição de uma Caperucita frágil, pequena, insignificante, a torna mais centrada em si própria e incapaz de modificar o mundo à sua volta, sendo quase que totalmente desprovida de poder.

Os Quadros 29 e 30 trazem exemplos das ações instrumentais e das não-transativas, respectivamente e, mais a frente, o Gráf. 11 mostra a distribuição das ações materiais:

### QUADRO 29

#### Exemplos de Ações Transativas Instrumentais

---

(29.1) se fue para el rancho de la abuela. Cuando terminó de **juntar los frutos de algarrobo**, Caperucita retomó el camino.

(29.2) Caperucita se paró a descansar un rato, **tomó un poquito de la comida que llevaba** y la puso en el suelo. – Para la Pacha – dijo,

(29.3) No le daba nada de miedo **cruzar el bosque de cardones**, porque ahí tenía muchos amigos: las lechuzas, las llamas, los guanacos, el condor que siempre pasa, la famosa vaca de Humahuaca.

(29.4) y se pusieron a comer junto con el pastor, que estaba feliz de que lo convidaran. Y **se libraron de todos los males** comiendo tamales.

---

É importante mencionar que, diferentemente dos textos de Aguiar e Montes, no de Iannamico Caperucita parece ter um pouco mais de autonomia sobre suas ações, já que em algumas ações ela não está simplesmente obedecendo às ordens da mãe ou do lobo. No entanto, há ações em co-autoria, sejam elas recíprocas, como vimos no Quadro 15 acima, ou realmente executadas em conjunto com outro(s) ator(es) social(is). Dentre as ações instrumentais, quatro são “coletivas”, isto é, tem “agência compartilhada”, tal como no último exemplo do Quadro 29. Em outras duas ela segue

uma “sugestão” do lobo, e em quatro ela segue ordens da mãe. Quanto às ações não-transativas, o Quadro 30 apresenta os seguintes exemplos, selecionados dentre as 13 ocorrências:

### QUADRO 30

#### Exemplos de Ações Não-transativas

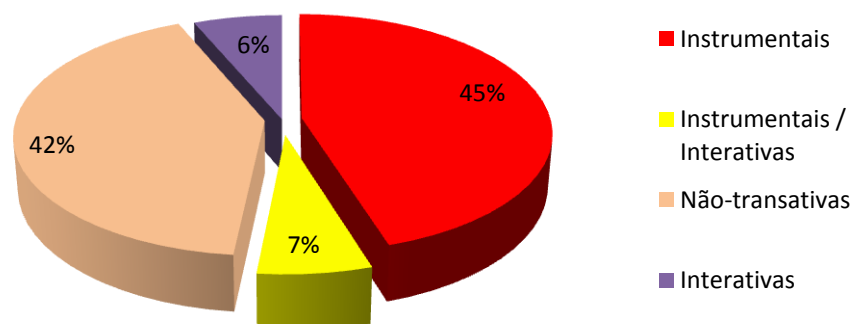
- 
- (30.1) Cuando **creció** un poco, su abuela le tejó una manta de lana roja,
- (30.2) – No, mamá – dijo Caperucita y **se fue** caminando con sus ojotas bajo el sol que quema.
- (30.3) Después de **andar un buen rato**, encontró una apacheta. Era una montañita de piedra
- (30.4) Al rato llegó Caperucita. Como la puerta estaba abierta, **se asomó**. – Abuela, ¿dónde estás?
- (30.5) Caperucita **se paró** a **descansar** un rato, tomó un poquito de la comida que llevaba y la puso en el suelo.
- 

Das 13 ações não-transativas, cinco são resultado de ordens dadas pelo lobo, pela mãe, ou pela avó, que fala com o lobo pensando ser sua neta.

No Gráf. 12 pode-se visualizar melhor a distribuição entre os tipos de ações materiais no texto de Iannamico:

### GRÁFICO 12

#### A representação das Ações Transativas e Não-transativas





A proporção menor de ações interativas (considerando-se também as interativas-instrumentais) e a proporção maior de ações não-transativas chama a atenção, caracterizando uma protagonista que, embora aja mais por conta própria que nos contos até aqui trabalhados, tem menos poder, pois é representada basicamente (e em proporções bem próximas) através de ações que afetam objetos ou coisa nenhuma, e com uma parcela muito pequena (a menor até aqui) de ações que afetam outros seres. Pode-se dizer que sua capacidade de impactar o mundo é reduzida.

Analisando as ações semióticas, nota-se uma vez mais uma preponderância das citações. Mas diferentemente dos textos de Aguiar e Montes, observam-se duas ocorrências de ações semiótica de forma, como no segundo e no quarto exemplos do Quadro 26 abaixo. As demais ações (sete) são todas por citação. E também de forma distinta em relação aos outros dois textos, em apenas duas ocorrências Caperucita responde ao lobo (como no terceiro exemplo do mesmo Quadro 31). Nas demais ações ela se manifesta espontaneamente.

### QUADRO 31

#### Ações Semióticas Não-comportamentais

---

(31.1) Caperucita se paró a descansar un rato, tomó un poquito de la comida que llevaba y la puso en el suelo. – Para la Pacha – **dijo**, y siguió caminando muy contenta

(31.2) Además, los cardones le caían simpáticos, y a veces, hasta **los saludaba**. De pronto, detrás de uno de los cardones, vio al zorro flaco.

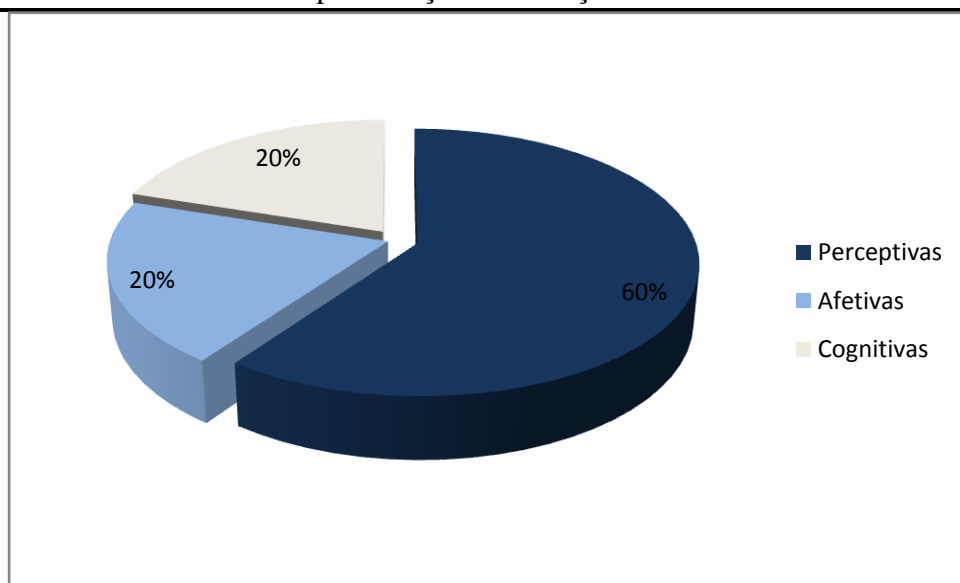
(31.3) – ¿Adónde vas, collita linda? – le preguntó. – A lo de mi abuela – **contestó** Caperucita. – ¿Y dónde vive tu abuela?

(31.4) se abrazaron y, como ya había pasado el susto, se sentaron a la mesa, **agradecieron a la Pachamama** y se pusieron a comer junto con el pastor

---

Por fim, considerando as reações de Caperucita del Noroeste, observa-se que são apenas cinco, dentre as quais três são perceptivas (mantendo o padrão de predominância destas, embora com uma diferença menor em relação aos demais tipos); uma é afetiva; e outra é cognitiva. A distribuição entre os tipos de reações no texto de Iannamico apresenta um equilíbrio entre as ações afetivas e cognitivas, mas uma proporção muito maior das perceptivas, como mostra o Gráf. 13:

**GRÁFICO 13**  
A representação das Reações



Embora nas reescritas de Aguiar a Montes a proporção das ações perceptivas seja menor, a diferença não é tão grande. Caperucita del Noroeste é uma protagonista que, como foi dito, age mais e reage menos que as protagonistas já investigadas, mas a preponderância das reações perceptivas, e também os enganos a que são levadas estas personagens pelos seus sentidos, são observados em todos os contos. Nos dois primeiros textos observa-se uma maior proporção das reações afetivas. No de Iannamico Caperucita reage menos emocionalmente; no entanto, numericamente as reações cognitivas tampouco sobressaem, mantendo a mesma proporção das afetivas.

Os Quadros 32, 33 e 34 trazem exemplos de cada uma destas reações:

**QUADRO 32**  
Reações perceptivas

(32.1) Además, los cardones le caían simpáticos, y a veces, hasta los saludaba. De pronto, detrás de uno de los cardones, **vio al zorro flaco**. – ¿Adónde vas, collita linda?

(32.2) Después de andar un buen rato, **encontró una apacheta**. Era una montañita de piedra donde los collas se detienen a saludar a la madre tierra: la Pachamama[será que é reação?]

(32.3) Caperucita entró creyendo que el zorro era su abuela. – Ay, abuela – le dijo al **verla** tan cambiada –. ¡Qué ojos grandes que tienes! – Son para verte mejor – dijo el zorro.

### QUADRO 33

#### Reação afetiva

---

(33.1) – Para la Pacha – dijo, y siguió caminando muy contenta de andar sobre la tierra.

---

### QUADRO 34

#### Reação cognitiva

---

(34.1) Pasa, nietita – dijo el zorro cambiando la voz. Caperucita entró crevendo que el zorro era su abuela.

---

Observa-se que a única reação cognitiva para a qual Caperucita del Noroeste está ativada é uma vez mais uma mostra clara do engano a que sua percepção e também sua razão a levam a cometer. De qualquer forma, apesar de também ser enganada pelo lobo, Caperucita del Noroeste reage (e age) menos como resultado deste equívoco. No entanto, a falta de poder caracterizada pelos tipos e pelas consequências de suas reações seguem sendo um padrão para as protagonistas até aqui analisadas.

Na próxima seção, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Buarque.

## 4.4 Chapeuzinho Amarelo de Buarque

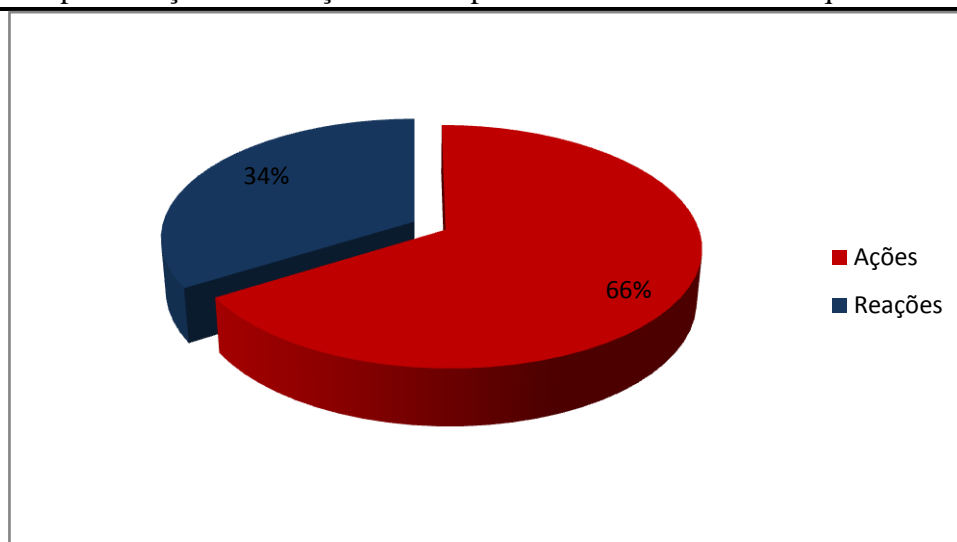
Encerrando a análise da primeira metade do corpus, composta por quatro textos, dirige-se a atenção para o conto de Buarque, que se destaca em relação a algumas formas de categorização (tais como a valoração e a identificação relacional) por se afastar do padrão estabelecido pelas reescritas de Aguiar e Montes, mantido no texto de Iannamico; e em termos quantitativos também em relação à representação das ações sociais. Só a análise qualitativa dos dados, contudo, é que pode dizer se a representação construída em Chapeuzinho Amarelo através das ações de sua

protagonista rompe com a tradição até agora mantida pelos três primeiros textos, e de fato cria uma personagem distinta.

Como visto anteriormente, Chapeuzinho é representada em 76 ocorrências, das quais apenas sete são sistemizações e 69 apresentam algum tipo de agência. A protagonista está ativada em 68 ocorrências e apassivada em apenas uma, o que corresponde a 98,5% de ativação e 1,5% de apassivação. A expectativa, portanto, é de uma protagonista essencialmente ativa, atuante, participativa, levando-se em conta também os resultados da análise dos atores sociais. Chapeuzinho está ativada para 45 ações e 23 reações. Estes números podem ser visualizados em termos de proporção através do Gráf. 14:

#### GRÁFICO 14

A representação da ativação em Chapeuzinho Amarelo de Buarque

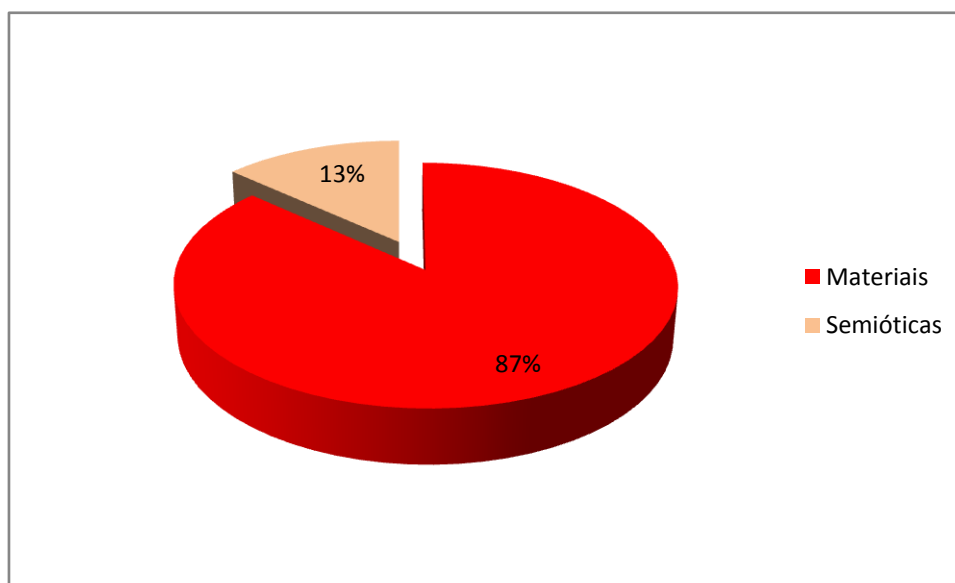


Ao contrário dos outros textos, nos quais marcadamente as ações predominam sobre as reações, no texto de Buarque esta relação está mais equilibrada, apontando para uma Chapeuzinho que age significativamente, mas que também reage diante das circunstâncias, fatos e pessoas. Em relação aos tipos de ação, temos uma distribuição já mais próxima do padrão encontrado para Aguiar e Montes, e distinto daquele de Iannamico. Das 45 ações, 39 são materiais e seis são semióticas. Assim, Chapeuzinho

Amarelo parece agir muito materialmente, reagir bastante, mas significar pouco; neste último caso, como a Chapeuzinho / Caperucita dos dois primeiros textos trabalhados. Caperucita del Noroeste, por sua vez, é a que mais age através de significações. Sendo o lobo o único ator social além da protagonista no texto de Buarque, pode-se sugerir que a interação com o lobo, portanto, parece estar pautada pela ação material (e reações), e menos pela significação, embora os processos verbais sejam de fundamental importância para a transformação que ocorre com a protagonista. Este processo de transformação, no entanto, parece se basear também nas ações e reações da protagonista, hipótese esta que será verificada mais adiante. A distribuição entre ações materiais e semióticas é visualizada no Gráf. 15:

### GRÁFICO 15

A representação das ações materiais e semióticas

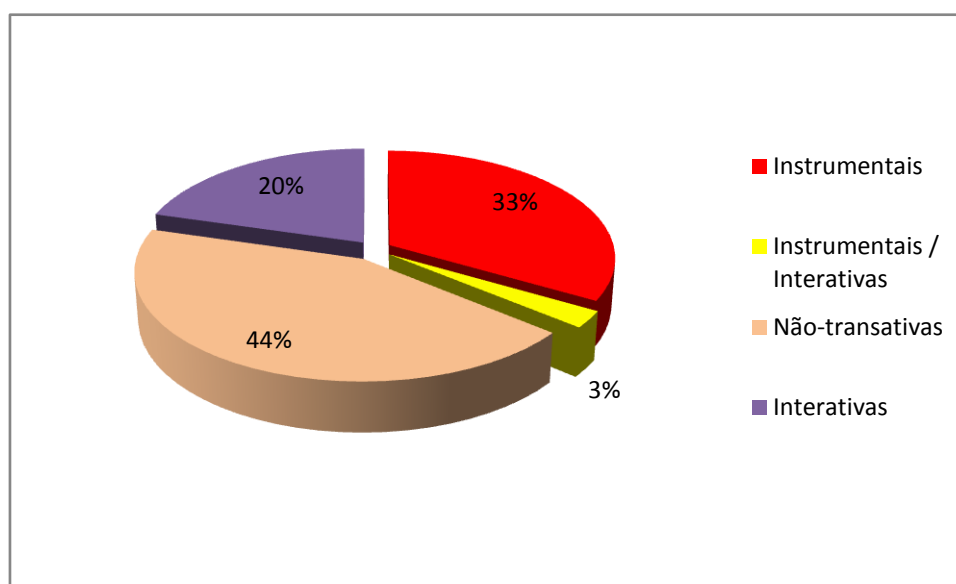


Como pode ser visto, é mantido o padrão de predominância de ações materiais sobre as semióticas presente nos outros três textos. Chapeuzinho Amarelo, contudo, é a protagonista que está menos ativada para ações semióticas, considerando-se os quatro textos que compõem a primeira metade do corpus.

Passando para a análise dos tipos de ações materiais, observa-se novamente um quadro mais equilibrado, embora com uma nítida predominância das ações não-

transativas, ou seja, nas quais o ator social não afeta o mundo à sua volta, aparentemente contradizendo os resultados obtidos através da análise dos atores sociais e a impressão inicial criada pela análise quantitativa dos dados que mostravam uma preponderância indiscutível das ações sobre as apassivações. Este mesmo padrão, de um número elevado das ações não-transativas, foi encontrado também em Iannamico. A proporção entre as ações materiais é apresentada no Gráf. 16:

**GRÁFICO 16**  
A representação das ações materiais



Embora as ações não-transativas correspondam a mais de 40% das ações materiais, Chapeuzinho Amarelo afeta mais pessoas do que as protagonistas de Aguiar e Iannamico; e pouco menos do que a de Montes. Tem-se, portanto, a representação de uma protagonista bastante centrada em si e aparentemente com pouco poder; que como nas demais reescritas, parece causar pouco impacto no mundo em que está inserida. A autonomia sugerida pela análise das categorias dos atores sociais e a análise quantitativa das formas de inclusão, desta forma, pode haver criado a falsa impressão de uma protagonista mais atuante, autônoma e corajosa. Como nos demais textos, será importante, portanto, observar com mais detalhes principalmente as ações materiais,

seus tipos, os atores sociais afetados, etc. No Quadro 35 apresentam-se alguns exemplos de ações não-transativas:

### QUADRO 35

#### Exemplos de Ações não-transativas em Chapeuzinho Amarelo

---

(35.1) Não tomava sopa pra não ensopar. **Não tomava banho** pra não descolar. Não falava nada pra não engasgar.

(35.2) Não ia pra fora pra **não se sujar**. Não tomava sopa pra não ensopar.

(35.3) Não subia escada nem descia. Não estava resfriada mas **tossia**. Ouvia conto de fada e estremecia.

(35.4) Não tem mais medo de chuva nem fuge de carrapato. **Cai, levanta, se machuca**, vai à praia, entra no mato,

---

É interessante, como foi dito acima, olhar para estas ações não-transativas (e as demais) de forma ainda mais detalhada, para tentar entender esta aparente contradição entre uma representação menos tradicional da protagonista, como uma menina mais autônoma, capaz de lidar com seus medos e limitações sozinha, mais atuante e menos frágil; e outra representação, sugerida pelas ações, que mostra uma menina com dificuldade de atuar sobre o mundo e, portanto, com pouco poder.

O texto de Buarque parece se dividir naturalmente em duas partes: na primeira, Chapeuzinho “morre de medo” de tudo, e principalmente do lobo. Na segunda ela já não tem medo de nada e começa a fazer tudo que antes não tinha coragem de fazer. Estas duas etapas estão ligadas pelo enfrentamento do lobo, que representa o medo máximo, e que corresponderia a uma passagem, iniciação ou transformação da menina através da superação do medo. É relevante e elucidativo observar, então, que das 17 ações não-transativas, 13 estão “localizadas” nesta primeira etapa do texto, na qual Chapeuzinho tem medo de tudo e de todos e (em função deste medo) praticamente não age sobre o mundo. Apenas quatro das 17 ações não-transativas estão situadas na segunda metade do conto, na qual a menina já superou seus medos. As três ações destacadas no último exemplo do Quadro 35 acima pertencem a esta segunda parte. E os três primeiros exemplos do mesmo quadro pertencem todos à primeira metade do conto, e mostram mais um padrão interessante: praticamente 3/4 (nove) das ações não-transativas são representadas através da polaridade negativa, e oito destas ações não-

transativas com polaridade negativa estão na primeira metade do conto. Apenas uma ação com polaridade negativa se encontra na segunda parte. Ou seja, mais da metade das ações não-transativas de Chapeuzinho (62%) na primeira parte da história são na verdade “não-ações”, pois dizem respeito a coisas (tais como “tomar banho”, “rir”, “ficar em pé” e “dormir”) que ela não fazia em função de seu medo. Apenas cinco das 13 ações não-transativas que pertencem à primeira parte do conto estão em polaridade positiva. Já na segunda metade do conto, em que há apenas quatro ações não-transativas, três estão em polaridade positiva.

Quando se observam as ações transativas, no entanto, este panorama muda (não tanto em relação à questão da polaridade, e sim no que tange à distribuição das ações em cada parte do conto). Seis das oito ações exclusivamente interativas (sete de nove, se considerarmos a única ação interativa / instrumental, na qual também se afeta uma pessoa) pertencem à segunda metade da história. Isto é, quando a menina passa pelo processo de transformação (por ela mesma engendrado) de perda do medo e de confronto com o lobo, ela passa a agir muito mais sobre as pessoas, e a grande maioria de suas ações começa a ter impacto sobre outros seres. O Quadro 36 mostra alguns exemplos:

### QUADRO 36

#### Exemplos de ações transativas interativas

---

(36.1) de tanto **esperar o LOBO**, um dia **topou com ele** que era assim: carão de LOBO, olhão de LOBO, jeitão de LOBO

(36.2) Depois acabou o medo e ela **ficou só com o lobo**. O lobo ficou chateado de ver aquela menina olhando pra cara dele, só que sem o medo dele.

(36.3) Com medo de ser comido com vela e tudo, inteirim. Chapeuzinho **não comeu aquele bolo de lobo**, porque sempre preferiu de chocolate.

(36.4) Cai, levanta, se machuca, vai à praia, entra no mato, trepa em árvore, rouba fruta, depois **joga amarelinha com o primo da vizinha**, com a filha do jornaleiro, com a sobrinha da madrinha e o neto do sapateiro.

---

Os três últimos exemplos pertencem à segunda metade da história, quando Chapeuzinho atua mais interativamente. É interessante notar que o uso da polaridade negativa também acontece nesta parte do texto, mas no caso das ações interativas, apenas uma vez. O primeiro exemplo do quadro traz destacadas as duas únicas ações interativas pertencentes à primeira parte do conto.



Em relação às ações transativas instrumentais, observa-se um quadro mais equilibrado quanto à distribuição entre as duas partes do conto. Ainda assim, mantendo o padrão, há uma predominância das ações transativas (neste caso, em que objetos são afetados) na segunda metade do texto. Das 14 ações em que Chapeuzinho afeta alguma coisa ou objeto (sendo uma concomitantemente interativa), oito pertencem à segunda metade do conto, quando a menina já confrontou seus medos (e apenas uma apresenta polaridade negativa). Já em relação às outras seis instrumentais pertencentes à primeira parte da história, coerentemente com os resultados já obtidos da análise da distribuição das ações neste conto, todas as seis estão em polaridade negativa, mostrando uma vez mais que na primeira metade do conto Chapeuzinho está ativada majoritariamente para ações que não afetam nada ou ninguém. E que são, em sua maioria, não-ações. As ocorrências do Quadro 37 exemplificam as ações instrumentais:

### QUADRO 37

#### Exemplos de ações transativas instrumentais

- 
- (37.1) Ouvia conto de fada e estremeceia. **Não brincava mais de nada**, nem de amarelinha. Tinha medo de trovão.
- (37.2) Em festa, não aparecia. **Não subia escada nem descia**. Não estava resfriada mas tossia.
- (37.3) Cai, levanta, se machuca, **vai à praia**, **entra no mato**, **trepa em árvore**, **rouba fruta**, depois joga amarelinha com o primo da vizinha,
- (37.4) Aliás, ela agora **come de tudo**, menos sola de sapato.
- (37.5) Não tem mais medo de chuva **nem foge de carrapato**.
- 

Nas duas primeiras ocorrências do quadro tem-se exemplos de ações instrumentais com polaridade negativa, como todas as seis situadas na primeira parte do texto. A última ocorrência traz o único exemplo de ação instrumental com polaridade negativa pertencente à segunda parte do texto. Todas as outras sete representações de ações instrumentais na segunda metade do conto estão em polaridade positiva, como a terceira e a quarta ocorrências do Quadro 37.

Pode-se concluir, portanto, que o texto de Buarque apresenta dois panoramas bastante distintos para os dois “movimentos” do conto: na primeira metade do texto, quando Chapeuzinho morre de medo de tudo e não faz nada, as ações são realizadas

predominantemente com polaridade negativa e são representadas como não-transativas em sua maioria. A partir da segunda metade do texto, quando Chapeuzinho enfrenta o lobo e o medo (o que representa também uma “passagem” ou iniciação da menina), ela começa a atuar sobre as coisas e os objetos, predominando as ações transativas, e diminuindo significativamente a ocorrência de polaridade negativa. Nos demais contos já analisados, não há uma divisão entre etapas da história determinada por uma distribuição marcada de tipos de ação ou polaridade. Ou seja, as ações estão mais homogeneamente distribuídas ao longo do conto, e não há uma recorrência da polaridade negativa, como na primeira parte da história de Chapeuzinho Amarelo.

Já em relação às ações semióticas encontradas no texto, observa-se também um padrão bastante distinto daquele até aqui encontrado, em que a maioria das ações é de citação. Na verdade, em Aguiar e Montes, todas as ações semióticas para as quais Chapeuzinho / Caperucita está ativa são de citação. E em Iannamico, sete são de citação e duas de forma (e todas não-comportamentais). O Quadro 38 traz exemplos das ações semióticas no texto de Buarque:

### QUADRO 38

#### Ações semióticas

- 
- (38.1) Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho. Já **não ria**. Em festa, não aparecia.
- (38.2) Não tomava banho pra não descolar. **Não falava nada** pra não engasgar.
- (38.3) E Chapeuzinho Amarelo, de tanto pensar no LOBO, de tanto **sonhar com LOBO**, de tanto esperar o LOBO, um dia topou com ele que era assim:
- (38.4) E ele gritou: sou um LOBO! Chapeuzinho **deu risada**. E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!!
- (38.5) Aí, Chapeuzinho encheu e **disse**: “Pára assim! Agora! Já! Do jeito que você ta!”
- 

Ao contrário dos outros contos, em que todas as ações semióticas são não-comportamentais, Chapeuzinho Amarelo traz duas ações comportamentais (exemplos (38.1) e (38.4)). E também uma não-comportamental de tópico (38.3). As demais são de citação (apenas uma (38.5), também marcando uma diferença em relação ao padrão dos demais textos, onde as de citação são as únicas ou predominam marcadamente) e de forma (duas, exemplificadas em (38.2)). Também no que concerne à polaridade,

mesmo as ações semióticas mantêm o padrão (ainda que mais equilibradamente) de maior concentração de polaridades negativas na primeira parte do texto.

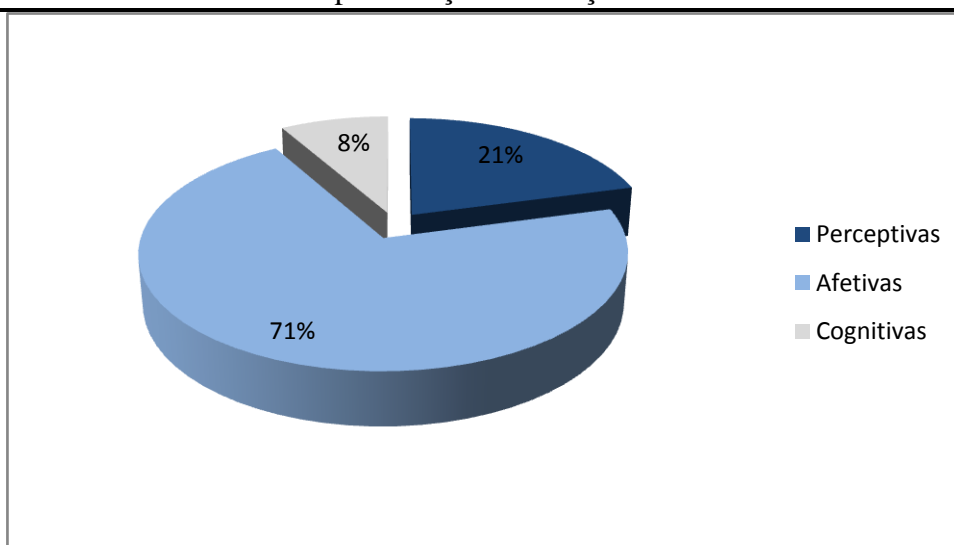
O mais interessante é que, se nos demais textos Chapeuzinho age e até reage em função das ordens e sugestões dadas pela mãe, pelo lobo e pela avó, no texto de Buarque Chapeuzinho não apenas não obedece ordens ou segue conselhos, agindo sempre de forma independente, como ainda inverte os papéis e dá ordem ao lobo, e a partir desta ordem (no imperativo), ela despe o lobo, deixa-o “pelado” e, ao invés de comê-lo, dispensa-o ou rejeita, por vontade própria. Se antes deste “*turning point*” na história Chapeuzinho Amarelo está ativada basicamente para ações não-transativas, a maioria delas com polaridade negativa, para ações instrumentais (todas com polaridade negativa) ou para algumas poucas ações semióticas (também a maioria com polaridade negativa), depois de sua iniciação, marcada pelo “confronto” mental e verbal com o lobo (ou com os medos), Chapeuzinho passa a estar ativada para ações majoritariamente em polaridade positiva e que afetam o mundo externo. Isto é, de uma protagonista que passa todo o tempo praticando não-ações (e que quando age não afeta ninguém ou nada), Chapeuzinho, depois de superar seus temores e “dominar” o lobo, menosprezando-o, torna-se um ator social que passa a fazer tudo que antes lhe dava medo; e começa principalmente a interagir com (e principalmente atuar sobre) as pessoas e as coisas. Diferentemente dos outros contos, em que as reações de Chapeuzinho / Caperucita, principalmente as perceptivas, a levam a cometer enganos e a relacionar-se com os outros atores sociais de forma equivocada, na reescrita de Buarque as reações (principalmente as afetivas, que têm a ver com a perda do medo) e também as perceptivas (que se relacionam com a percepção do lobo e dos medos, que vai mudando, finalmente) são fundamentais para que a transformação da protagonista se dê. Cabe ainda destacar que, embora as ações semióticas não sejam proporcionalmente tão representativas (de fato, comparando-se com as outras três reescritas, no texto de Buarque elas estão em menor proporção), é através de uma ação semiótica de citação, a única do conto para a qual a protagonista está ativada, que esta sacramenta sua transformação, através da transformação do próprio lobo em um bolo, quando ordena ao lobo que “pare”, que “fique como está”. Aliás, é a partir da própria ação semiótica do lobo, de gritar seu nome para tentar intimidar Chapeuzinho, que a protagonista muda sua forma de perceber o LO BO, passando a vê-lo (ouvi-lo) como

BO LO, ao ordenar que “fique assim”, um bolo, finalmente modificando também sua forma de sentir e perceber seus medos e o mundo que a rodeia.

Como foi sugerido acima, as reações de Chapeuzinho têm fundamental importância ao longo de toda a história. Afinal, o medo permeia todo conto, seja por estar presente constantemente, impedindo a protagonista de agir, seja ao ser superado, e por “não estar”, e quando Chapeuzinho passa a agir e a afetar outros seres. As reações, principalmente as afetivas, mas também as perceptivas, e mesmo as cognitivas, portanto, no texto de Buarque, parecem levar a protagonista a outro lugar, e são de fundamental importância em todo o processo de “ter medo de tudo”, em um primeiro momento, ir “perdendo o medo”, e afinal “abrir mão do medo” e ficar só com o lobo (bolo), ou com o que de fato existe. Assim, ao contrário dos outros três textos em que predominam as reações perceptivas, em Buarque predominam as afetivas. Chapeuzinho Amarelo não só reage mais, mas o faz principalmente através da emotividade. Para van Leeuwen, as reações afetivas são as que denotam menos poder a um dado ator social. Buarque, no entanto, parece desconstruir de alguma forma essa afirmação, pois é através das reações afetivas que Chapeuzinho Amarelo, antes uma personagem que pouco age e não afeta o mundo, torna-se uma protagonista atuante, cujas ações afetam não só coisas, mas também outros atores sociais. Tal resultado pode ser visto como uma contradição ou, talvez, como uma “reinvenção” ou “reescrita” da premissa de que atores sociais, para que tenham poder, devem reagir mais racionalmente (cognitivamente), e menos emocionalmente (afetivamente).

De 24 reações, 17 são afetivas, cinco são perceptivas e duas cognitivas, conforme mostra o Gráf. 17:

**GRÁFICO 17**  
A representação das reações



Mais uma vez se torna importante analisar mais detidamente os tipos de reações e relacionar estas ocorrências aos dois movimentos observados na história, e aos padrões de polaridade. Em relação às 17 reações afetivas, sete delas estão na primeira parte do conto, e 10 na segunda. O Quadro 39 apresenta exemplos das duas etapas:

**QUADRO 39**  
Reações afetivas

(39.1) Amarelada de medo. **Tinha medo de tudo**, aquela Chapeuzinho. Já não ria.

(39.2) Mesmo assim a Chapeuzinho **tinha cada vez mais medo do medo do medo do medo de um dia encontrar um LOBO**.

(39.3) Chapeuzinho não comeu aquele bolo de lobo, porque sempre **preferiu de chocolate**. Aliás, ela agora come de tudo,

(39.4) E transforma em companheiro **cada medo que ela tinha**: o raio virou orrái, barata é tabará, a bruxa virou xabru e o diabo é bodiá.

(39.5) Aliás, ela agora come de tudo, menos sola de sapato. **Não tem mais medo de chuva** nem foge de carrapato.

Os dois primeiros exemplos estão situados na primeira parte do texto, e os três últimos na segunda. É muito pertinente observar que, das 17 reações afetivas, 13 estão

relacionadas ao medo e trazem este substantivo nas mais diversas colocações. E como era de se esperar, as quatro ocorrências que não estão relacionadas ao medo pertencem à segunda parte do texto, quando Chapeuzinho já passou por seu processo de transformação. Em todas as reações afetivas situadas na primeira parte do conto, o medo está presente (como nos dois primeiros exemplos do quadro). Entretanto, mesmo na segunda parte, as reações afetivas ligadas ao medo também se fazem notar, mas já relacionadas à superação do medo, como nos dois últimos exemplos do Quadro 39. Por esta razão, a análise das reações foi a única cujos resultados apontam para uma maior incidência da polaridade negativa na segunda parte do conto, pois é quando se dá o processo de superação do medo. De qualquer forma, a polaridade negativa, absolutamente ausente das representações de reações afetivas na primeira parte do conto, faz-se notar apenas em duas ocorrências destas reações na segunda parte do conto. E as ocorrências não relacionadas ao medo, estão todas, como era de se esperar, situadas na segunda parte do conto e em polaridade positiva.

Quanto às reações perceptivas, que respondem pela maioria das reações nos outros três contos, no de Buarque, como foi visto, representam 21%, havendo apenas cinco ocorrências, todas expostas no Quadro 40:

#### **QUADRO 40** Reações Perceptivas

---

(40.1) Não estava resfriada mas tossia. **Ouvia conto de fada** e estremeceu.

(40.2) a Chapeuzinho tinha cada vez mais medo do medo do medo do medo de um dia **encontrar um LOBO**. Um LOBO que não existia.

(40.3) Mas o engraçado é que, assim que **encontrou o LOBO**, a Chapeuzinho Amarelo foi perdendo aquele medo, o medo do medo do medo de um dia encontrar um LOBO

(40.4) a Chapeuzinho Amarelo foi perdendo aquele medo, o medo do medo do medo de um dia **encontrar um LOBO**. Foi passando aquele medo do medo que tinha do LOBO.

(40.5) O lobo ficou chateado de ver aquela menina **olhando pra cara dele**, só que sem o medo dele.

---

Nota-se que não há nenhuma reação perceptiva em polaridade negativa. As duas primeiras ocorrências pertencem à primeira parte do texto, e as três últimas à segunda. Como foi observado acima, Chapeuzinho Amarelo está ativada para um

número muito menor de reações perceptivas que nos demais textos (nos quais este tipo de reações corresponde, em todos, a mais de 50% de todas as reações). A protagonista de Buarque, portanto, parece reagir diante dos fatos e acontecimentos de forma mais emocional, como já foi sugerido. Em segundo lugar, através dos seus sentidos, que ao contrário do que ocorre com as protagonistas das outras reescritas, não a levam a cometer tantos enganos. Ao contrário, parecem ajudá-la a mudar e desenvolver-se sob todos os aspectos.

Quanto às reações cognitivas, podemos observar que elas acontecem em número bem menor que as afetivas, e também em menos da metade das ocorrências das perceptivas, e proporcionalmente em número significativamente menor que nos demais contos. No Quadro 41 apresentam-se as duas ocorrências no texto de Buarque:

#### QUADRO 41 Reações cognitivas

---

(41.1) E Chapeuzinho Amarelo, de tanto **pensar no LOBO**, de tanto sonhar com LOBO, de tanto esperar o LOBO, um dia topou com ele

(41.2) Ele então gritou bem forte aquele seu nome de LOBO umas vinte e cinco vezes, que era pro medo ir voltando e a menininha **saber com quem não estava falando**: LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO LO

---

Cada uma das duas ocorrências de reações cognitivas se encontra em uma parte do texto, o que mostra que, além de terem pouca importância na representação das ações de Chapeuzinho Amarelo, elas não estão relacionadas às duas fases da protagonista construídas no conto e tampouco ao processo de transformação em si, como estão relacionadas principalmente as reações afetivas.

Outro dado que chama a atenção e diferencia o texto de Buarque em relação aos demais diz respeito à outra forma de inclusão, qual seja a apassivação. Caperucita está apassivada apenas uma vez, na ocorrência exibida no Quadro 42:

**QUADRO 42**

## Apassivação de Chapeuzinho Amarelo

---

(42.1) O lobo ficou chateado de ver aquela menina olhando pra cara dele, só que sem o medo dele. Ficou mesmo envergonhado,

---

Diferentemente dos outros textos, em que Chapeuzinho / Caperucita é mais afetada por outros atores sociais do que os afeta, no conto de Buarque Chapeuzinho é afetada uma única vez pelo lobo, através de uma reação perceptiva. Pode-se observar, portanto, uma protagonista ativada na quase totalidade das representações em que há algum tipo de agência (que praticamente não é apassivada), mesmo analisando-se a primeira parte do conto, em que Chapeuzinho de fato ainda é uma protagonista desprovida de poder e da capacidade de afetar outros atores sociais.

Volta-se a chamar a atenção aqui para a existência de “duas protagonistas” no texto de Buarque. Uma, a da primeira metade do texto, que em termos da representação da ação social (mas não em termos da representação dos atores sociais), mantém o padrão construído pelos outros contos já abordados de uma personagem pouco atuante, cujas ações afetam muito a ela própria, pouco aos objetos e coisas ao seu redor, e quase nada a outros participantes. A outra protagonista, a da segunda parte do texto, ao contrário das protagonistas das três primeiras reescritas, afeta significativamente pessoas e coisas, atua e causa impacto no mundo à sua volta, enfim, detém poder. Ainda assim, Chapeuzinho Amarelo, nos dois momentos do conto, reage quase sempre afetivamente diante dos eventos e circunstâncias, mostrando assim como na história, que possui dois aspectos tão distintos, dois lados aparentemente contraditórios, isto é, de uma garota autônoma, firme, decidida, ativa e finalmente corajosa; mas por outro lado emotiva, que reage pouco através da racionalidade e da percepção, e muito através da afetividade. Ou seja, Chapeuzinho é uma protagonista que se transforma, que resgata a si mesma (ao contrário das protagonistas dos outros contos, que não tem salvação ou tem que ser resgatadas por outro ator social), e que passa a agir materialmente e transformar também o mundo à sua volta; e isso sem deixar de reagir afetivamente.

Chico Buarque consegue, desta forma, dialogar e principalmente quebrar com a tradição e propor uma representação bastante distinta de Chapeuzinho. E talvez



bastante distinta ainda de uma provável representação ocidental das crianças, marcada por meninos que agem e não são afetivos e meninas que são afetivas e não agem. Nos demais textos analisados até aqui, Chapeuzinho / Caperucita é, com poucos nuances, frágil, dependente, pequena, insignificante, ingênua, pouco atuante e pouco participativa. Chapeuzinho Amarelo representa uma brecha nesta tradição que consagra um modelo que relaciona o feminino com o vulnerável. Esta brecha possibilita a construção, através da escolha de recursos linguísticos, e com crítica e graça, ao mesmo tempo, de uma nova representação das meninas e, finalmente, das mulheres, sem que o homem seja visto apenas como perigo ou salvação.

Na próxima seção, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Titan Jr.

#### **4.5 Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr.**

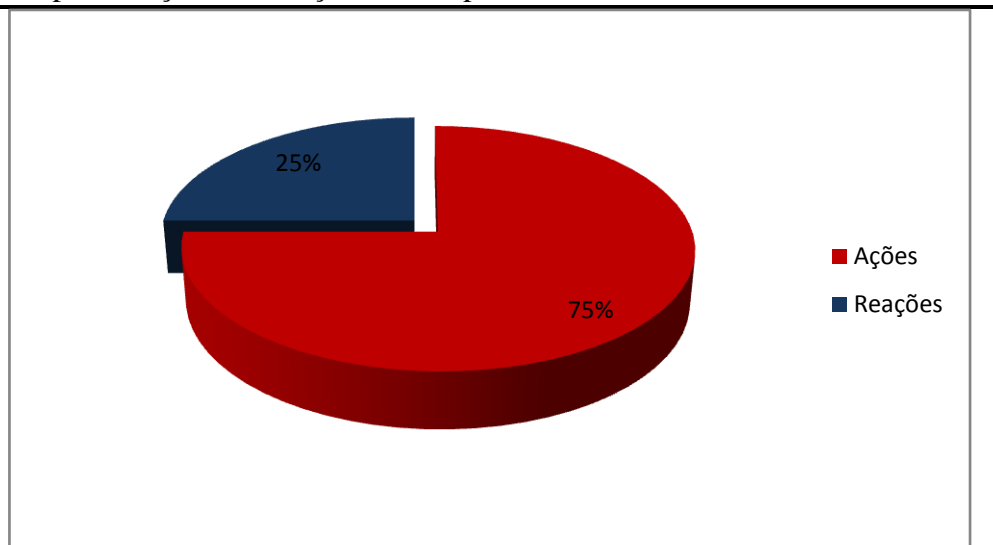
Passando para a segunda metade do corpus, segue-se com a análise do conto Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr., em que há um total de 90 representações da protagonista por inclusão, das quais 16 (um número relativamente baixo, se considerarmos o alto número de representações) se dão por sistemização, e as 74 restantes através de agenciamento. Dentre as formas de inclusão com agência, em 64 delas Chapeuzinho está ativada, e apenas em 10 apassivada, proporção que corresponde a 86% e 10%, respectivamente. Uma vez mais, tem-se uma protagonista significativamente mais ativada. E neste caso, com uma porcentagem de ativações frente às apassivações ainda maior que em qualquer dos outros contos já investigados, com exceção do de Buarque. Pode-se imaginar então que a Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr., contrariando os resultados da análise dos atores sociais, é uma protagonista que, em termos de ação social, mostra-se mais atuante e empoderada que as demais? Há que se observar, como em todas as demais reescritas, para que tipos de ações Chapeuzinho está ativada; a quem ou a que ela afeta; quais são suas motivações para agir; se as ações estão concretizadas de fato; se é possível notar, ao longo da história, uma mudança de padrão marcada em relação à representação das ações da protagonista; se ela é mais afetada do que afeta outros participantes; e se os resultados obtidos a partir

da resposta a estas perguntas corroboram ou contradizem os resultados conseguidos através da análise dos atores sociais.

Chapeuzinho, no conto de Titan Jr, está ativada para 48 ações propriamente ditas e 16 reações, em uma distribuição que se pode visualizar melhor através do Gráf. 18:

**GRÁFICO 18**

A representação da ativação em Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr.



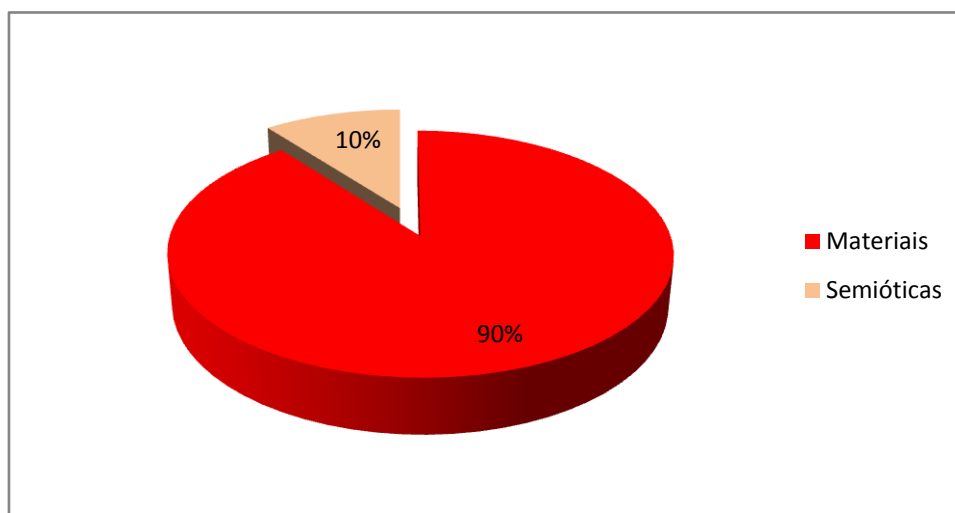
Como se pode perceber através do gráfico, Chapeuzinho de Titan Jr. é uma protagonista que, mantendo o padrão até aqui averiguado, age muito mais do que reage. Se ela não chega ao extremo encontrado em Iannamico (em que praticamente 90% das ativações com agência da personagem são ações), Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr tampouco se aproxima do maior equilíbrio (ainda assim, com predomínio das ações) que se nota em Buarque. As reações representam  $\frac{1}{4}$  das ativações de Chapeuzinho; e as ações a  $\frac{3}{4}$ .

Das 48 ações propriamente ditas, 43 são materiais e apenas cinco são ações semióticas. Mais uma vez, repete-se o padrão de predominância das ações materiais sobre as semióticas, o que poderia ser visto como um indício de um protagonismo atuante por parte de Chapeuzinho. Esta hipótese com base na proporção de ativações e apassivações, e principalmente na de ações materiais já foi levantada em relação aos demais textos, e em todos eles ficou demonstrado, através da análise dos dados quantitativos, que a discussão qualitativa dos resultados é fundamental para que de fato

se possa chegar a alguma conclusão sobre o perfil da protagonista. E o que se averiguou até o presente momento foi que, como exceção do texto de Buarque, em que há uma nítida transformação de Chapeuzinho e uma mudança muito clara em seu perfil, a sugestão de um protagonismo atuante de Chapeuzinho / Caperucita não resiste à análise qualitativa. Esta tem mostrado, na verdade, um “protagonismo passivo”, dependente, inócuo.

Retomando os dados relativos às ações propriamente ditas, estes podem ser melhor apreendidos através do Gráf. 19:

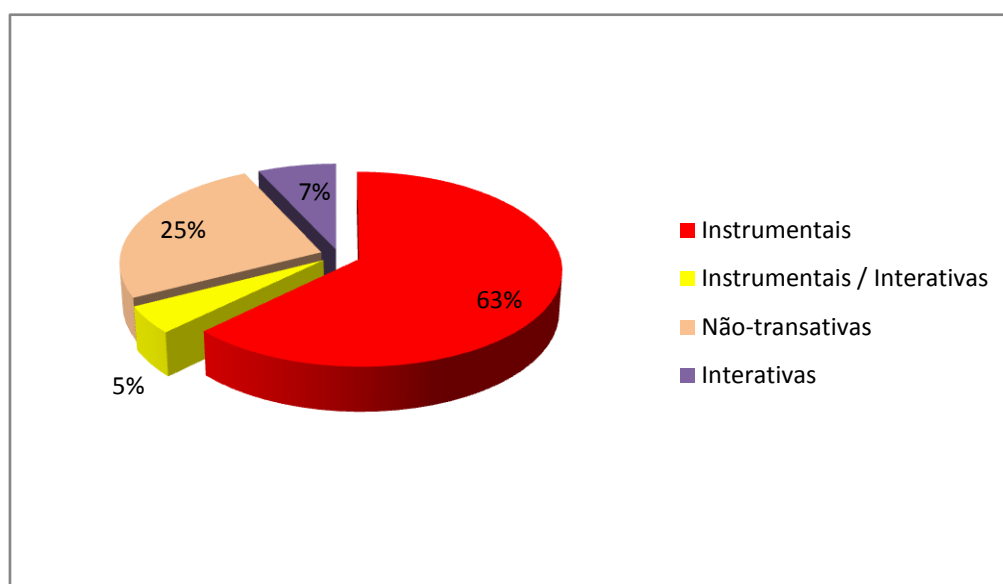
**GRÁFICO 19**  
A representação das ações materiais e semióticas



O gráfico deixa evidente a supremacia numérica das ações materiais, em um padrão próximo ao de Buarque, mas com uma participação ainda menor das ações semióticas (10%). A reescrita de Buarque, no que tange à proporção entre ações semióticas e materiais, se aproxima do padrão das reescritas de Aguiar (85% de materiais e 15% de semióticas) e mais ainda do de Montes (86% e 14%). O texto de Iannamico, como já foi mencionado, é o único até agora que apresenta menos de 80% de ações materiais. E a reescrita de Titan Jr. se encontra no outro extremo, com o menor número até agora encontrado para as ações semióticas. Segue-se aqui com a investigação dos tipos de ações materiais, para que se possa ver que tipos de consequências provocam as ações de Chapeuzinho de Titan Jr.

Das 43 ações materiais para as quais a protagonista está ativada, 27 são instrumentais, 11 são não-transativas, e apenas cinco são interativas, das quais duas são concomitantemente instrumentais. Observa-se que a reescrita de Titan Jr. é aquela que apresenta um maior número de ativações para ações materiais em todo o corpus. Mas mesmo em um universo grande deste tipo de ações, chama a atenção o grande número de ações instrumentais e o reduzido número de interativas. O Gráf. 20 mostra a distribuição entre estas ações:

**GRÁFICO 20**  
A representação das ações materiais



O predomínio das ações instrumentais de fato salta aos olhos, como na reescrita de Aguiar. No entanto, se naquela as ações instrumentais chegam a 64%, o equilíbrio entre os demais tipos é maior (com 18% para as interativas e iguais 18% para as não-transativas). Na reescrita de Titan Jr., como foi dito, há um grande desequilíbrio entre as ações que afetam coisas (63%) ou que não afetam a nada (25%), e as que afetam pessoas. A proporção encontrada para as ações interativas em Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr. é a menor no corpus pesquisado aqui, com apenas 12% (ainda menor que os 13% encontrados para Iannamico, que igualmente mostra certo equilíbrio entre os dois outros tipos, com 45% de instrumentais e 42% de não-transativas).

Portanto, uma grande ativação frente ao número de apassivações uma vez mais se mostra como um critério pouco confiável ou irrelevante para a “atitude” do ator social investigado. Com 80% de ativações dentre as representações com agência, Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr. é uma protagonista que afeta outros seres em apenas 12% de suas ações materiais. Com ¼ de ações (abaixo da média até aqui pesquisada) que não afetam a nada ou ninguém, também chama a atenção o alto número de ações instrumentais. A alta capacidade que Chapeuzinho tem de afetar coisas lhe confere o pouco poder que tem. É importante, portanto, observar mais de perto cada um desses tipos de ações materiais. O Quadro 43 traz exemplos escolhidos dentre as 27 representações de ações instrumentais:

### QUADRO 43

#### Exemplos de ações transativas instrumentais

---

(43.1) vá direitinho, sem sair do caminho, senão você pode cair, quebrar a garrafa e deixar a vovó sem nada.

(43.2) “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”, disse ele. “Igualmente, Seu Lobo.” “E o que você traz nessa trouxa?” “Vinho e bolo recém-assados, vão fazer bem à vovozinha, tão fraca e doente.”

(43.3) pensou: “A vovozinha vai ficar contente se eu levar um ramalhete de flores; ainda é tão cedo que nem vou me atrasar”.

(43.4) Saiu do caminho, colhendo flores pelo bosque. Mal arrancava uma e já via outra mais bonita logo adiante

(43.5) “Bom dia!”, mas não teve resposta. Abriu as cortinas e foi até a cama; lá estava sua avó, com a touca puxada por cima do rosto e um jeito muito esquisito.

(43.6) Chapeuzinho Vermelho correu ligeira para ajuntar algumas pedras bem grandes;

---

Chapeuzinho age muito instrumentalmente. E o autor opta por descrever com detalhes todas as suas ações. No entanto, em termos de resultados, suas ações instrumentais não se diferenciam muito daquelas das protagonistas dos contos de Aguiar, Montes e Iannamico. Além disso, Chapeuzinho de Titan Jr. também age muito sob as ordens da mãe, por sugestão do lobo ou, também, por algum equívoco. 10 das 27 ações instrumentais são ordens ou advertências dadas pela mãe (em geral projetadas para o futuro) ou o cumprimento destas ordens, como as duas ações do exemplo (43.1), ou o exemplo (43.2), respectivamente. Em outra das 27 ações se trata do lobo se

fazendo passar por Chapeuzinho. E finalmente, outras 10 ações instrumentais são sugestões diretas do lobo ou o resultado dessas sugestões, como as ocorrências ressaltadas nos exemplos (43.4). Assim, de 27 ações restam seis em que Chapeuzinho age por sua própria conta; e em geral estas ações a levam a meter-se em problemas. E muitas vezes, como no exemplo (43.5), ela age espontaneamente, mas, como em outros contos, equivocada em relação à identidade de sua avó. Em uma de suas poucas ações espontâneas, a protagonista não só não está equivocada, como age de forma a ajudar a dar cabo do “inimigo”, contribuindo assim para seu próprio resgate, como também já havia feito Caperucita del Noroeste. Portanto, uma de suas ações é autônoma e como resultado finalmente afetará outro ser, isto é, o lobo, pois no conto dos irmãos Grimm, sabe-se que Chapeuzinho e a avó são comidas pelo lobo, como no clássico de Perrault; no entanto, no primeiro, a protagonista e sua avó são resgatadas pelo caçador / lenhador. Este desfecho é mantido por Titan Jr. (e também por Iannamico, embora seu conto seja apresentado como uma “adaptação do conto de Perrault”). Mesmo ajudando, de certa forma, a combater o lobo (apenas auxiliando o caçador), e agindo bastante sobre objetos e coisas, a Chapeuzinho de Titan Jr. continua sendo uma protagonista que, como as outras protagonistas analisadas (com exceção de Chapeuzinho Amarelo), age majoritariamente sob as ordens ou sugestões da mãe e do lobo, e muitas vezes equivocada.

As ações não-transativas, por sua vez, correspondem a  $\frac{1}{4}$  de todas as ações materiais, um número também significativo. Alguns exemplos destas 11 ações são apresentados no Quadro 44:

#### QUADRO 44

##### Exemplos de ações não-transativas

---

(44.1) Vá levá-los para a vovó: ela está doente e fraca, achará uma delícia. **Parta** antes que o dia fique muito quente

(44.2) sem sair do caminho, senão você **pode cair**, quebrar a garrafa e deixar a vovó sem nada.

(44.3) “A vovozinha vai ficar contente se eu levar um ramalhete de flores; ainda é tão cedo que **nem vou me atrasar**”.

(44.4) Com dois ou três cortes, entreviu um chapeuzinho de veludo vermelho; com mais três ou quatro, **apareceu a menina** inteirinha, gritando: “Ai, que susto,

(44.5) Chapeuzinho Vermelho **correu** ligeira para ajuntar algumas pedras bem grandes; encheram com elas a barriga do bicho.

---

Mesmo quando atua não-transativamente, Chapeuzinho de Titan Jr. age, muitas vezes, sob as ordens ou advertências da mãe; e como em relação às ações instrumentais, estas ações frequentemente não estão nem concretizadas (como nos primeiro e segundo exemplos do Quadro 44). Mesmo quando não são ordens, às vezes estas ações estão projetadas para o futuro, permanecendo também como algo a ser verificado posteriormente (caso do exemplo (44.3)). Algumas das ações não-transativas de Chapeuzinho são, finalmente, espontâneas, como é o caso do último exemplo do quadro. O penúltimo exemplo, por sua vez, fica a meio caminho, entre um resultado de uma ação de terceiro (no caso, do caçador) e da própria Chapeuzinho. No entanto, como a protagonista está ativada, computa-se como uma ação não-transativa da própria Chapeuzinho.

No que tange às ações interativas, é importante recordar, primeiramente, seu reduzido número. De todas as reescritas até aqui trabalhadas, é o texto de Titan Jr. que traz a menor proporção de ações interativas da protagonista (12%). Todas as cinco ocorrências de ações interativas deste texto são expostas no Quadro 45:

#### QUADRO 45

##### Exemplos de ações transativas interativas

---

(45.1) Aqui estão um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho. **Vá levá-los para a vovó**: ela está doente e fraca, achará uma delícia.

(45.2) senão você pode cair, quebrar a garrafa e **deixar a vovó sem nada**. Quando chegar à casa dela, não se esqueça de dizer ‘Bom dia!’.

(45.3) Assim que Chapeuzinho Vermelho entrou no bosque, **deu de cara com um lobo**. Mas a menina não sabia que lobo é um bicho feroz

(45.4) E eu gosto tanto de **visitar a vovozinha!**”. Ela gritou: “Bom dia!”, mas não teve resposta.

(45.5) Chapeuzinho Vermelho correu ligeira para ajuntar algumas pedras bem grandes; **encheram com elas a barriga do bicho**. O lobo acordou e tentou saltar,

---

As poucas ações interativas representadas para Chapeuzinho Vermelho, na verdade, não são indícios de autonomia, coragem ou efetividade por parte da protagonista, uma vez mais. A primeira ação é meramente uma ordem dada pela mãe,

ou seja, uma ação ainda não realizada. A segunda é também parte de uma advertência, e também uma possibilidade, apenas. A última é uma ação interativa que afeta contundentemente o lobo; no entanto, sua autoria é compartilhada entre Chapeuzinho e o caçador. A terceira e a quarta ações podem ser consideradas ações espontâneas e interativas de fato. A quarta, entretanto, no momento em que é realizada, também é resultado da ordem dada inicialmente pela mãe. Vale lembrar ainda que duas das cinco ações interativas são também instrumentais, isto é, afetam coisas concomitantemente.

A diferença em relação às reescritas de Aguiar e Montes, no caso das ações interativas que também, como em Titan Jr., são frutos de ordens e advertências da mãe (ou do lobo), é que nesta última a ordem é finalmente cumprida; isto é, apesar dos “acidentes de percurso”, uma vez salva pelo caçador, Chapeuzinho realiza a visita à avó, encontrando com a verdadeira e entregando-lhe as guloseimas. O tom moralizante da história permanece, mas os “desvios” de Chapeuzinho (ou seja, dar ouvido a estranhos, não ir diretamente à casa da avó, embrenhar no bosque) não são punidos com sua morte. À “pobre menina” é dada uma segunda chance; se ela tiver aprendido a lição.

Em relação às ações semióticas, foi visto que, mantendo um padrão muito próximo àquele encontrado em Buarque, elas respondem por 10% das ações propriamente ditas. As demais são materiais. E mantendo o padrão encontrado em Aguiar e Montes, 100% das ações semióticas são de citação. Iannamico também se encaixa neste padrão, uma vez que, de nove ações semióticas, sete são de citação. Buarque é o único que rompe com esta norma, já que há uma melhor distribuição entre os vários tipos de ações semióticas, sendo a de remissão a única que não encontra representação em sua reescrita. Há ocorrências de todos os demais quatro tipos, inclusive com predominância das comportamentais e de forma sobre as de tópico e mesmo de citação.

Todas as ocorrências de ações semióticas em Titan Jr. são mostrados no Quadro 46 abaixo:

#### **QUADRO 46** Ações semióticas

---

(46.1) Quando chegar à casa dela, não se esqueça de dizer ‘Bom dia!’. E nada de ficar espiando pelos cantos”.



(46.2) **“Vou fazer tudo direitinho”, disse Chapeuzinho Vermelho** para a mãe, levantando a mão em juramento.

(46.3) “Chapeuzinho Vermelho, onde mora a sua vovozinha?” **“A uns quinze minutos daqui, a casa fica embaixo de três carvalhos enormes, você deve conhecer”, disse Chapeuzinho Vermelho.**

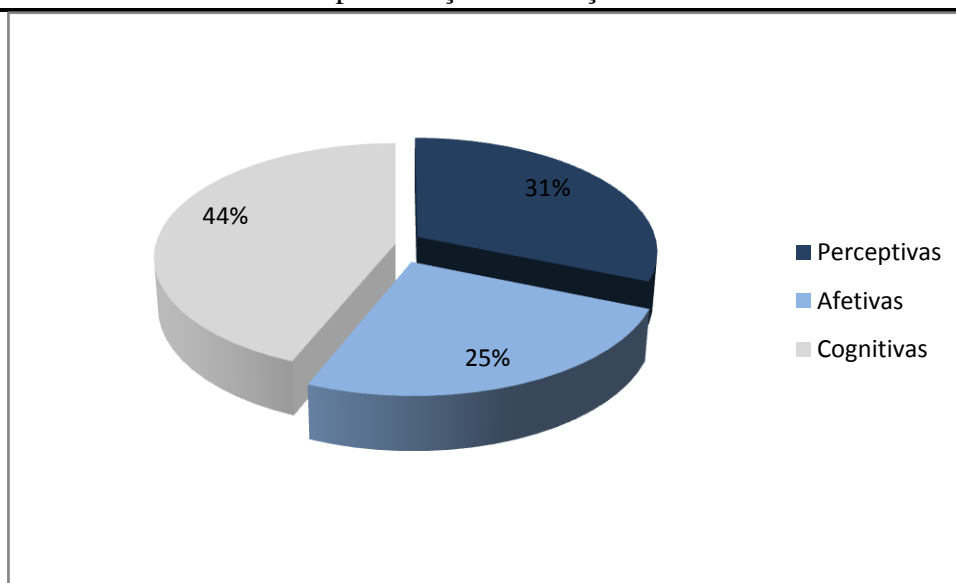
(46.4) E eu gosto tanto de visitar a vovozinha!”. Ela **gritou: “Bom dia!”**, mas não teve resposta.

(46.5) Com dois ou três cortes, entreviu um chapeuzinho de veludo vermelho; com mais três ou quatro, apareceu a menina inteirinha, **gritando: “Ai, que susto, como estava escuro lá dentro da barriga do lobo!”**.

Como nas reescritas de Aguiar e Montes, a protagonista de Titan Jr. age, mesmo semioticamente, em função de ações de outros atores sociais. Podem ser ações ainda não realizadas (como a recomendação da mãe no primeiro exemplo), ou uma resposta a uma advertência (como o segundo exemplo); ou ainda o cumprimento da recomendação (como o quarto exemplo). Em outro caso, a ação semiótica de Chapeuzinho é uma resposta a uma ação semiótica (uma pergunta do lobo, como no terceiro exemplo do quadro) de outro ator social. Finalmente, há apenas uma ocorrência de uma ação semiótica espontânea, mostrada no último exemplo do quadro. E, como nas demais reescritas (com exceção da de Buarque), todas as ações semióticas são não-comportamentais.

Quanto às reações, seu número frente às ações na reescrita de Titan Jr. mostra um padrão próximo ao de Montes e Aguiar, com menos de 1/3 de reações e mais de 1/4; no caso da protagonista de Titan Jr., ela reage em 1/4 das vezes em que está ativada. Nos demais 3/4 das ativações ela age. Chapeuzinho Amarelo é a protagonista que está mais ativada para reações (34%); e Caperucita del Noroeste a que está menos ativada (11%). É interessante observar a proporção entre os tipos de reações, uma vez que a Chapeuzinho Vermelho de Titan oferece um quadro bem distinto daquele encontrado até aqui para a primeira metade do corpus no que concerne às reações. A protagonista reage mais cognitivamente (sete vezes) e menos afetivamente (quatro vezes). Por fim, as reações perceptivas, que predominam nos textos já analisados (com exceção, uma vez mais, de Buarque, em que predominam as afetivas), ocorrem cinco vezes. O Gráf. 21 mostra visualmente esta distribuição:

**GRÁFICO 21**  
A representação das reações



Rompendo com o padrão encontrado até aqui no corpus, a Chapeuzinho de Titan Jr. tem na maioria das vezes respostas cognitivas (ou racionais) frente aos acontecimentos; nos demais textos, este é o tipo de reação menos frequente (apenas em Iannamico o número de reações afetivas é tão baixo quanto o de cognitivas, predominando as perceptivas). Se van Leeuwen tem razão ao afirmar que “[...] à medida que o poder dos atores sociais diminui, as reações emotivas a eles atribuídas aumenta”<sup>51</sup> (VAN LEEUWEN, 2008, p.56), Chapeuzinho de Titan Jr. seria aquela de maior poder dentre as protagonistas investigadas. Entretanto, não só já foi averiguado que é esta o ator social que menos afeta outros atores (ou seja, pelo critério do impacto no mundo externo, é a mais desprovida de poder), como que a premissa de van Leeuwen não se mostrou adequada à reescrita de Buarque, cuja protagonista é a que mais reage afetivamente, e ainda assim, a que mais afeta outros atores, uma vez ocorrida sua iniciação ou transformação. Como foi visto, mesmo a “nova Chapeuzinho Amarelo” segue reagindo emocionalmente diante dos acontecimentos; e concomitantemente causa mais impacto nos seres que a rodeiam.

<sup>51</sup> Tradução de “[...] As the power of social actors decreases, the amount of emotive reactions attributed to them increases”.

Portanto, parece que os dados quantitativos referentes aos tipos de reação podem levar a equívocos quanto à atitude e comportamento dos atores sociais. A análise detalhada de cada reação talvez ajude a esclarecer mais esta aparente contradição.

Exemplos das reações cognitivas para as quais Chapeuzinho está ativada são mostrados no Quadro 47:

#### QUADRO 47 Reações cognitivas

---

(47.1) Quando chegar à casa dela, **não se esqueça de dizer ‘Bom dia!’**. E nada de ficar espiando pelos cantos”.

(47.2) deu de cara com o um lobo. Mas a menina **não sabia que lobo é um bicho feroz** e nem teve medo dele.

(47.3) viu como os raios de sol dançavam entre as árvores e como tudo estava repleto de lindas flores, **pensou: “A vovozinha vai ficar contente se eu levar um ramalhete de flores;**

(47.4) quando entrou no quarto, **achou tudo tão estranho** que **pensou: “Meu Deus, que medo que me deu!**

(47.5) e Chapeuzinho Vermelho **pensou: “Nunca mais na vida vou sair do caminho e me embrenhar no bosque – não quando a mamãe proibir”**.

(47.6) e quando tinha juntado tantas que mal conseguia carregá-las, **lembrou-se da vovozinha** e retornou ao seu caminho.

---

Observando atentamente cada um dos exemplos acima, nota-se que os dois primeiros estão em polaridade negativa; e o primeiro é apenas uma recomendação ou advertência da mãe, isto é, uma (re)ação não concretizada. A reação do segundo exemplo é na verdade uma representação que contribui para a ideia de Chapeuzinho como uma menina ingênua, despreparada para a vida em função de sua ignorância (lembra-se aqui que a mesma reação, também em polaridade negativa, aparece em Aguiar e Montes).

A reação do quinto exemplo, por sua vez, é, em sua parte projetada, a repetição da recomendação ou ordem dada pela mãe, depois de haver sido descumprida. E o quarto exemplo, curiosamente, traz na segunda parte sublinhada o que pode ser considerada uma reação afetiva projetada por uma cognitiva. Assim, embora haja um número considerável de reações cognitivas, a maioria delas não parece contribuir muito para a construção de uma protagonista racional, ponderada ou sábia.

As reações perceptivas, que são representadas cinco vezes (com ativação de Chapeuzinho) na reescrita de Titan Jr., estão todas apresentadas no Quadro 48:

#### QUADRO 48 Reações perceptivas

---

(48.1) Foi andando ao lado de Chapeuzinho Vermelho até que disse: “Chapeuzinho Vermelho, **não está vendo as lindas flores ao redor?**”

(48.2) Acho até que você **nem ouve os passarinhos cantando.** Vai tão séria, como se fosse à escola – mas o bosque é tão divertido!”.

(48.3) Chapeuzinho Vermelho levantou os olhos e, quando **viu como os raios de sol dançavam entre as árvores e como tudo estava repleto de lindas flores,** pensou: “A vovozinha vai ficar contente se eu levar um ramallete de flores;

(48.4) Saiu do caminho, colhendo flores pelo bosque. Mal arrancava uma e **já via outra mais bonita logo adiante** e ia atrás dessa, e assim penetrava mais e mais fundo no bosque.

(48.5) lembrou-se da vovozinha e retornou ao seu caminho. Espantou-se ao **ver a porta aberta** e, quando entrou no quarto, achou tudo tão estranho que pensou: “Meu Deus, que medo que me deu!”

---

Em relação às reações perceptivas, todas representadas no quadro acima, nota-se que, com exceção do segundo exemplo, todas as demais envolvem o processo ver. Além disso, é importante ressaltar que, mesmo quando se trata de reações perceptivas, não há muita autonomia por parte da protagonista. As reações do primeiro e segundo exemplos, na verdade, não estão realizadas, já que são apenas sugestões do lobo, obviamente com o intuito de desviar Chapeuzinho de seu caminho e atrasá-la. As reações perceptivas do terceiro e do quarto exemplos são motivadas pelas sugestões do lobo, que de fato consegue distrair Chapeuzinho e chegar antes à casa da vovó. Resta a última reação, que é a única não motivada por outro ator social.

O Quadro 49, por fim, traz todas as ocorrências de ações afetivas, como se pode verificar abaixo:

#### QUADRO 49 Reações afetivas

---

(49.1) Certa vez, deu-lhe de presente um chapeuzinho de veludo vermelho: ficou tão bem nela, que a menina **não queria usar outra coisa.** Daí em diante, chamou-se Chapeuzinho Vermelho.

(49.2) Mas a menina não sabia que lobo é um bicho feroz e **nem teve medo dele.** “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”, disse ele. “Igualmente, Seu Lobo.”

(49.3) mal conseguia carregá-las, lembrou-se da vovozinha e retornou ao seu caminho. **Espantou-se** ao ver a porta aberta e, quando entrou no quarto, achou tudo tão estranho

(49.4) achou tudo tão estranho que pensou: “Meu Deus, que medo que me deu! E eu **gosto tanto de visitar a vovozinha!**”. Ela gritou: “Bom dia!”

---

Nota-se que as duas primeiras reações afetivas de Chapeuzinho estão em polaridade negativa. E curiosamente, uma das poucas reações (considerando-se ações e reações) espontâneas da protagonista, que é justamente uma atitude de coragem de sua parte, é, na reescrita de Titan Jr., exatamente o que a leva a correr o risco que correu e ter um destino quase fatal, não fosse a intervenção do caçador. Assim, uma reação de coragem ganha a roupagem de uma reação irresponsável, ingênua e de desobediência, levando-a a “desviar-se do caminho” e atualizando uma vez mais a suposta necessidade da punição presente em Perrault (e, neste caso, uma punição que só servirá de exemplos a “outras meninas”, já que o final para Chapeuzinho / Caperucita é trágico e irreversível) e em Grimm (em que a punição é o risco, mas não a morte, levando ao esperado arrependimento da protagonista e à promessa de não sair mais do caminho e nem se embrenhar no desconhecido bosque). Em Buarque, as reações afetivas e os atos de coragem são a origem da superação do medo, que permite que Chapeuzinho passe a viver plenamente e a desfrutar da vida, das pessoas, das brincadeiras. A desobediência e a irresponsabilidade ou ingenuidade de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja são realmente reescritas, e o ato de “conversar com estranhos”, severamente condenado nos contos clássicos, é transformado, em Chapeuzinho Amarelo, em um confronto com os próprios medos e na possibilidade de superar estes medos. Não há desobediência, necessidade de punição e nem moral da história.

Como foi visto até aqui, a alta porcentagem de ações materiais e de reações cognitivas não fazem com que a Chapeuzinho de Titan Jr. seja uma protagonista mais atuante, participativa ou empoderada. Pelo contrário, Chapeuzinho Vermelho, nesta reescrita, atua de forma quase insignificante sobre outros seres, muitas de suas ações e reações não chegam sequer a ser concretizadas, e muitas vezes são simplesmente o cumprimento de ordens ou sugestões de outros seres; estes sim, tanto material quanto semioticamente, com significativo poder de afetar a protagonista. As reações cognitivas e perceptivas, embora predominem largamente, também são em grande parte

influenciadas por outros participantes; ou simplesmente não tem nenhum resultado importante. E, como em praticamente todas as outras reescritas, quando Chapeuzinho age ou reage de forma autônoma e espontânea, suas atitudes têm como consequência colocar em risco a própria integridade física. A protagonista de Titan Jr. segue sendo uma menina vulnerável, dependente, passiva e bastante desempoderada.

Na próxima seção, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Cinetto.

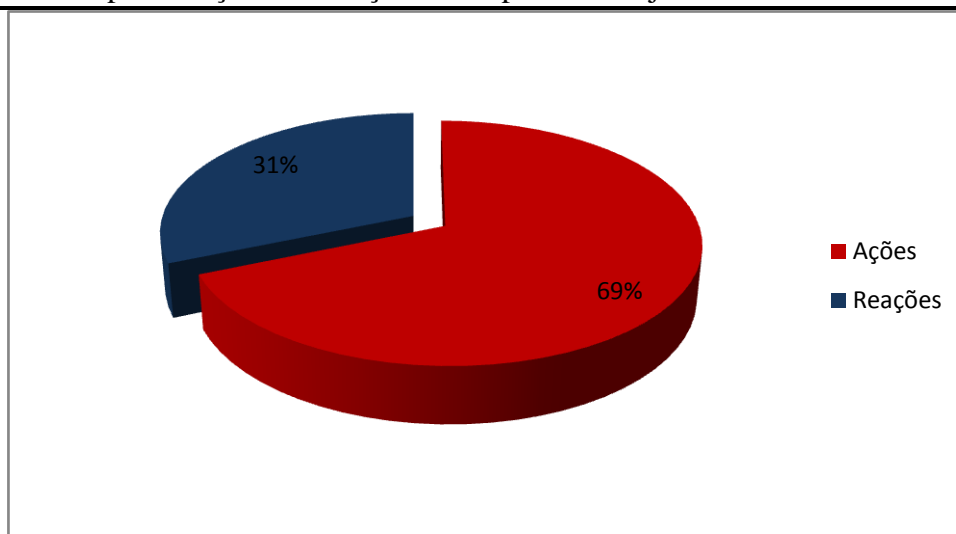
#### **4.6 Caperucita Roja de Cinetto**

Passando para a segunda reescrita da segunda metade do corpus, analisa-se o conto Caperucita Roja, de autoria de Liliana Cinetto. Há, neste conto, 112 representações da protagonista (o número mais elevado encontrado até este momento do corpus), das quais 33 são sistemizações e 79 representações com agência. E dentre estas 79, Chapeuzinho aparece ativada em 48 ocorrências e apassivada em 31. O alto número de apassivações (também a maior proporção do corpus) igualmente chama a atenção, fazendo supor, inicialmente, uma protagonista ainda menos atuante e empoderada que as demais até aqui contempladas. No entanto, há que se averiguar com detalhe os tipos de ações e reações e todos os outros fatores que vem sendo investigados em relação à representação da ação social, pois o número de ativações e apassivações, apenas, não assegura uma análise detalhada do comportamento e das atitudes de Chapeuzinho / Caperucita. A protagonista de Titan Jr., por exemplo, que está ativada em mais de 85% das representações (proporção menor apenas que no texto de Buarque), não se mostrou mais atuante e empoderada que as demais protagonistas.

Considerando-se as ativações, Caperucita Roja de Cinetto está ativada para 33 ações propriamente ditas e 15 reações, na proporção mostrada pelo Gráfico 22:

**GRÁFICO 22**

A representação da ativação em Caperucita Roja de Cinetto

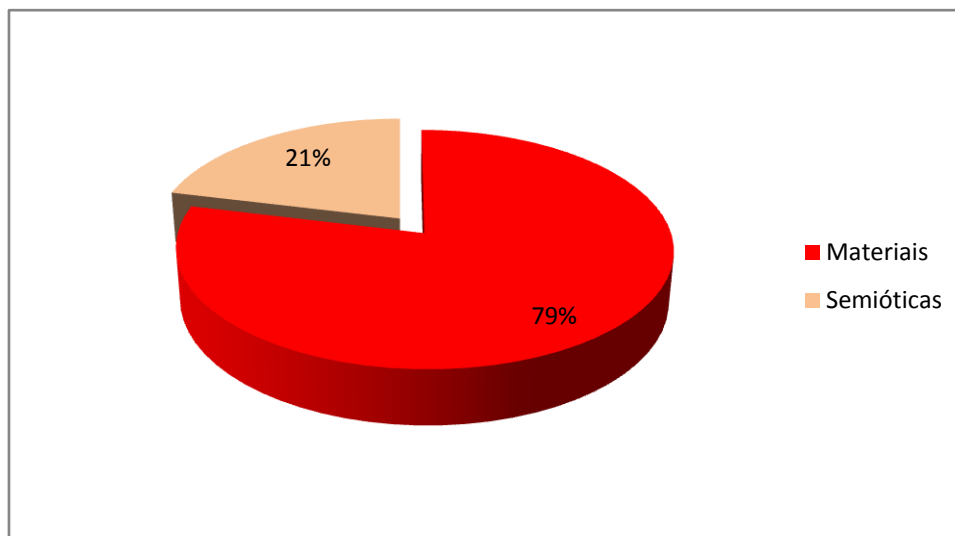


É possível observar que, como em todas as demais reescritas, predominam amplamente as ações sobre as reações. As ativações para ações propriamente ditas da protagonista de Cinetto se aproximam da média das ativações no corpus como um todo, que é de 73%, assim como as reescritas de Aguiar, Montes e Titan Jr. As reescritas que se afastam um pouco mais deste padrão são, cada uma em seu extremo, a de Buarque, com 66% de ações propriamente ditas (e o número mais alto de reações em todo o corpus); e a de Iannamico, com 89% de ações e o menor número de reações, consequentemente.

Das 33 ações propriamente ditas para as quais Caperucita de Cinetto está ativada, 26 são ações materiais e sete são semióticas, compondo a distribuição apresentada no Gráf. 23:

**GRÁFICO 23**

A representação das ações materiais e semióticas

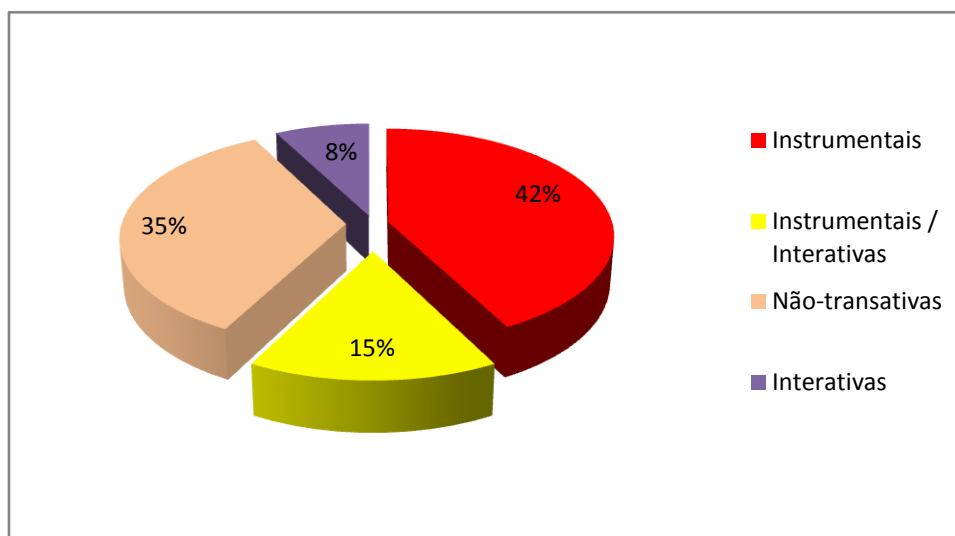


Como em todo o restante do corpus, também é mantida no texto de Cinetto a predominância das ações materiais sobre as semióticas. No entanto, comparada ao restante do corpus a proporção de ações semióticas é alta, quase alcançando os 22% destas ações em Iannamico. Estes dois textos se destacam, portanto, pelo número mais alto de processos de significação frente às demais reescritas, todas com 15% ou menos de ações semióticas. A reescrita de Titan Jr., que como a de Cinetto cita o conto dos irmãos Grimm como fonte, é a que apresenta a menor proporção de ações semióticas (10%). Em princípio, portanto, os processos de significação teriam grande importância no conto de Cinetto. Mais à frente, através dos exemplos, esta importância será averiguada.

Em relação aos processos materiais, tem-se, como em todos os demais textos até aqui analisados (com exceção do de Buarque) uma predominância dos processos instrumentais (com 11 ocorrências); seguidos pelos não-transativos (nove); e, por fim, os interativos (sendo quatro instrumental-interativos e dois exclusivamente interativos). Esta distribuição pode ser visualizada através dos Gráf. 24:



**GRÁFICO 24**  
A representação das ações materiais



O padrão de predominância de ações instrumentais é mantido; no entanto, como em *Caperucita Roja del Noroeste*, o número de ações não-transativas também é alto (embora menos que no texto de Iannamico), com uma diferença menor em relação às instrumentais. Quanto às interativas, o número é idêntico àquele encontrado em *Chapeuzinho Amarelo* (considerando, claro, as duas fases). Como na reescrita de Buarque, a distribuição dos tipos de ações instrumentais se mostra mais equilibrado que nas demais reescritas. Mas diferentemente da protagonista do texto brasileiro, *Caperucita Roja de Cinetto* não passa por nenhuma transformação, não havendo fases distintas ao longo da história. E o padrão de tipos de ações e reações para os quais a menina está ativada permanece mais ou menos constante, como no restante do corpus.

A predominância das ações instrumentais demonstra uma maior capacidade de afetar objetos. Observa-se, através dos exemplos do Quadro 50, que tipos de coisas são afetadas por *Caperucita*, e quais as motivações para as ações da protagonista:

**QUADRO 50**  
Exemplos de ações transativas instrumentais

(50.1) Como le quedaba preciosa, la niña **la usaba siempre**. Por eso, todos la llamaban *Caperucita Roja*.

(50.2) – En la canasta hay tortas, manteca y vino. Ve con cuidado y **no te apartes del sendero** – le recomendó su mamá, que, como todas las mamás, siempre repetía varias veces las mismas cosas.

(50.3) – Estoy muy débil y no puedo levantarme – le dijo la abuela –. Pero la puerta está abierta. Sólo **tienes que mover el picaporte.**

(50.4) – Abuelita, ¿dónde estás? Soy yo, Caperucita Roja. **Traigo tortas, vino y manteca que te manda mamá.** Aquí estoy, querida. En la cama – dijo el lobo, imitando la voz de la abuela.

(50.5) Caperucita **se acercó a la cama** y frunció los ojos para ver mejor. La abuelita tenía un aspecto muy raro. Rarísimo.

Os exemplos acima confirmam que Caperucita Roja de Cinetto não se diferencia muito das protagonistas da maioria dos demais contos em relação à motivação para suas ações instrumentais. Nove das 11 ações são motivadas pelas ordens e advertências da mãe ou da avó (se dirigindo ao lobo, pensando se tratar da neta), ou por sugestão do lobo, assumindo a identidade do lobo, mesmo, ou da avó de Chapeuzinho. A primeira ocorrência do quadro é um dos dois exemplos de ações materiais que poderiam ser chamadas de espontâneas, uma vez que não são uma resposta à ação semiótica de outro ator social. Como pode ser visto, esta ação espontânea não tem nenhuma consequência importante. A outra ação espontânea está exemplificada na última ocorrência do quadro, e traz como consequência justamente a exposição da protagonista ao risco quase fatal de ser devorada pelo lobo.

Como nos demais textos nos quais Caperucita recebe a incumbência de levar guloseimas à avó doente, no de Cinetto muitos dos objetos afetados estão relacionados a esta incumbência, que só chega a ser cumprida graças à intervenção do caçador. Assim, embora a protagonista afete significativamente, em termos numéricos, o mundo material (de objetos) à sua volta, suas ações derivam de ordens de outros atores sociais (confirmando uma vez mais a falta de autonomia da personagem em todas as reescritas, praticamente) e causam impacto cuja importância é bastante discutível, mesmo no universo da literatura infantil.

Quanto às ações não-transativas, também em proporção elevada, o Quadro 51 abaixo permitirá a análise mais detalhada das suas motivações e consequências:

## QUADRO 51

### Exemplos de ações não-transativas

(51.1) – En la canasta hay tortas, manteca y vino. **Ve con cuidado** y no te apartes del sendero – le recomendó su mamá,

(51.2) Y se fue enseguida a la casa de su abuela que vivía del otro lado del bosque. Y allá **iba caminando de lo más tranquila**, cuando se encontró con el lobo,

(51.3) oyendo el canto de los pájaros y recogiendo flores para su abuelita. Por eso, **tardó un rato largo** hasta que llegó.

(51.4) Caperucita se acercó a la cama y **frunció los ojos** para ver mejor. La abuelita tenía un aspecto muy raro. Rarísimo.

Das nove ações não-transativas, sete são a ordem em si (exemplo (51.1)) ou consequência da ordem dada pela mãe para ir à casa da avó visitá-la e levar-lhe guloseimas (exemplo (51.2)); ou então, resultado da sugestão do lobo de ir pelo caminho mais longo para chegar à casa da avó (exemplo (51.3)). As duas únicas ações não-transativas que podem ser chamadas de espontâneas (exemplo (51.4)), como é da natureza das ações deste tipo, não têm impacto no mundo material externo; e, como no exemplo acima, não alteram nem mesmo a realidade da própria Caperucita.

Em relação às seis ações transativas interativas, quatro são também instrumentais e apenas duas exclusivamente interativas, conforme o Quadro 52:

## QUADRO 52

### Exemplos de ações transativas interativas

(52.1) Cierta vez, la mamá le dio a Caperucita una canasta con comida para que **se la llevara a su abuela**, que estaba en la cama, enferma.

(52.2) Y allá iba caminando de lo más tranquila, cuando **se encontró con el lobo**, que tenía más hambre que no sé qué, porque hacía varios días que no probaba bocado. Ni siquiera una aceituna. O una miga de pan.

(52.3) – Voy a ver a mi abuelita que está enferma. **Le llevo torta, vino y manteca que le manda mi mamá**. Al lobo, entonces, se le ocurrió una idea.

(52.4) Caperucita aceptó. A lo mejor de pura aburrida que estaba de ir siempre por el sendero y no por **desobedecer a la mamá**. Cada uno se fue por su lado.

(52.5) Ábreme la puerta que **te traigo tortas, vino y manteca que te envía mamá**. – Estoy muy débil y no puedo levantarme

(52.6) Distraída iba, oyendo el canto de los pájaros y **recogiendo flores para su abuelita**. Por eso, tardó un rato largo hasta que llegó.

Também no que diz respeito às ações transativas interativas, Caperucita Roja de Cinetto não foge do padrão encontrado em todos os demais textos analisados até o momento, com exceção de Chapeuzinho Amarelo. A protagonista afeta muito pouco outros seres; em geral, quando o faz, está cumprindo ordens ou acatando sugestões (e neste último caso, descumprindo as ordens) de outros atores sociais; as ações transativas, em sua grande maioria ou na totalidade, são consequência direta ou indireta do cumprimento da ordem dada pela mãe de levar guloseimas à avó doente ou da sugestão do lobo de desviar-se do caminho. Como se pode ver através dos exemplos acima, neste texto, apenas os exemplos (52.2) e (52.4) podem ser considerados ações espontâneas, embora esta última seja, em última análise, também um dos resultados da sugestão do lobo seguida por Chapeuzinho. Como as protagonistas de Aguiar, Montes, Iannamico e Titan Jr., também a de Cinetto demonstra grande falta de autonomia, ingenuidade e vulnerabilidade.

Ressalte-se que, na reescrita de Cinetto, como na de Titan Jr. (e ao contrário do que ocorre nas reescritas de Aguiar e Montes), a ordem da mãe, que origina praticamente todas as ações da menina, é finalmente cumprida; mas, como foi ressaltado na análise do texto anterior, graças à ajuda do caçador, que resgata a avó e Caperucita, permitindo que as guloseimas cheguem até sua destinatária, estando esta viva.

Passando às ações semióticas, como na maioria das outras reescritas, predominam as de citação e não há ações semióticas comportamentais. De um total de sete, cinco são de citação e duas são de forma, como se pode ver pelos exemplos que traz o Quadro 53:

### QUADRO 53

#### Ações semióticas

(53.1) como todas las mamás, siempre repetía varias veces las mismas cosas. – **Sí, sí, va sé – respondió** Caperucita, que como todas las hijas, se fastidiaba cuando la mamá le repetía siempre las mismas cosas.

(53.2) era muy educada y no le pareció peligroso **charlar con él. Buenos días, señor lobo – lo saludó.** ¿Y adónde vas tan temprano? – preguntó el lobo.

(53.3) – ¿Y dónde vive tu abuelita? – quiso saber el lobo. – **Bastante lejos. Pasando el molino, es la primera casa que está junto a tres árboles muy altos – le explicó** Caperucita, sin

sospechar nada de nada.

(53.4) ¿Qué te parece si yo voy por este camino y tú, por aquel otro, a ver quién de los dos llega primero? Caperucita **aceptó**. A lo mejor de pura aburrida que estaba

(53.5) La abuelita tenía un aspecto muy raro. Rarísimo. – **Abuelita, ¿qué orejas tan grandes tienes! – le dijo** Caperucita. – Son para oírte mejor – le respondió el lobo.

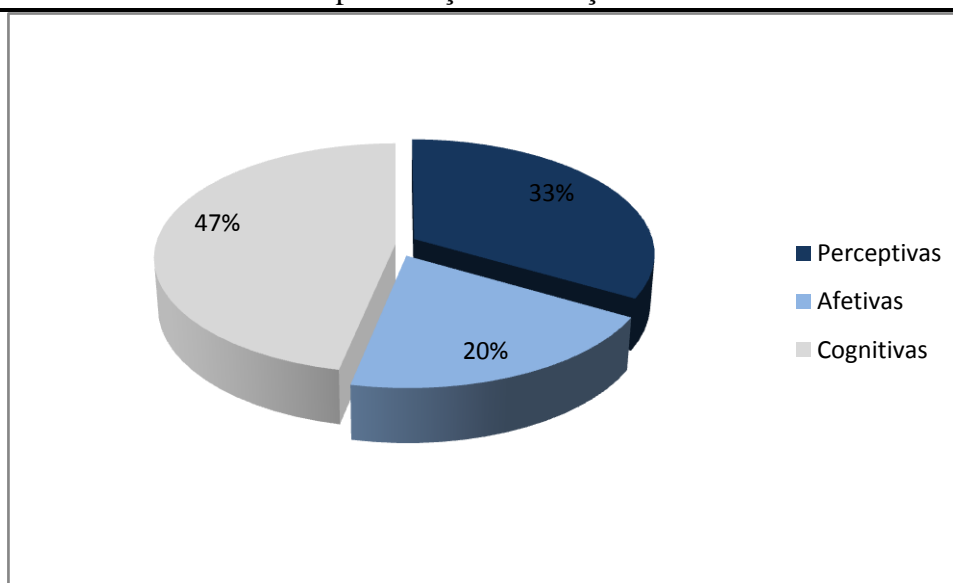
---

Das sete ações semióticas, três são respostas diretas a ações semióticas de outros atores sociais (exemplos (53.1), (53.3) e (53.4)). As outras quatro podem ser consideradas espontâneas. E como nos outros contos, geralmente é quando age espontaneamente que Caperucita se expõe aos riscos e coloca sua vida (e a de outras pessoas, como sua avó) em perigo, como nas duas ações semióticas do exemplo (53.2), justificando assim a suposta necessidade de punição que os contos clássicos trazem (com a morte ou o perigo em si) e a moral da história. A hipótese de uma maior importância dos processos de significação na reescrita de Cinetto, portanto, não se confirma, uma vez que as motivações e consequências das ações semióticas para as quais Caperucita está ativada são, em geral, as mesmas daquelas encontradas para a maior parte das reescritas que compõem o corpus sob análise.

Passando à análise das reações, Caperucita Roja de Cinetto apresenta dados bem próximos àqueles encontrados para a Chapeuzinho de Titan Jr., e mais próximos ainda dos de Aguiar e Montes. A protagonista de Cinetto, como em todas as reescritas, age muito mais do que reage; e como as protagonistas dos três textos mencionados acima, reage em menos de 1/3 e mais de 1/4 de suas ativações, permanecendo, assim, entre os dois extremos representados por Chapeuzinho Amarelo, a que mais reage, e Caperucita del Noroeste, a que menos reage.

Quanto aos tipos de reação, a Caperucita de Cinetto se aproxima ainda mais da de Titan Jr., e neste momento, se distancia de todas as demais reescritas investigadas. A protagonista está ativada para 15 reações, e o faz mais cognitivamente (sete vezes) do que perceptivamente (cinco vezes) ou afetivamente (três vezes), na distribuição que mostra o Gráf. 25:

**GRÁFICO 25**  
A representação das reações



Diferentemente da maioria dos outros textos, nos quais predominam as reações perceptivas, e também do de Buarque, em que Chapeuzinho reage mais afetivamente, Caperucita Roja de Cinetto, ainda um pouco mais que a Chapeuzinho de Titan Jr., está ativada de forma mais numerosa para reações cognitivas. E a protagonista de Cinetto ainda está ativada para mais ações interativas, proporcionalmente (embora ainda fique abaixo dos 25%, como todas as reescritas até aqui investigadas), que a do texto de Titan Jr., sendo possível aventar a hipótese de uma Caperucita mais racional e que causa mais impacto sobre outros seres, isto é, mais poderosa, de acordo com as considerações de van Leeuwen (2008). No entanto, os números, por si só, não são suficientes para confirmar esta hipótese, já contrariada pelos resultados da análise da representação dos atores sociais e pela análise qualitativa das ações materiais da protagonista, que mostrou que Caperucita age basicamente seguindo ordens ou sugestões de outros seres; que suas ações possuem impacto muito limitado em termos de importância e dos seres ou coisas que afeta, tanto para ações instrumentais quanto para as interativas; e que quando a protagonista age por conta própria ou espontaneamente, suas ações têm consequências trágicas. Assim, passa-se à análise qualitativa das reações através dos exemplos, para verificar se esta tendência é mantida. O Quadro 54 traz todas as sete reações cognitivas de Caperucita Roja no conto de Cinetto:

## QUADRO 54

### Reações cognitivas

---

(54.1) le recomendó su mamá, que, como todas las mamás, siempre repetía varias veces las mismas cosas. – Sí, sí, **ya sé** – respondió Caperucita

(54.2) Caperucita no tuvo nada de miedo del lobo, porque **no sabía lo mal bicho que era**. Además era muy educada y **no le pareció peligroso charlar con él**.

(54.3) – Bastante lejos. Pasando el molino, es la primera casa que está junto a tres árboles muy altos – le explicó Caperucita, **sin sospechar nada de nada**. – Yo también quiero ir a ver a tu abuelita – le dijo el lobo –. **¿Qué te parece si yo voy por este camino y tú, por aquel otro**,

(54.4) – Ahora, sólo tengo que esperar que llegue el postre, digo, Caperucita. Para que la niña **no sospechara nada**, el lobo se puso un camisón y una cofia de la abuela (que muy bien no le quedaban, pero le disimulaban la cara de malo).

(54.5) Otros, que el cazador le dio su merecido. Lo único que es cierto es que Caperucita ya no volvió a distraerse por el camino y **siempre le hizo caso a su mamá**. Bueno, casi siempre. Y colorín, colorado este cuento con capucha se ha terminado.

---

Das sete reações mostradas nos cinco exemplos acima, estão em polaridade negativa. E cinco das sete reações demonstram muito mais a ingenuidade e ignorância da protagonista do que reações racionais propriamente ditas. Repete-se também na reescrita de Cinetto o padrão de que as reações (sejam elas perceptivas ou cognitivas) em geral fazem com que Caperucita se equivoque, como mostram claramente as reações dos exemplos dois, três e quatro. E as reações do primeiro e do último exemplo são demonstrações da concordância ou obediência (falsas ou não) da protagonista em relação à mãe. A obediência, segundo esta reescrita, que perpetua a “lição” ou moral dos contos clássicos, é a única forma de salvação ou redenção para as meninas desobedientes ou distraídas. Assim, as reações cognitivas do conto de Cinetto, como em todos os demais, não parecem contribuir para a construção de um ator social mais empoderado.

O Quadro 55 traz, por sua vez, todas as reações perceptivas, em geral aquelas que predominam nas demais reescritas, da protagonista do conto de Cinetto:

## QUADRO 55

### Reações perceptivas

---

(55.1) Mientras tanto, Caperucita iba por el camino más largo. Distraída iba, **oyendo el canto de los pájaros** y recogiendo flores para su abuelita.

(45.2) – ¿Y adónde vas tan temprano? – preguntó el lobo. – **Voy a ver a mi abuelita que está enferma.** Le llevo torta, vino y manteca que le manda mi mamá.

(45.3) Estaba muy oscuro y **no veía bien.** – Abuelita, ¿dónde estás? Soy yo, Caperucita Roja. Traigo tortas, vino y manteca que te manda mamá.

(45.4) Caperucita se acercó a la cama y frunció los ojos para **ver mejor.** La abuelita tenía un aspecto muy raro. Rarísimo.

(45.5) Lo único que es cierto es que Caperucita **ya no volvió a distraerse por el camino** y siempre le hizo caso a su mamá. Bueno, casi siempre.

As reações perceptivas, como as cognitivas, ou são resultado de incumbências ou sugestões de outros atores sociais (como o primeiro e o segundo exemplo), ou são reações em que seus sentidos a levam a equivocar-se (como nos terceiro e quarto exemplos) e a colocar-se em risco. A última reação, por sua vez (que na verdade está entre a perceptiva e a cognitiva), é a única que, pelo padrão dos contos até aqui analisado e do próprio conto de Cinetto, podem levar a protagonista a melhores resultados; obviamente, por obedecer à mãe.

Quanto às ações afetivas, na reescrita sob investigação seu número é bastante baixo. O Quadro 56 traz todas as ocorrências:

#### **QUADRO 56** Reações afetivas

(56.1) – Sí, sí, ya sé – respondió Caperucita, que como todas las hijas, **se fastidiaba** cuando la mamá le repetía siempre las mismas cosas.

(56.2) – Buenos días, Caperucita. Caperucita **no tuvo nada de miedo del lobo,** porque no sabía lo mal bicho que era. Además era muy educada y no le pareció peligroso charlar con él.

(56.3) Caperucita aceptó. A lo mejor **de pura aburrida que estaba de ir siempre por el sendero** y no por desobedecer a la mamá.

O segundo exemplo traz uma reação que já havia aparecido em outras reescritas e que, com exceção da reescrita de Buarque, é uma reação que, neste conto, coloca a protagonista em maus lençóis (em Buarque, é justamente a reação que faz com que Chapeuzinho Amarelo possa finalmente viver de forma mais livre e plena). Curiosamente, as duas outras reações (a primeira e a terceira) são um pouco



inesperadas observando-se o padrão de reações encontrado até aqui. A reescrita de Buarque, que é a que mais se diferencia em relação ao restante do corpus (e que contém muitos elementos de ironia), traz uma representação de uma reação semelhante, quando Chapeuzinho Amarelo “se enche” do lobo e o manda ficar quieto. A diferença, aqui, é que, se a protagonista de Buarque se cansa do lobo, o que provoca outra reação que a faz passar a controlar o lobo e os medos, em Cinetto o fastídio se dá em relação à mãe e a suas recomendações, o que traz consequências totalmente distintas, uma vez que é a desobediência à mãe que levam a protagonista a expor sua vida. As reações de Chapeuzinho Amarelo, como já foi visto, são experiências construtivas que a levam a outro lugar, a uma grande transformação; no texto de Cinetto, como nos demais, as reações da protagonista a levam a enganos e a perigos. Desta forma, o único caminho apresentado como seguro, nos moldes dos contos tradicionais, é a obediência, a passividade e a dependência.

É interessante mencionar ainda que o texto de Cinetto, apesar de estar entre os que apresentam os maiores índices de interatividade de ações materiais e de mostrar a maior proporção de reações cognitivas, sugerindo inicialmente uma protagonista mais atuante e racional, é ao mesmo tempo a reescrita que contém o maior número (quantitativa e proporcionalmente) de apassivações da protagonista. Enquanto Caperucita afeta outros seres em seis ocorrências (que representam 23% de todas as ações materiais para as quais está ativada), a protagonista é afetada por outros atores sociais (na maioria das vezes, pelo lobo) em 16 ocorrências.

A tradição, portanto, de uma Caperucita / Chapeuzinho passiva, dependente, ingênua, vulnerável e frágil é mantida também na reescrita de Cinetto, recriando uma protagonista sem protagonismo no que diz respeito a ações e reações. Na subseção seguinte, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Braz.

#### **4.7 Chapeuzinho Vermelho de Braz**

O terceiro texto da segunda metade do corpus é o conto Júlio Emílio Braz, em que a história de Chapeuzinho Vermelho é contada pelo lobo, a partir de sua

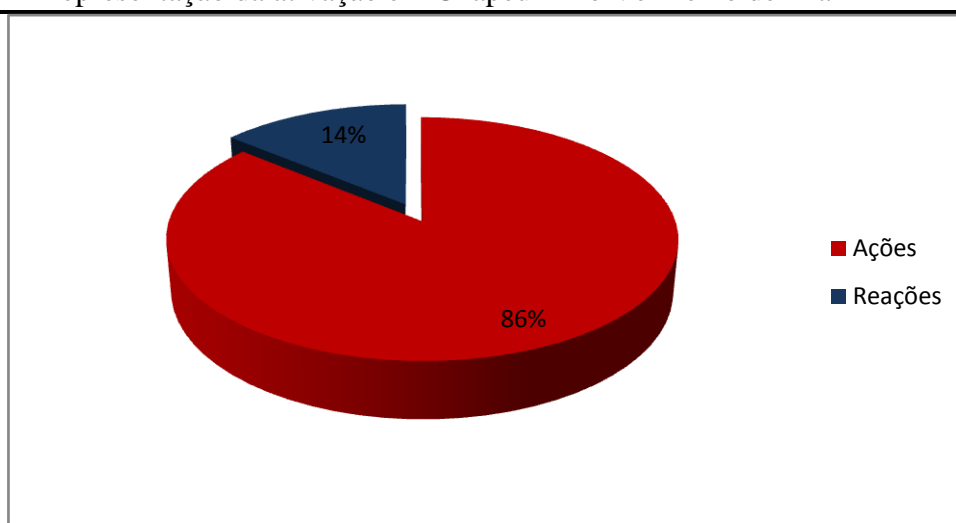
perspectiva, o que poderia resultar em uma representação um pouco distinta da personagem sob o aspecto da ação social.

Nesta reescrita, há 103 representações de Chapeuzinho (número bastante alto, menor apenas que o número de representações em Cinetto, até aqui); destas, há 33 sistemizações e 70 representações com agência. Dentre as últimas, Chapeuzinho está ativada em 50 ocorrências e, portanto, apassivada em 20. O número de apassivações se encontra entre os mais altos, em termos proporcionais, atrás de Cinetto, Aguiar e Montes, e bastante próximo desta última reescrita.

Considerando-se apenas as ativações, observa-se que, nas 50 ocorrências, a Chapeuzinho de Braz está ativada para 43 ações propriamente ditas e sete reações, na proporção mostrada pelo Gráf. 26:

**GRÁFICO 26**

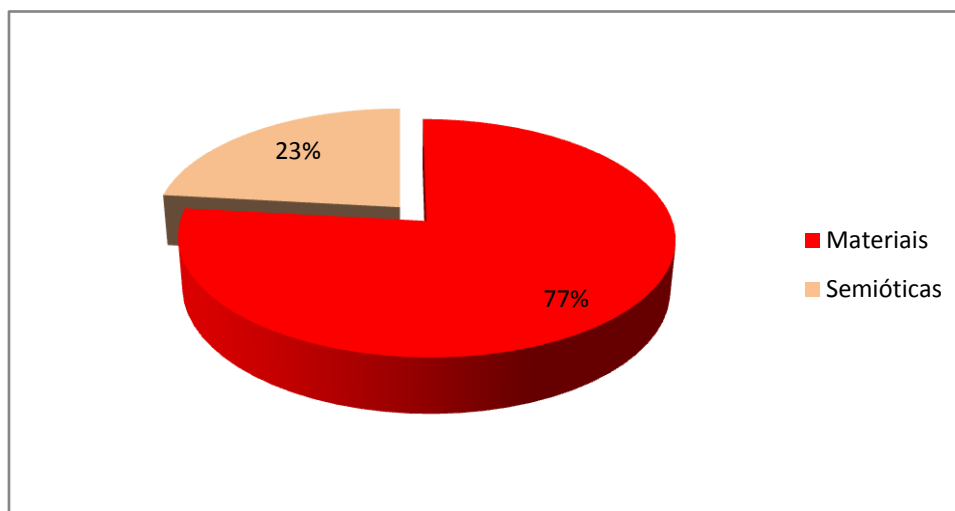
A representação da ativação em Chapeuzinho Vermelho de Braz



Se Caperucita Roja del Noroeste é a protagonista que menos reage em todo o corpus até aqui pesquisado, a Chapeuzinho Vermelho de Braz não está muito distante dos 11% de reações apresentado por aquela personagem, sendo a segunda, portanto, em termos de quantidade de ativações. É possível que a protagonista da reescrita de Braz seja mais atuante (ainda que sendo simultaneamente mais afetada por outros atores), mas ao mesmo tempo reaja menos diante dos acontecimentos, o que poderia ser explicado pelo fato de a história ser contada sob o ponto de vista do lobo.

Dentre as 43 ações propriamente ditas, 33 são ações materiais e 10 são semióticas, conforme a distribuição apresentada pelo Gráf. 27:

**GRÁFICO 27**  
A representação das ações materiais e semióticas

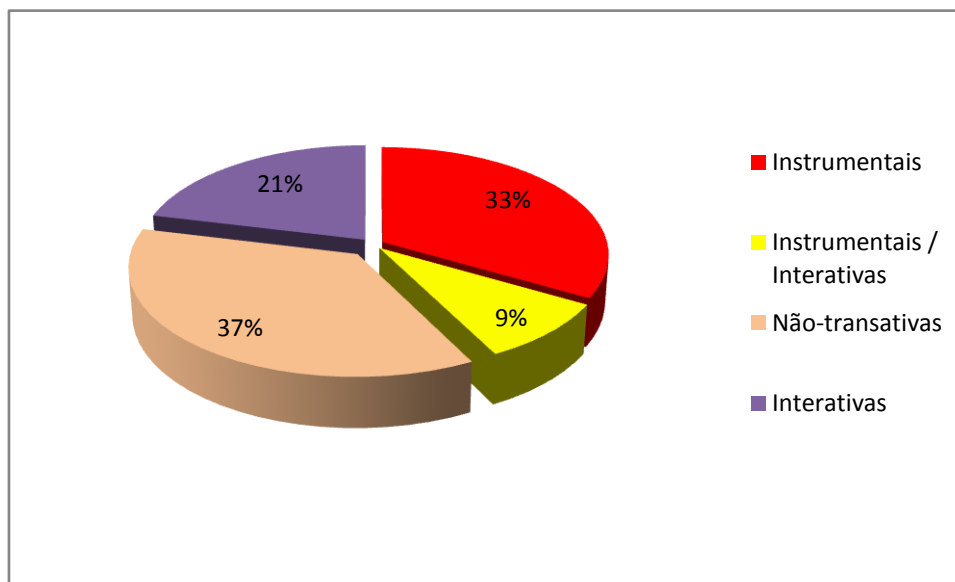


Em todo o corpus investigado até aqui, é a protagonista da reescrita de Braz que está ativada para o maior número de ações semióticas, proporcionalmente. Os dados se aproximam mais uma vez daqueles encontrados em Iannamico (cuja protagonista está ativada para ações semióticas em 22% das ações propriamente ditas) e também em Cinetto (em que a ativação para ações semióticas é de 21%). Estas três reescritas se distanciam, sob este aspecto, das reescritas de Aguiar, Montes, Buarque e de Titan Jr., que são as que apresentam a menor proporção de ações semióticas, com 15%, 14%, 13% e 10%, respectivamente. No entanto, é mantida, como em todo o corpus, a predominância indiscutível das ações materiais sobre as semióticas. A pergunta por uma maior relevância dos processos de significação no texto de Braz é válida, e será respondida com a análise qualitativa das ações, como foi feito para as reescritas de Cinetto e Iannamico. Nestes textos, no entanto, a predominância quantitativa das ações semióticas não estava atada a uma maior importância destes processos.

Quanto às 33 ações materiais, tem-se que 12 são não-transativas, 11 são instrumentais, e 10 são interativas, na distribuição mais equilibrada entre os tipos de

ação material encontrada até o momento no corpus. O Gráf. 28 mostra, visualmente, este equilíbrio:

**GRÁFICO 28**  
A representação das ações materiais



Apesar de predominarem as ações não-transativas (já apresentando um padrão distinto daquele da maioria dos textos, em que predominam as instrumentais, e semelhante ao de Buarque), a diferença em relação aos outros tipos de ação material é pequena. E a proporção das ações interativas (sejam exclusivas ou também instrumentais) é a maior encontrada em todas as reescritas já analisadas (levando-se em conta o texto de Buarque como um todo, e não as ações da protagonista na segunda fase do conto). Portanto, a reescrita de Braz, contada a partir da perspectiva do lobo, é aquela que constrói a protagonista que mais afeta outros seres e teoricamente, em consequência, aquela de maior poder. A análise detalhada das ações para as quais Chapeuzinho está ativada, e suas motivações e resultados se torna, deste modo, fundamental. O Quadro 57 traz exemplos escolhidos dentre as 11 ações instrumentais:

**QUADRO 57**  
Exemplos de ações transativas instrumentais

(57.1) todo mundo só a chamava de Chapeuzinho Vermelho, desde que ganhou da sua avó um

casaco de veludo vermelho com capuz. Daquele dia em diante, ela **não tirava aquele casaco nem por decreto.**

(57.2) Gente, eu juro que estava interessado **na cesta que ela carregava** e pensei que, assim que me visse, ela correria e **deixaria a cesta para trás.** Mas que nada!

(57.3) - É mesmo, você tem razão – a Chapeuzinho Vermelho era um pouco ingênua e acabou concordando comigo. Então ela **saiu da estrada** e **entrou na floresta** para **colher as flores.** Quando **colhia uma,** eu dizia que aquela mais adiante também agradaria à boa velhinha, e depois uma outra e mais outra.

(57.4) Quando já estava do lado de fora, a Chapeuzinho, aquela menininha que todo mundo dizia que era bonitinha e gentil, correu para **buscar umas pedras bem grandes** e jogou tudo dentro da minha barriga.

(57.5) E a Chapeuzinho? Ela está lá, toda alegriinha, prometendo para si mesma: - De agora em diante, **jamais me afastarei do caminho certo,** nunca mais vou desobedecer à minha mãe.

Os exemplos acima mostram, uma vez mais, grande falta de autonomia da protagonista. Considerando-se as 11 ações transativas instrumentais, em três ela age obedecendo ou seguindo advertências da mãe, como a primeira ação do exemplo (57.2) e o último exemplo (sendo que este é apenas potencialmente uma ação, pois ainda não está concretizada). Nesta reescrita, no que tange às ações instrumentais, Chapeuzinho age ainda mais sob influência do lobo que de sua mãe ou avó. Outras cinco das 11 ações são o resultado da sugestão do lobo de que ela saísse do caminho e de que a avó gostaria de receber flores, além das guloseimas. As quatro ações do exemplo (57.3) ilustram esta afirmativa. Pode-se dizer que três das ações instrumentais são espontâneas: a do primeiro exemplo; a segunda ação do segundo exemplo (que é apenas uma hipótese, e que tampouco está realizada); e a ação do exemplo (57.4), a única que de fato produz consequências significativas. Como foi visto, Chapeuzinho continua agindo mais em função de ordens e recomendações de outros atores sociais.

Passando às ações não-transativas, as mais numerosas nesta reescrita dentre as ações materiais, o Quadro 58 traz exemplos deste tipo de ação, que não produz impacto sobre outros seres ou objetos:

### QUADRO 58

#### Exemplos de ações não-transativas

(58.1) A avó da menina morava bem pertinho da floresta, e logo que a Chapeuzinho Vermelho

passou, eu a vi. Gente, eu juro que estava interessado na cesta que ela carregava

(58.2) pensei que, assim que me visse, ela correria e deixaria a cesta para trás. Mas que nada! Aquela Chapeuzinho Vermelho era fogo na roupa

(58.3) Rosnei. Mostrei os dentes. Babei de modo ameaçador para impressionar, mas quem disse que ela fugiu? Nada. Ela ficou lá, olhando bem dentro dos meus olhos, e ainda teve a coragem de dizer: - Bom dia, seu Lobo.

(58.4) Isso sempre fez um bem danado à minha auto-estima, até que, de repente, apareceu na minha frente a Chapeuzinho Vermelho, tranqüila, sorridente, falando do tempo com uma familiaridade que me deixou sem graça.

(58.5) E assim ela foi seguindo em frente, se afastando, até sumir. Eu aproveitei a sua distração e corri diretamente para a casa da vovó.

Embora nas ações não-transativas Chapeuzinho continue atuando muitas vezes em função de outros atores sociais, curiosamente algumas de suas ações espontâneas, e a forma como são representadas, mostram uma construção um pouco diferente da protagonista de Braz. Três das 12 ações (as três apresentadas no exemplo (58.5)) são consequência das sugestões do lobo; outras duas são ordem ou consequência desta ordem dada pela avó ao lobo, pensando se tratar de Chapeuzinho; outra (a do primeiro exemplo) é resultado da incumbência dada pela mãe; finalmente, o segundo exemplo traz uma ação hipotética, que não chega a se concretizar. As cinco ações restantes são todas espontâneas, e embora correspondam a menos da metade, demonstram coragem e um pouco mais de autonomia por parte de Chapeuzinho, como ilustram as duas ações do terceiro exemplo e a do quarto. Na reescrita de Braz o fato de Chapeuzinho não fugir do lobo e conversar com ele não são representados como atos de ignorância e ingenuidade, como na maior parte dos textos do corpus. Nestes, a protagonista vai conversar com o lobo por que “não sabia que lobo era um bicho feroz”, ou “no sabia lo mal bicho que era”. No texto de Braz, como mostram os exemplos (58.2) e (58.3), ela não foge porque é “fogo na roupa”, e ainda tem a coragem de saudar o lobo. Embora, como foi mostrado na análise da representação dos atores sociais, Chapeuzinho de Braz mantenha muitas das características das personagens femininas típicas dos contos de fada tradicionais, é feita uma tentativa de representá-la de forma um pouco distinta, com uso do humor. E parece que a representação de algumas de suas ações dão respaldo a esta representação distinta. Ainda que, de alguma forma, nesta última reescrita o ato de coragem de Chapeuzinho esteja associado (menos diretamente) ao perigo que ela e a

avó correram ao serem devoradas pelo lobo e justifique o “arrependimento” da protagonista no final e a promessa de não mais sair do caminho correto e nem desobedecer à mamãe, como mostra o exemplo (58.5) das ações instrumentais. Ou seja, de certa forma a coragem e a espontaneidade de Chapeuzinho são mais uma vez punidas e fica legitimada novamente a moral dos contos de Perrault e de Grimm.

Quanto às ações interativas, como foi mencionado acima, é no texto de Braz que Chapeuzinho produz mais impacto sobre outros atores sociais, o que poderia ser visto como mais um indício de uma protagonista, um pouco distinta, de fato, da dos demais contos. O Quadro 59 apresenta exemplos das 10 ações interativas:

### QUADRO 59

#### Exemplos de ações transativas interativas

---

(59.1) mas todo mundo só a chamava de Chapeuzinho Vermelho, desde que **ganhou da sua avó um casaco de veludo vermelho com capuz**. Daquele dia em diante, ela não tirava aquele casaco nem por decreto.

(59.2) Num certo dia, a sua mãe lhe pediu: - Chapéu querida, a vovó anda meio doente e muito fraca. Gostaria que você **levasse um pedaço de bolo e algumas frutas para ela**.

(59.3) Ela ficou lá, **olhando bem dentro dos meus olhos**, e ainda teve a coragem de dizer: - Bom dia, seu Lobo. Lindo dia, não acha?

(59.4) Ela falou do bolo, das frutas, contou que a sua avó estava doente e que **tinha de levar essas coisas para a boa velhinha melhorar**. - Não dá para **dividir comigo?** – ainda tentei ser bonzinho, mas não teve negócio.

(59.5) aquela menininha que todo mundo dizia que era bonitinha e gentil, correu para buscar umas pedras bem grandes e **jogou tudo dentro da minha barriga**. Desmaiei, incapaz de acreditar no que via.

(59.6) Ela está lá, toda alegriinha, prometendo para si mesma: - De agora em diante, jamais me afastarei do caminho certo, **nunca mais vou desobedecer à minha mãe**. Além de tudo, acabei virando o vilão da história.

---

Como no caso das ações não-transativas (mais do que em relação às instrumentais), há exemplos em que Chapeuzinho age totalmente sem autonomia, apenas seguindo ordens ou sugestões de outros atores, e exemplos em que a protagonista age por conta própria, demonstrando coragem e logrando afetar de forma relevante outros seres. Cinco das 10 ações interativas são ordens ou resultados de ordens dadas pela mãe ou pelo lobo, como mostram os exemplos (59.2), (59.4) e (59.6).

Outras quatro ações são motivadas pela vontade da própria Chapeuzinho, como as ações dos exemplos (59.3) e (59.5). Estas ações demonstram coragem e iniciativa, e afetam outros seres (em geral o lobo) de forma significativa para a história. A ação do primeiro exemplo, por sua vez, não se encaixa em nenhuma destas duas possibilidades, pois apesar de gramaticalmente a agência ser dada a Chapeuzinho, ela é na realidade a beneficiária de uma ação material instrumental e interativa da avó. Nota-se que menos da metade das ações interativas é de iniciativa da própria Chapeuzinho; entretanto, ao contrário da maioria dos outros textos examinados até aqui, estas ações de fato geram impacto sobre mundo e outros seres. E mais importante, a avó não é a única afetada pelas ações da protagonista, sejam elas espontâneas ou não. Observa-se também que a incumbência dada pela mãe é, como nos textos de Titan Jr. e Cinetto, finalmente cumprida. Contudo, como nestes textos, a intervenção do caçador para dominar o lobo, salvar Chapeuzinho e a avó e possibilitar que a encomenda chegasse até a avó, viva, é fundamental. Ou seja, como em todas as outras reescritas do corpus e diferentemente da de Buarque, Chapeuzinho não consegue resolver seus problemas sozinha, sendo necessária uma figura masculina para resgatá-la e salvá-la da ameaça de outro ser masculino. Seguem, ainda que de forma atenuada, a dependência da protagonista, sua incapacidade de “se virar”, sua fragilidade e vulnerabilidade, a sugestão de que meninas devem ser mais obedientes e menos corajosas e, finalmente, a necessidade de uma lição ou moral no conto. Em Braz, esta lição vem menos explícita, sob a forma de arrependimento por parte de Chapeuzinho.

Prosseguindo com as ações semióticas, é mantido o padrão (rompido apenas por Buarque) de inexistência de ações comportamentais. Todas as ações são não-comportamentais, mas ao contrário dos demais textos, há um grande equilíbrio numérico e uma maior variedade entre os tipos de ações semióticas. Dentre as 10 ações semióticas, há pelo menos duas ocorrências dos quatro tipos das não-comportamentais, não havendo, como na maioria das reescritas do corpus, predominância clara das ações semióticas de citação. O Quadro 60 traz exemplos de cada um dos quatro tipos:

### QUADRO 60

#### Ações semióticas

---

(60.1) e ainda teve a coragem **de dizer: - Bom dia, seu Lobo. Lindo dia, não acha?** Ah, qualé,



Chapéu? Aquilo me irritou.

(60.2) e disse: - O que tem aí nesse cesto? Ela **falou do bolo, das frutas, contou que a sua avó estava doente e que tinha de levar essas coisas para a boa velhinha melhorar.**

(60.3) - E onde mora a vovó? **A Chapeuzinho Vermelho contou** e, enquanto **ela falava**, fiquei pensando na sua carminha tenra. Seria melhor devorar a menina no lugar da vovó.

(60.4) Mas só se eu convencesse a Chapeuzinho a sair da estrada que levava à casa da vovó. Assim, **fomos conversando pela estrada.** No começo achei-a um pouco chatinha,

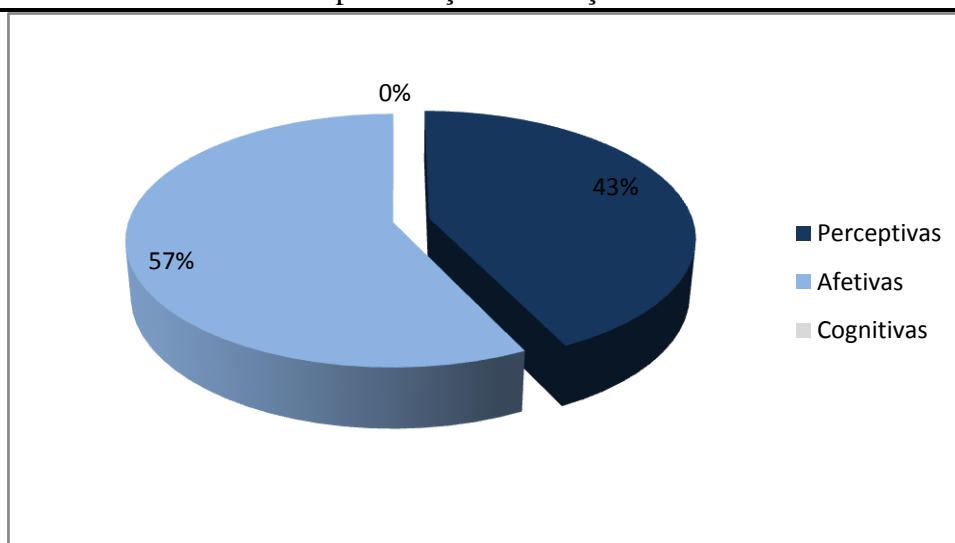
(60.5) Ela está lá, toda alegriinha, **prometendo para si mesma: - De agora em diante, jamais me afastarei do caminho certo, nunca mais vou desobedecer à minha mãe.**

---

Embora a Chapeuzinho Vermelho de Braz demonstre um pouco mais de coragem e autonomia do que a protagonista da maioria dos contos e da primeira fase do texto de Buarque, a análise das ações continua mostrando que ainda que Braz consiga, em alguns momentos, romper com o padrão da Chapeuzinho / Caperucita dos contos tradicionais, construindo uma protagonista menos frágil, Chapeuzinho segue agindo, seja materialmente, seja semioticamente, em função da determinação ou sugestão de outros atores sociais. Observando as ações semióticas, nota-se que seis das 10 ações são respostas diretas (como as quatro ações dos exemplos (60.2) e (60.3)) ou ações motivadas (como o exemplo (60.5)) pelo lobo ou pela mãe. Em outras quatro ela age (semioticamente) de forma espontânea. O autor parece tentar construir uma representação distinta de Chapeuzinho, mas os resultados obtidos são apenas parciais, e não são suficientes para que a protagonista de fato se distancie das representações dos contos tradicionais. Ademais, as ações semióticas, embora numericamente maiores que no restante do corpus, não parecem apresentar nenhuma relevância especial em relação à história e à representação das ações sociais.

Passando às reações, diferentemente da maioria dos textos já analisados (Aguilar, Montes e Iannamico), em Braz Chapeuzinho Vermelho não está ativada para nenhuma reação cognitiva; e se aproximando um pouco mais do conto de Buarque, a protagonista reage predominantemente de forma afetiva (quatro vezes) e, em seguida, perceptiva (três vezes), em um total de apenas sete reações. O panorama geral das reações pode ser visto no Gráf. 29:

**GRÁFICO 29**  
A representação das reações



Como a Caperucita Roja del Noroeste, a Chapeuzinho Vermelho de Braz pouco reage diante dos acontecimentos. Como já foi sugerido, o fato da história ser contada da perspectiva do lobo pode ter algum efeito sobre a forma como as reações são representadas. E se em Iannamico a protagonista está ativada para uma reação cognitiva, em um universo de cinco reações, em Braz não há sequer uma reação cognitiva dentre as sete reações. De acordo com a proposta de van Leeuwen, considerando-se apenas o aspecto das reações, Chapeuzinho Vermelho de Braz seria a protagonista menos empoderada de todo o corpus. No entanto, como foi observado em relação à Chapeuzinho Amarelo, este critério não se mostrou preciso e não poderia ser considerado isoladamente. No texto de Buarque, a protagonista já transformada passa a atuar interativamente de forma efetiva e relevante, não é afetada por outros atores e, ao mesmo tempo, segue reagindo afetivamente, muito mais do que perceptiva ou cognitivamente, diante dos fatos. Assim que, mais importante do que levar em conta o número de cada um dos tipos de reações para os quais Chapeuzinho está ativada, deve-se observar quais são as reações, suas motivações, seus resultados e, principalmente, como estas reações se combinam com as ações materiais e também semióticas para compor a representação das ações sociais para as quais a protagonista está ativada. O Quadro 61 traz as ações perceptivas de Chapeuzinho no texto de Braz:

## QUADRO 61

### Reações perceptivas

---

(61.1) Gente, eu juro que estava interessado na cesta que ela carregava e pensei que, **assim que me visse**, ela correria e deixaria a cesta para trás.

(61.2) Mas que nada! Aquela Chapeuzinho Vermelho era fogo na roupa e não teve nenhum medo **quando me viu**. Rosnei. Mostrei os dentes. Babei de modo ameaçador para impressionar, mas quem disse que ela fugiu? Nada.

(61.3) Vesti a roupa da vovó, pus a sua touca na cabeça e me enfiei debaixo das cobertas. Como eu não sou burro, mas lobo, antes fechei a cortina, para que ficasse bem escuro e a Chapeuzinho **não notasse a diferença entre mim e a velha**.

---

As poucas reações perceptivas mostram, ao mesmo tempo, uma reação de coragem por parte da protagonista (as ações dos dois primeiros exemplos, que na realidade são a mesma ação); e uma reação em que seus sentidos a enganam (o último exemplo), como na maioria dos outros contos do corpus.

As reações afetivas são exemplificadas a seguir, no Quadro 62:

## QUADRO 62

### Reações afetivas

---

(62.1) Mas que nada! Aquela Chapeuzinho Vermelho era fogo na roupa e **não teve nenhum medo quando me viu**. Rosnei. Mostrei os dentes. Babei de modo ameaçador para impressionar, mas quem disse que ela fugiu? Nada.

(62.2) Ela ficou lá, olhando bem dentro dos meus olhos, e **ainda teve a coragem de dizer**: - Bom dia, seu Lobo. Lindo dia, não acha?

(62.3) Apesar de todo esse cuidado, acabei esquecendo a porta aberta. Quando entrou, a Chapeuzinho Vermelho **já estava cheia de desconfiança**. - Bom dia, vovó – a voz da menina estava estranha.

(62.4) E a Chapeuzinho? Ela **está lá, toda alegre**, prometendo para si mesma: - De agora em diante, jamais me afastarei do caminho certo, nunca mais vou desobedecer à minha mãe.

---

As duas primeiras reações afetivas também demonstram coragem por parte de Chapeuzinho. E como já foi mencionado, embora no final das contas esta coragem possa ser indiretamente associada ao risco que corre a menina, já que ela se arrepende ao terminar o conto, esta associação não é explicitada; ao contrário, o fato de Chapeuzinho não ter medo e agir de modo corajoso está relacionado a (e reforçado por) características positivas, como a valoração mostrada pelo primeiro exemplo.

Curiosamente, no final do conto, ela se arrepende e promete “não mais desobedecer à mãe” e “ir sempre pelo caminho certo”. Entretanto, a mãe em nenhum momento a adverte sobre os riscos de se desviar do caminho, de entrar no bosque ou de falar com estranhos. Parece haver uma incoerência entre o final do conto e o restante, pois ainda que se considere a advertência da mãe como algo implícito, o comportamento corajoso da protagonista é, em geral, representado como algo positivo. O que se observa, portanto, é que embora o autor tenha tentado (e em algumas ocasiões, conseguido) construir uma imagem diferente da protagonista feminina do conto *Chapeuzinho Vermelho*, ao final, ele ainda reverencia o conto clássico, ou não consegue se livrar do peso da tradição (ou conscientemente acredita na necessidade de manter a lição presente no conto clássico, e tenta atualizá-la de uma forma mais leve e bem humorada, perpetuando a ideia da existência de um caminho certo (e, conseqüentemente, de um desvio); da dependência e fragilidade da protagonista feminina (principalmente criança), embora ela seja valorada como “fogo na roupa”, e seus atos como “de coragem”; da presença ameaçadora / salvadora das figuras masculinas; do perigo que representa as meninas agirem de forma corajosa e espontânea. Isto é, a coragem, na maioria dos textos até aqui trabalhados, parece ser uma característica positiva apenas para atores sociais masculinos, pois para as figuras femininas, a coragem é negativa, já que certamente as vai levar à morte ou a grandes riscos. Na próxima subseção, apresenta-se a análise e discussão dos dados do texto de Sobico.

#### **4.8 Caperucita Verde de Sobico**

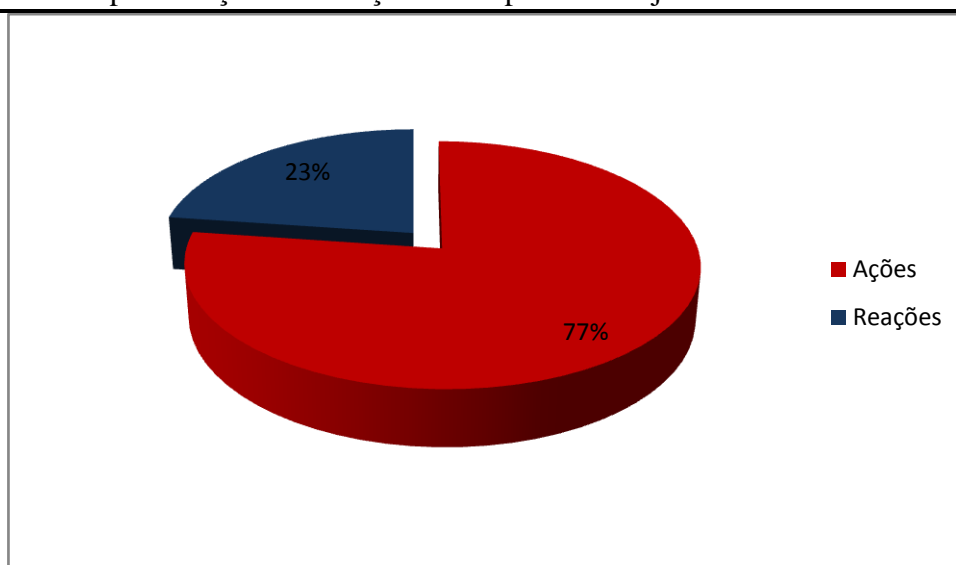
Chega-se, por fim, ao último conto da segunda metade do corpus, e do corpus como um todo, composto das oito reescritas de *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*.

O texto *Caperucita Verde*, do argentino Andrés Sobico, traz 116 representações da protagonista, o maior número encontrado no corpus inteiro. Das 116 representações, 43 são sistemizações (também o maior número) e 73 possuem agência. *Caperucita Verde* está ativada para 57 ações e apassivada em apenas 16. Ou seja, esta protagonista apresenta os mesmos 22% de apassivação que a de Iannamico, e só está mais apassivada

que a Chapeuzinho Amarelo (com 1,5%) e a Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr. (com 13,5%).

Considerando as 57 ativações de Caperucita Verde, observa-se que são 44 ações propriamente ditas (número quase idêntico em Braz) e 13 reações, na distribuição mostrada pelo Gráf. 30:

**GRÁFICO 30**  
A representação da ativação em Caperucita Roja de Sobico

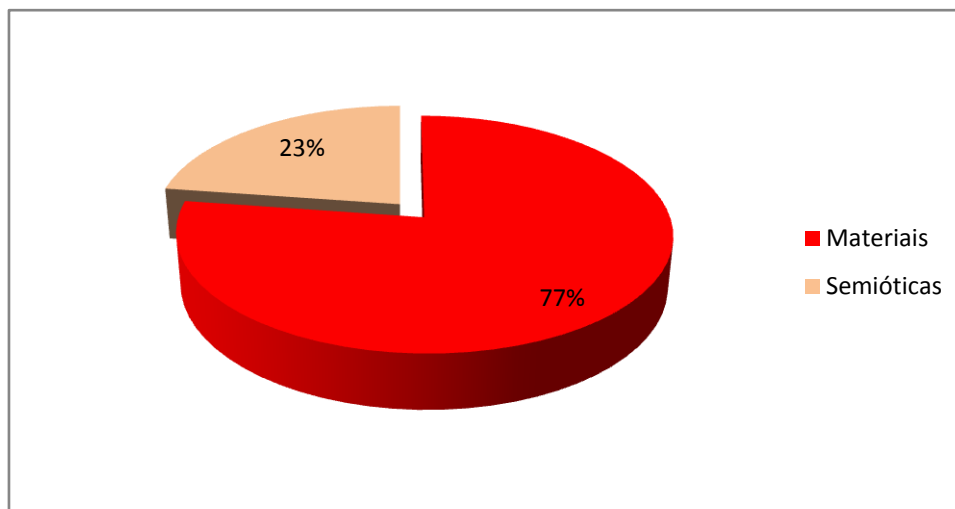


O gráfico mostra que a Caperucita de Sobico, como a de todos os outros textos, está ativada para muito mais ações do que reações; no entanto, esta protagonista está bem próxima (um pouco acima) da média de ações do corpus inteiro, que (considerando-se já os oito textos) é de 75% de ações e 25% de reações. Assim, como todas as protagonistas dos contos, Caperucita Verde age muito e reage pouco frente aos acontecimentos.

Das 44 ações propriamente ditas, 34 são ações materiais e 10 são semióticas, na proporção mostrada pelo Gráf. 31:

**GRÁFICO 31**

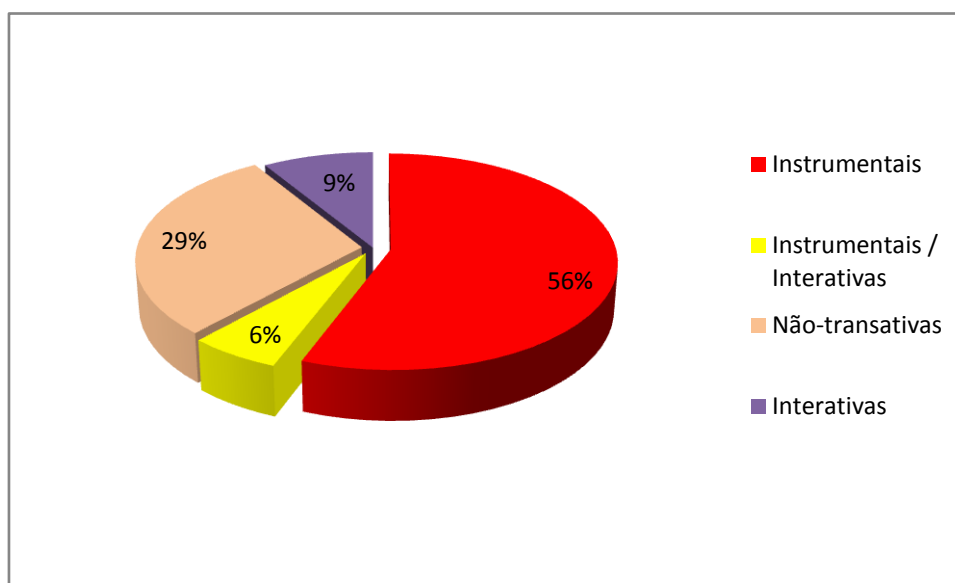
A representação das ações materiais e semióticas



Além do número de ações propriamente ditas ser quase idêntico ao mesmo dado observado em Braz, a distribuição entre ações materiais e semióticas nas duas reescritas é proporcionalmente igual, como se pode verificar no gráfico acima e no Gráf. 27 para o texto brasileiro. Ou seja, parece haver algumas semelhanças em termos de representação da ação social entre os dois últimos contos. Braz traz menos sistemizações e também menos reações (quatro menos). A protagonista de Sobico é menos apassivada. E quanto ao número de ações propriamente ditas, Chapeuzinho Vermelho do texto brasileiro está ativada 43 vezes, enquanto que Caperucita Verde tem uma ativação a mais. O número de ações semióticas é idêntico, e o de ações materiais tem uma diferença de uma a mais para a protagonista de Sobico. Como em todos os demais textos, o número de ações materiais supera bastante o de semióticas. No entanto, juntamente com o texto de Braz, Caperucita Verde apresenta a maior proporção de ações semióticas de todo o corpus. Naquele texto, observou-se que estas ações não possuíam relevância especial, se comparadas com as demais reescritas, pelo fato de responderem por uma parcela maior das ações propriamente ditas. É importante observar se esta situação se repete no texto de Sobico.

Em relação às ações materiais, das 34 para as quais Caperucita está ativada, 19 são instrumentais, 10 são não-transativas, três são interativas e duas são interativas e instrumentais ao mesmo tempo. O Gráf. 32 permite visualizar esta distribuição:

**GRÁFICO 32**  
A representação das ações materiais



Como se pode observar, o número de ações instrumentais é bastante alto, superando os 50%, o que faz com que Caperucita Verde seja a terceira mais ativada do corpus para este tipo de ação material. A proporção de ações não-transativas está a meio caminho entre os extremos representados por Buarque, por um lado, com 44%; e por Aguiar, por outro, com 18%. E a proporção das ações interativas (considerando as exclusivamente interativas e as interativas / instrumentais) está entre as mais baixas, superando apenas as de Chapeuzinho Vermelho de Titan Jr., com 12%; e as de Caperucita Roja del Noroeste, com 13%; e ainda assim permanecendo muito próxima a ambas. Assim, pode-se concluir que Caperucita de Sobico é uma protagonista que afeta bastante o mundo inanimado à sua volta, e muito pouco a outros atores sociais. Na verdade, com variações numéricas para cada texto, este é o padrão encontrado em todo o corpus, com exceção da reescrita de Buarque, se considerarmos a Chapeuzinho Amarelo da segunda fase, e da reescrita de Braz, cujas diferenças são bem menores, e que apresenta o maior equilíbrio entre os tipos de ações materiais.

Como foi feito para todos os outros textos, a análise detalhada das ações, considerando-se suas motivações, resultados e coisas ou seres afetados se faz importante

para que se possa de fato observar como está representada Caperucita Verde através de suas ações. O Quadro 63 traz exemplos das ações instrumentais:

### QUADRO 63

#### Exemplos de ações transativas instrumentais

(63.1) Caperucita verde era una niña consciente y responsable del medio ambiente y del futuro de la humanidad; por eso resopló cuando **tuvo que dejar la lectura del último pasquín del grinpis** para acudir al llamado de su madre: – ¡Hija! **ven aquí a la cocina**,

(63.2) Caperucita verde se dio cuenta de que el horno no estaba para bollos (ni para tortillas), así que **se puso su caperuza especial**, que la protegía de la lluvia ácida, y se dispuso a salir con su pequeña bolsa térmica en la mano. – ¡No **vayas por el camino del bosque**, que es peligroso!...

(63.3) Caperucita Verde **sale de su casa con su delivery abuelístico**, pero antes tiene la precaución de **ajustarse bien la capucha de su caperuza**: parecía estar por caer esa lluvia ácida, y entonces le frizaría su peinado lisototal, **en el que había gastado casi medio pote de crema lisságe**.

(63.4) **Va por el camino del ex-bosque**, prefería el peligro al aburrimiento de **ir por la autopista**, la tarde está inhóspita y ráfagas de viento levantan cada tanto nubes de tierra, llevándose el fértil humus hacia las aguas contaminadas del gran río.

(63.5) lo que quiero decir es que vos le lleves la tortilla a mi abuelita, mientras yo **vuelvo a casa a arreglarme el peinado**; ella vive en la cabaña que está justo frente a la gran chimenea de la papelera, y decile a mi abuelita que después yo **voy para allá**.

Dentre as 19 ações instrumentais, nota-se que, como na maioria dos outros textos, muitas (sete) são ordens e advertências ou o resultado de ordens dadas pela mãe, como as duas ações do primeiro exemplo, a segunda ação do exemplo (63.2), a primeira do (63.3) e a última do exemplo (63.5). E todas estas ações derivam da incumbência de levar as guloseimas para a avó. O lobo, nesta reescrita, parece agir menos sobre Caperucita, já que apenas uma ação é uma ordem ou sugestão sua. E, ao contrário dos outros contos, a protagonista não segue a sugestão do lobo, e desobedece as recomendações da mãe espontaneamente, como mostra o exemplo (63.4). No entanto, diferentemente do que ocorre com a Chapeuzinho Vermelho de Braz, a desobediência à mãe não é fruto de um ato de coragem, e sim do tédio de ir pela autopista. E não há, tampouco, ações derivadas de ordens dadas pela avó, seja diretamente à neta, seja ao lobo se fazendo passar pela neta, pois o lobo não assume em nenhum momento a identidade de Caperucita e esta não chega a encontrar-se com a avó. Nesta reescrita o encontro entre as duas não se dá não porque o lobo o impede, mas sim porque a neta volta à casa para “arrumar seu penteado” e, quando finalmente vai à casa da avó, esta,



defensora das papelarias, diz para a neta voltar depois, pois está com o lobo (ou o lobby das papelarias) e não quer ser incomodada. Desta forma, não há nenhuma espécie de iniciação (sexual ou de qualquer outro tipo) de Caperucita e, na verdade, esta perde ainda mais seu protagonismo, uma vez que o foco se volta para o encontro entre a avó e o lobo.

Caperucita Verde está ativada para 10 ações instrumentais que podem ser consideradas espontâneas. Entretanto, além da desobediência à mãe ilustrada pelo exemplo (63.4), a maioria das ações em que age por conta própria não chega sequer a ter consequências minimamente relevantes, pois estão relacionadas às indumentárias que leva e o penteado, como mostram a primeira ação do exemplo (63.2), a segunda e a terceira do exemplo (63.3) e a segunda e a terceira do (63.5). Assim, embora o autor valore a protagonista como “*consciente*” e “*responsable del medio ambiente*”, oferecendo uma representação bastante distinta daquela dos contos clássicos, suas ações instrumentais não respaldam esta representação, a não ser pela leitura “*del último pasquin del grinpis*” e de “*una nota muy interesante sobre el desempetroliamiento industrial de pingüinos*”. Ou seja, as ações instrumentais de Caperucita ou são fruto de ordens da mãe (e uma vez do lobo), ou têm consequências de pouca relevância. A ação de desobediência à mãe, que poderia ter maiores consequências, de fato resulta no encontro com o lobo. No entanto, ao contrário de todas as demais reescritas, em que este momento é crucial para o desenrolar e o final da história (seja nos contos em que Chapeuzinho / Caperucita é enganada pelo lobo e devorada por ele, seja no conto de Buarque, em que o encontro com o lobo significa o enfrentamento dos medos e a transformação da protagonista), no texto de Sobico o encontro com o lobo é apenas a “deixa” para que o lobo se encontre com a avó e Caperucita Verde seja deixada de lado pelo lobo, a avó e o conto.

Passando às ações não-transativas, o Quadro 64 traz alguns exemplos dentre as 10 ocorrências:

#### QUADRO 64

##### Exemplos de ações não-transativas

---

(64.1) se puso su caperuza especial, que la protegía de la lluvia ácida, y se dispuso a **salir con su pequeña bolsa térmica en la mano.**

(64.2) es de buena educación presentarse antes de dirigirle la palabra a una desconocida, así que **mejor empecemos de nuevo.**... Yo me llamo Caperucita Verde;

(64.3) – ¡Somos el delivery de la tortilla, señora! – dijo la voz grave. – ¡**Otra vez no vino mi nieta?** ¡a esa chica no se la puede despegar de sus libros!

(64.4) – Su nieta se fue a recomodar el peinado y **va a demorarse un poco**, por eso nos pidió que le alcanzáramos esta deliciosa tortilla antes de que se enfríe...

(64.5) Luego de un incómodo silencio, desde adentro se escucha la voz de la abuelita que dice:  
– **Volvé a la tarde** que estoy ocupada...

---

Em relação às ações não-transativas, à semelhança do que ocorre com as instrumentais, Caperucita age mais espontaneamente (em seis ocorrências) do que seguindo ordens (em outras quatro). As ações não-transativas, por sua natureza, já não causam impacto no mundo, e por isso são consideradas características de atores sociais desprovidos de poder. E mesmo quando a protagonista age por conta própria, as consequências tem pouca relevância para a própria Caperucita no decorrer da história. Como já foi dito antes em relação às ações instrumentais, quando a menina age desobedecendo à mãe, ela apenas favorece o encontro do lobo com a avó e o apagamento do seu próprio protagonismo no conto. Os exemplos (64.3) e (64.4) ilustram esta afirmativa. E mesmo que Caperucita seja uma protagonista corajosa, pois não foge do lobo, conversa com ele de igual para igual, e ainda lhe dá ordens (o que será analisado mais à frente), tais ações parecem não produzir nenhum efeito. Ainda que, como em Braz, o comportamento de Caperucita ao desobedecer à mãe desviando-se do caminho e conversando com o lobo não seja representado como irresponsável, o resultado deste comportamento é absolutamente inócuo. Não expõe a protagonista a riscos e tampouco a transforma. Não traz consequências positivas ou negativas para ela própria sob nenhuma perspectiva.

Já no que concerne às ações interativas, as cinco ocorrências dispostas no Quadro 65 permitirão verificar se este panorama se mantém:

### QUADRO 65

#### Exemplos de ações transativas interativas

---

(65.1) por eso resopló cuando tuvo que dejar la lectura del último pasquín del grinpis para **acudir al llamado de su madre**:

(65.2) – ¡ Hija! ven aquí a la cocina, **debes llevarle esto a mamá**. – ¡ Cómo “mamá”...! será tu mamá,

porque mi mamá no es, es mi...

(65.3) Caperucita verde toma un poco de aire mientras **mira de arriba abajo al que le habló** y dice: – Y cuarto, vos no te presentaste,

(65.4) en cambio otros necesitan que les hagamos ofertas que no puedan rechazar... – Y yo **necesito llevarle esta tortilla a mi abuelita** – le dijo Caperucita **imitando un poco el tono de voz de Lobby**.

---

Observando o quadro acima, que traz todas as (cinco) ações interativas da reescrita de Sobico, nota-se que o primeiro e o segundo exemplos e a primeira ação do último exemplo são ordens ou resultado de ordens da mãe da protagonista. Observa-se também que três das cinco ações são concomitantemente instrumentais. Todas estas ações relacionadas às ordens dadas pela mãe dizem respeito à incumbência de levar a tortilla para a avó, como ocorre também com as ações instrumentais. E as ações espontâneas de Caperucita, embora possam sugerir uma personagem corajosa (ao contrário das ações instrumentais e não-transativas), tampouco têm consequências importantes. Assim, além de numericamente Caperucita de Sobico afetar pouco outros seres, quando o faz, em geral, a protagonista segue ordens. Ou então, afeta de modo irrelevante, causando um impacto discutível.

Prosseguindo com as ações semióticas, volta-se a lembrar que, juntamente com Braz, a reescrita de Sobico é a que apresenta o maior número e proporção de ações deste tipo (seguida por Iannamico e Cinetto). Resta observar se estas ações têm alguma relevância além da numérica no conto. Além disso, o texto de Sobico é o único, junto com o de Buarque, que traz uma ação comportamental. Como em Braz, a reescrita do argentino traz algumas ocorrências de ações de remissão (Chapeuzinho / Caperucita não está ativada para este tipo de ação em nenhum outro texto), sendo que em Braz elas se equiparam às de citação, e em Caperucita Verde elas predominam sobre aquelas, configurando um padrão distinto do restante do corpus, em que, com exceção de Buarque, predominam as ações semióticas de citação. O Quadro 66 abaixo traz exemplos de cada um dos tipos de ações semióticas presentes em Caperucita Verde:

#### **QUADRO 66** Ações semióticas

---

(66.1) Caperucita verde era una niña consciente y responsable del medio ambiente y del futuro de la humanidad; por eso **resopló** cuando tuvo que dejar la lectura del último pasquín del grinpis

(66.2) y seguro que la hiciste con unas papas cualquiera, **ya te había dicho que esas papas son la demostración de que la globalización a la que estamos sometidos sólo produce monocultivos:**

(66.3) mira de arriba abajo al que le habló y **dice: – Y cuarto, vos no te presentaste, es de buena educación presentarse antes de dirigirle la palabra a una desconocida**

(66.4) Caperucita, un tanto confundida (odiaba estar confundida) **le preguntó: –¿. Qué querés decir con “hicimos todo esto” si justamente por acá no hay nada de nada?** Sonriendo satisfecho, Lobby encendió su moto de motocross

(66.5) – Su nieta se fue a reacomodar el peinado y va a demorarse un poco, por eso **nos pidió que le alcanzáramos esta deliciosa tortilla antes de que se enfríe...** Luego de una pausa se escucha la abuelita:

(66.6) En el fondo se sentía responsable por su abuelita, la relación entre ambas había empeorado desde que Caperucita **le había explicado que esos brotes de soja que comía desde hacía treinta años se hacían con soja transgénica**

---

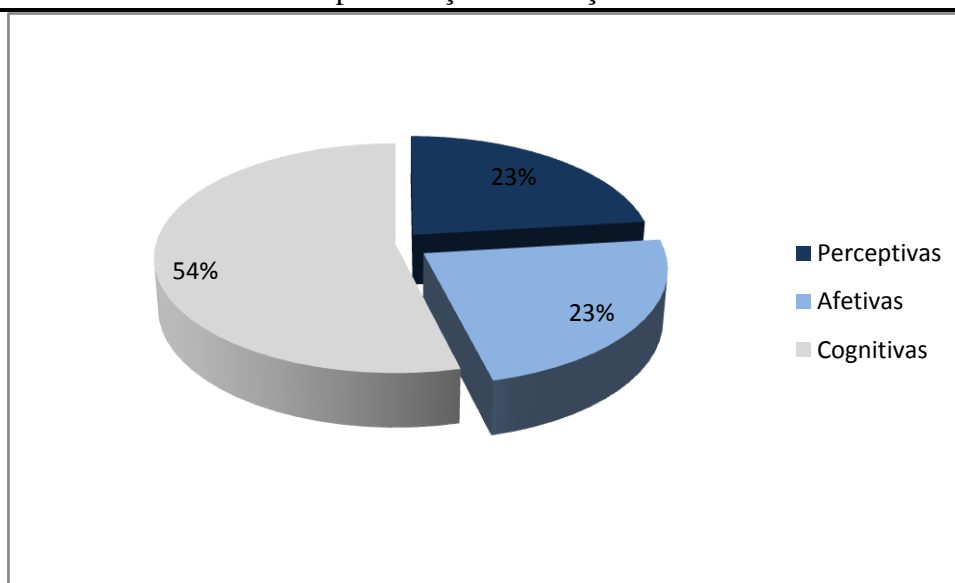
As seis ações semióticas selecionadas dentre as 10 da reescrita permitem perceber não apenas que este tipo de ação de fato parece ter mais importância neste conto que nos demais, bem como que elas não se assemelham às ações do mesmo tipo nos outros contos no que tange principalmente à motivação. Apenas em uma das 10 ações Caperucita age em resposta à ação de outro ator social. O primeiro exemplo do quadro mostra uma ação semiótica (que também pode ser vista como uma reação) em resposta ao chamado da mãe. Outras três ações semióticas, espontâneas, são representações do discurso ecologicamente correto de Caperucita, dirigido à avó ou à mãe. O segundo e o último exemplo ilustram este tipo de ação. Finalmente, as outras seis ações semióticas são todas dirigidas ao lobo, e diferentemente dos demais textos, nenhuma é uma resposta ou consequência a outra ação do lobo. Ao contrário, é Caperucita quem questiona, pergunta (com impaciência), dá bronca, e até dá ordem a este ator social. O terceiro, o quarto e o quinto exemplos ilustram esta situação. Assim, parece haver uma diferença entre a protagonista de Sobico e as demais. Em primeiro lugar, em relação à autoridade representada pela mãe. Caperucita Verde questiona, se mostra impaciente e ensina à sua mãe, enquanto as demais protagonistas (com exceção da reescrita de Buarque, em que não há outros atores sociais da família de Chapeuzinho) apenas respondem às perguntas que lhe são feitas, tentam cumprir as ordens que a mãe lhe dá e, sem a presença desta, desobedecem às recomendações, por ingenuidade, em geral. Em relação ao lobo, como já foi dito, não há valorização da protagonista como corajosa, e suas ações tampouco são descritas sugerindo esta característica. No entanto,

não há nenhuma sugestão de medo na interação de Caperucita Verde com o lobo. Ao contrário, a protagonista conversa com o lobo de igual para igual, como a Chapeuzinho Vermelho de Braz; esta, sim, valorada como corajosa. As demais protagonistas (mais uma vez, com exceção da de Buarque) também agem como se não tivessem medo; contudo, este comportamento é representado como mostra de ingenuidade ou ignorância. A protagonista de Sobico não tem medo do lobo (que, como foi mencionado, representa o lobby das papeleiras), e não é por ingenuidade ou ignorância, já que Caperucita está bem informada sobre a destruição ecológica que as atividades por ele defendidas provocam. No entanto, o que se pode observar até agora, é que toda a informação acumulada por Caperucita Verde, sua consciência e sua responsabilidade, na verdade, não se convertem em ações materiais que produzam impacto no mundo. A informação, como foi visto no Quadro 66, permanece no nível semiótico, e afeta, no máximo, a mãe e a avó (que, apesar disso, agem em desacordo com o discurso da protagonista). Se Caperucita Verde é mais autônoma e menos dependente que as demais protagonistas, as consequências de suas ações são basicamente as mesmas.

A protagonista de Sobico, como a de Buarque, enfrenta o lobo e chega a lhe dar ordens. No entanto, este confronto, para Chapeuzinho Amarelo, é de fundamental importância e resulta em sua iniciação / transformação. Para Caperucita Verde, a ordem dada ao lobo apenas lhe dá tempo para voltar a casa para arrumar o penteado e possibilita o encontro do lobo com a avó, uma vez que a protagonista lhe passa a incumbência de entregar a tortilha à avó. As consequências, portanto, para Caperucita, são irrelevantes, uma vez que a retiram do primeiro plano da história.

Passando para a análise das reações, repetindo o padrão já observado em Titan Jr. e Cinetto, e diferenciando-se dos demais textos, Caperucita Verde está ativada para mais reações cognitivas que para qualquer outro tipo. São sete reações cognitivas e três para cada um dos outros dois tipos, na proporção mostrada pelo Gráf. 33:

**GRÁFICO 33**  
A representação das reações



Conforme mostra o gráfico, a porcentagem de ações cognitivas em relação às afetivas e perceptivas é a maior de todo o corpus, superando os 50%. Como já foi visto em relação às demais reescritas, a supremacia das reações cognitivas em Titan Jr. e Cinetto não contribuíram para a construção de protagonistas mais empoderadas e atuantes; assim como o predomínio das reações afetivas em Buarque tampouco caracterizavam uma protagonista mais passiva, frágil e desempoderada. Portanto, a análise das reações e todos os seus aspectos completa a investigação da representação da ação social em Caperucita Verde para que se forme um perfil abrangente da protagonista da última reescrita do corpus. O Quadro 67 traz exemplos das reações cognitivas:

**QUADRO 67**  
Reações cognitivas

(67.1) Caperucita Verde sale de su casa con su delivery abuelístico, pero antes **tiene la precaución** de ajustarse bien la capucha de su caperuza:

(67.2) –¿ Por qué decís “Nosotros somos” si vos estás acá solo? – Porque nosotros los Lobbys somos uno y somos muchos ¿o acaso **creés que todo esto podría haberlo hecho uno solo?**

(67.3) Caperucita, **un tanto confundida** (odiaba **estar confundida**) le preguntó: –¿ Qué querés decir con “hicimos todo esto” si justamente por acá no hay nada de nada?

(67.4) y le dijo: – **Supongo que todo este espanto te sirve para parecer más lobo y para**

**impresionar a ciertas chicas cabezas-huecas...**

(67.5) **En el fondo se sentía responsable por su abuelita**, la relación entre ambas había empeorado desde que Caperucita le había explicado que esos brotes de soja que comía desde hacía treinta años se hacían con soja transgénica,

---

As reações cognitivas, embora numerosas, não parecem contribuir para a construção de uma protagonista marcadamente racional ou, em consequência desta racionalidade, conforme proposta de van Leeuwen, com mais poder. Quatro das sete reações cognitivas se dão na interação com o lobo, o que poderia ser visto como um indício de uma protagonista que, supostamente diante de um momento crucial da história, consegue reagir racionalmente e de forma mais “madura”. No entanto, a análise detalhada destas reações mostra que uma delas (67.2) é apenas uma indagação do lobo; em outras duas (67.3), a reação racional, na verdade, se traduz em uma “confusão” mental que, embora pudesse ter resultados positivos, tem como consequência, no conto, mais um enfrentamento verbal de Caperucita com o lobo e, como já foi dito, a transferência da incumbência ao lobo para que a protagonista possa voltar pra casa e arrumar o penteado. E a reação do exemplo (67.4), embora também mostre que Caperucita Verde não teme o lobo e o enfrenta através de ações semióticas, tem as mesmas consequências das reações do exemplo anterior. As demais reações cognitivas se dão no âmbito doméstico. Apenas a do último exemplo serve novamente para mostrar, como já foi verificado em relação à mãe, que as relações de autoridade na família, neste conto, estão construídas de forma diferente, pois não há tanta diferença hierárquica entre a filha / neta e a mãe / avó. Esta construção distinta, contudo, não resulta na representação de uma protagonista mais atuante e empoderada.

Passando às reações perceptivas, o Quadro 68 traz todas as três ocorrências da reescrita de Sobico:

**QUADRO 68**

Reações perceptivas

---

(68.1) ¿por qué no compraste esas papitas azules y hermosas **que vimos el otro día en el mercado?** (La madre mira el techo de la cocina y cuenta mentalmente hasta cinco.) –...Porque pesan la mitad y cuestan el triple...

(68.2) Caperucita miró por detrás del ombú y **no vio a nadie más** (por supuesto que no existía

ningún otro árbol, y los tres sauces llorones estaban como dos cuadras más allá).

(68.3) – ¡Soy yo, Caperucita! – su voz sonaba preocupada al **ver que todavía estaba en la puerta la moto del lobo**. Luego de un incómodo silencio, desde adentro se escucha la voz de la abuelita que dice: – Volvó a la tarde que estoy ocupada...

---

As ocorrências dispostas no quadro acima mostram que todas as reações perceptivas para as quais Caperucita Verde está ativada são realizadas pelo processo “ver”. Diferentemente da maioria dos outros contos, Caperucita não reage muito através de seus sentidos, e quando o faz, estes não a levam a equívocos. No entanto, este tipo de reação tampouco parece mudar a forma como Caperucita percebe o mundo ou levá-la, a partir daí, a qualquer outro tipo de ação.

Por fim, as reações afetivas, em número idêntico ao de perceptivas, são apresentadas no Quadro 69:

#### QUADRO 69 Reações afetivas

---

(69.1) se puso su caperuza especial, que la protegía de la lluvia ácida, y **se dispuso a salir** con su pequeña bolsa térmica en la mano.

(69.2) Va por el camino del ex-bosque, **prefería el peligro al aburrimiento de ir por la autopista**, la tarde está inhóspita y ráfagas de viento levantan cada tanto nubes de tierra,

(69.3) Caperucita, un tanto confundida (**odiaba estar confundida**) le preguntó: –¿ Qué querés decir con “hicimos todo esto” si justamente por acá no hay nada de nada?

---

As reações afetivas, como as demais reações, parecem não mover Caperucita do lugar em que se encontra e tampouco trazem consequências para o rumo da história. A primeira reação é resultado da ordem dada pela mãe; a segunda, leva à desobediência à advertência da mãe (de não ir pelo caminho do bosque), desobediência esta que, por sua vez, não tem nenhuma relevância para a própria protagonista, mas sim para o lobo e a avó; por fim, a última reação afetiva, e talvez a mais interessante, a leva a confrontar (semioticamente) o lobo, mostrando a falta de temor de Caperucita. O que se pode concluir, portanto, em relação à protagonista de Sobico, é que se trata de uma protagonista que não teme o lobo e que se coloca hierarquicamente em uma posição



praticamente igual à da avó e da mãe. Além disso, Caperucita Verde tem uma consciência ecológica desenvolvida, muita informação sobre o meio-ambiente, as consequências terríveis do monocultivo para a terra e a saúde das pessoas, e disposição para disseminar esta informação. No entanto, observa-se que a coragem de Caperucita Verde, sua aparente autonomia e sua consciência não a levam muito além e não a tornam diferente em termos de suas ações, das demais protagonistas do corpus. Caperucita afeta muito pouco outros atores sociais, e suas ações mais numerosas, assim como as interativas, criam impactos que vão muito pouco além do âmbito de sua própria individualidade. Semioticamente, Caperucita age bastante e chega a afetar outras pessoas. No entanto, os resultados dessas ações são questionáveis: quando as ações semióticas são dirigidas à mãe ou a avó, geralmente através de um discurso em prol da ecologia, Caperucita não consegue mudar o comportamento das duas; quando se dirige ao lobo, de forma questionadora e confrontante, Caperucita só consegue convencê-lo, sem grandes dificuldades, de ir à casa da avó em seu lugar, para poder voltar à casa. A mãe continua comprando as batatas transgênicas, a avó continua uma voraz consumidora de “*junk food*” e veemente defensora das papeleiras, e o lobo segue com seu lobby também pelas papeleiras. Ou seja, para uma protagonista “verde”, Caperucita parece não conseguir muitos resultados para sua causa ou mesmo produzir impacto relevante sobre outros seres ou objetos. Por fim, em termos de reações, embora aja muito cognitivamente, tais reações e sua suposta racionalidade não são usadas de forma a obter resultados para o movimento em que está engajada ou mesmo no nível íntimo e pessoal da personagem, pois não a levam a nenhuma mudança. Assim, embora mais eloquente e mais racional que as demais protagonistas, Caperucita Verde segue sendo uma protagonista pouco atuante, dependente, talvez menos frágil, mas igualmente desempoderada.

Uma vez analisados os dados relacionados a todas as reescritas, segue a apresentação dos resultados principais da análise de representação da ação social.

O que se pode observar, de maneira geral, levando-se em conta a análise de todas as reescritas que compõem o corpus, é que, em primeiro lugar, os dados quantitativos são um ponto de partida para a análise das ações sociais, sendo fundamental a verificação detalhada dos tipos de ações, suas motivações, o que ou a quem elas afetam e que tipo de resultado trazem. Uma vez investigadas todas estas nuances das ações, pode-se começar a traçar um perfil mais acurado dos atores sociais

investigados. As análises mostram, em segundo lugar, que, com algumas particularidades, há um padrão geral em termos de representação da ação social de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja em praticamente todas as reescritas que formam este corpus. Este padrão geral pode ser resumido da seguinte forma:

- 1- em todas as reescritas, Chapeuzinho / Caperucita está muito mais ativada do que apassivada, sendo que a maior diferença entre estas duas formas de inclusão se encontra no texto de Buarque, em que Chapeuzinho é apassivada em menos de 2% das representações com agência; a menor diferença se encontra nos textos de Iannamico e Sobico (duas reescritas argentinas), cujas protagonistas estão apassivadas em 22% das representações com agência;
- 2- com exceção dos textos de Buarque e Braz, em todos os demais a protagonista está ativada para mais ações instrumentais do que para os outros tipos de ações materiais; tanto em Buarque quanto em Braz, predominam as não-transativas;
- 3- em todos os textos as ações materiais em menor proporção são as não-transativas, aquelas, em que outros seres são afetados; a exceção fica por conta de Montes, em cujo texto Caperucita está ativada em proporção idêntica para as interativas e as não-transativas, predominando, ainda, as instrumentais;
- 4- em todas as reescritas Chapeuzinho / Caperucita está mais ativada para ações do que para reações; o texto em que esta diferença é mais acentuada é o de Iannamico, com apenas 11% de reações; e aquele cuja diferença é a menor é o de Buarque, com 34% de reações;
- 5- em todas as reescritas predominam largamente as ações propriamente ditas frente às semióticas; as protagonistas de Braz e Sobico são as que mais agem através de processos de significação (23% das ações); a de Titan Jr. é a que está menos ativada para ações semióticas (10%);

A representação das reações já não mostra um padrão bem definido, já que há três textos (Aguiar, Montes e Iannamico, todos eles citando o conto de Perrault como fonte) em que a protagonista está mais ativada para reações perceptivas; outros três

(Titan Jr. e Cinetto, que citam o conto dos irmãos Grimm como fonte, e o de Sobico) em que a protagonista está mais ativada para as cognitivas; e, finalmente, dois (Buarque e Braz, ambas reescritas brasileiras) em que Chapeuzinho está mais ativada para reações afetivas.

Considerando as observações acima e a análise de todos os dados, pode-se concluir que, em geral, Chapeuzinho / Caperucita age muito materialmente, afetando muitas coisas e muito a si mesma, mas muito pouco a outros atores sociais. Além disso, a protagonista age pouco através de processos de significação, e também reage pouco diante dos acontecimentos.

Partindo para um nível mais detalhado de investigação e levando-se em conta as análises qualitativas das realizações de cada tipo de ação, chega-se a resultados mais interessantes. O fato de Chapeuzinho / Caperucita estar muito mais ativada do que apassivada em todo o corpus, poderia sugerir uma protagonista atuante e influente. Entretanto, o que se observa praticamente em todas as reescritas é que Chapeuzinho / Caperucita age motivada basicamente por ordens e advertências da mãe, sugestões do lobo e ordens do lobo se passando pela avó. Esta afirmativa se mostra verdadeira não só para ações materiais, bem como para as semióticas, em que a protagonista, majoritariamente, age respondendo a outros atores sociais, e mesmo para as reações. Além disso, muitas das ações são apenas possibilidades, em muitos casos não chegando a ser concretizadas.

No caso do texto de Aguiar, todas as ações interativas (aquelas que afetam outros seres e conferem mais poder ao agente) dizem respeito à incumbência dada pela mãe à menina de levar guloseimas à avó doente; ou seja, a avó é o único ser afetado. Como em Montes, contudo, a ação não chega a ser concretizada. Em Montes, há apenas uma ação que foge desse padrão e afeta o lobo. Em Iannamico, com uma proporção ainda menor de ações interativas, a única pessoa afetada é a avó e, em uma única ação, a mãe, em uma ação recíproca. Mas no caso desta reescrita, embora Caperucita del Noroeste afete ainda menos as pessoas, a incumbência de que derivam a maior parte das ações interativas pode, graças à intervenção do pastor, ser cumprida. Todos estes textos que citam o conto de Perrault como fonte (se auto-classificando como traduções, como no caso de Aguiar e Montes, ou como adaptação, como Iannamico), apresentam, portanto, um padrão de baixa proporção de ações interativas, de muita dependência por

parte da protagonista em relação à mãe, já que praticamente todas as ações deste tipo derivam de suas ordens ou advertências, e de grande falta de autonomia da protagonista. Passando aos textos que citam o conto dos irmãos Grimm como fonte (Titan Jr. e Cinetto), há uma pequena modificação neste panorama, que em linhas gerais permanece o mesmo.

No caso de Titan Jr., a maior parte das ações, como em Aguiar, Montes e Iannamico, derivam de ordens e advertências da mãe. E em relação a estas ações, é a avó a principal afetada. Entretanto, já se começa a notar um ligeiro aumento na autonomia da protagonista, que em duas ações interativas afeta o lobo. Em uma, através de uma ação compartilhada, e em outra, sozinha. Em Titan Jr., a dependência de Chapeuzinho ainda é grande, e suas ações mostram isso. Mas nesta reescrita, embora ainda dependa da mãe, ainda escute o lobo, e ainda precise do caçador para sobreviver e realizar a incumbência, Chapeuzinho / Caperucita já age de forma a ajudar o caçador e demonstra um pouco de autonomia. No que tange à reescrita de Cinetto, assim como em Montes, há apenas uma ação que afeta outro ator social diferente da avó. Todas as ações interativas, uma vez mais, derivam das ordens da mãe, com exceção de uma que afeta o lobo e pode ser considerada espontânea. Diferentemente do texto de Titan Jr., no de Cinetto a protagonista não ajuda o caçador e não contribui para a morte do lobo, mostrando-se tão inativa e dependente quanto as protagonistas das primeiras reescritas. A incumbência dada pela mãe é cumprida, mas ainda mais graças ao caçador.

No texto de Braz, embora como em Buarque predominem as ações não-transativas, é onde se encontra a maior proporção de ação interativas de todo o corpus. A representação de Chapeuzinho Vermelho a partir da perspectiva do lobo parece ser um pouco distinta das demais. Ainda que pouco mais da metade das ações interativas derive de ordens e sugestões de outros atores sociais, há um maior número de ações autônomas e, mais importante, que afetam outros seres de forma significativa, diferentemente da maioria dos outros textos. Estas ações constroem uma personagem um pouco mais corajosa, e esta coragem, pela primeira vez, não é vista como ignorância, e tampouco está diretamente associada com o risco que a menina corre. É de grande importância ainda mencionar que a avó não é a única afetada. E que, como em Titan Jr. e Cinetto a incumbência dada pela mãe a Chapeuzinho é cumprida. A necessidade da ajuda de uma figura masculina, entretanto, permanece.

No texto de Sobico, a porcentagem das ações interativas está entre as mais baixas, e como no padrão encontrado, com um pequeno desvio da protagonista de Braz, mais da metade das ações derivam de ordens e advertências da mãe. Duas ações são espontâneas, e como em Braz, demonstram coragem por parte de Caperucita Verde em relação ao lobo. No entanto, diferentemente daquele texto em que as ações têm consequências relevantes para a história, no texto de Sobico as poucas ações espontâneas não geram nenhum resultado importante, embora afetem o lobo.

Por fim, voltando ao texto de Buarque, nota-se que, como já foi sugerido, há que se falar em duas Chapeuzinhos, uma da primeira metade do texto, que repete (e leva ao extremo) o padrão encontrado nas outras reescritas, agindo predominantemente de forma não-transativa, afetando pouco e de forma irrelevante outros seres e, principalmente, caracterizada por “não-ações”, já que a maioria destas realizações estão em polaridade negativa. A outra Chapeuzinho, após enfrentar o medo, despir o lobo e se transformar, rompe fortemente com o padrão dos contos já analisados e com a própria representação da primeira parte do conto de Buarque, mostrando-se uma protagonista que afeta muito outros seres, e de forma relevante para si e para o conto. É importante lembrar, uma vez mais, que mesmo a Chapeuzinho da primeira metade demonstra mais autonomia que as demais protagonistas, pois seja qual for o tipo de ação (ou “não-ação”), suas atitudes são espontâneas e acontecem por vontade própria, sem interferência ou influência de outros atores sociais.

Em relação às ações semióticas, com exceção mais uma vez de Chapeuzinho Amarelo, as demais protagonistas, agindo menos ou mais através de significações, em geral têm como motivação perguntas ou ordens de outros atores sociais, e suas consequências não merecem atenção, já que se limitam a responder e concordar com ações semióticas do lobo ou da mãe. Há que se mencionar, novamente, a protagonista de Sobico, que não só se expressa bastante semioticamente (como a de Braz), como a faz fundamentalmente de forma espontânea, afetando a mãe, o lobo e a avó. Apenas uma destas ações é uma resposta a outro ser. Todas as demais são de iniciativa da própria Caperucita, com motivações diversas. Como a protagonista de Braz (embora esta aja respondendo ao lobo), a de Sobico conversa de igual para igual com o lobo, confrontando-o, criticando, questionando e até lhe dando uma ordem. Quando o lobo a questiona, fica sem resposta. E também rompendo com os padrões no que tange às ações semióticas, Caperucita Verde parece estar em uma posição de menos dependência

e diferença hierárquica em relação à mãe e à avó. A protagonista, com seu discurso ecologicamente correto, busca conscientizar as duas dos perigos do monocultivo, da globalização, do consumo de transgênico e do dano causado pelas indústrias papeleiras. Entretanto, como já foi sugerido antes, embora Caperucita Verde aja espontaneamente sob o aspecto semiótico, e afete não só sua família, mas também o lobo, estas ações tampouco têm resultados ou impactos relevantes, já que a menina não consegue, com seus argumentos, convencer a mãe ou a avó; e em relação ao lobo, suas ações não geram nenhuma consequência de fato importante para a história ou para si. O diálogo com a tradição, proposto a partir de uma relação sem vínculos com um texto fonte específico, parece pesar a ponto de que em sua proposta “inovadora” Sobico não consiga se livrar das amarras que prendem sua história, e sua protagonista quase tão impotente quanto aquelas de textos que se apresentam como traduções, às mesmas representações clássicas de meninas, e às mesmas relações de gênero.

Chegando, finalmente, às reações, pode-se dizer que aquelas protagonistas que estão mais ativas para reações cognitivas não se mostraram, com as análises qualitativas, mais racionais ou empoderadas que as demais. As ações cognitivas, em todos os textos, em geral, não mostram mais equilíbrio ou razão por parte das protagonistas, e nem se convertem em ações relevantes. As reações perceptivas, por sua vez, em sua maioria levam Chapeuzinho / Caperucita a engodos, seja quanto à identidade do lobo ou da avó, seja quanto ao tempo, por exemplo. Por fim, no que concerne às reações afetivas, que em geral demonstram medo ou ingenuidade, no texto de Buarque, de forma muito significativa, e também em menor grau no de Braz, contribuem para a construção de uma protagonista mais corajosa e com mais autonomia. No texto de Buarque, principalmente, as reações afetivas têm grande importância em seu processo de transformação. No texto de Sobico, em que a protagonista também é representada, se não como uma protagonista corajosa, ao menos sem medo, essa coragem não a leva a afetar outros seres materialmente. E se possibilita que afete semioticamente, as ações não geram resultados. A protagonista de Braz, por sua vez, é representada como mais corajosa e independente. E embora esta coragem gere consequências relevantes e a leve a afetar outros seres além da avó, indiretamente esta sua atitude mais ousada a leva a expor sua vida e a de sua avó ao perigo. Nos demais textos, Chapeuzinho / Caperucita reage, em geral, com medo ou espanto. E quando não é assim, a coragem está mais diretamente associada ao perigo. É apenas no texto de

Buarque que a coragem é vista como uma característica positiva de fato, com consequências importantes para a protagonista e a história. Nos demais contos, mesmo em Braz, a atitude corajosa ou ousada é representada como irresponsável, ingênua ou ignorante, e sempre levará ao risco e mesmo à morte. Assim, como já foi sugerido, a coragem ou a falta de medo levam à desobediência, que por sua vez, leva aos perigos que uma menina, sozinha, não consegue resolver. As meninas devem, portanto, ser mais obedientes e menos corajosas, construindo assim uma ideia negativa de características como autonomia, coragem, independência, ousadia. E, conforme já foi mostrado, a consequência deste tipo de comportamento justifica plenamente nos contos a necessidade de punição da protagonista, através da morte ou do risco; do arrependimento e de promessas de “bom comportamento” no futuro; e, finalmente, da moral da história, de forma explícita, como em Perrault, Aguiar e Montes, ou de forma implícita como em Iannamico, Grimm, Titan Jr., Cinetto, e mesmo em Braz. Em Buarque, o comportamento de Chapeuzinho não é mostrado de forma negativa ou positiva; suas ações, no entanto, vão mostrando a transformação pela qual a protagonista passa. Não há moral, arrependimento, lição ou promessas; há apenas o processo de transformação de uma menina, que supera seus medos sozinha, enfrentando-os, para tornar-se, finalmente, uma protagonista de contos de fada que, reagindo afetivamente, afeta outros seres e causa impacto no mundo em que vive. Em Sobico, tampouco, há moral da história, lição ou condenação da desobediência da protagonista. Contudo, neste conto, Caperucita vai perdendo o pífio protagonismo que tem, para passar ao segundo plano da história e deixar que a avó e o lobo ocupem o primeiro plano. Suas ações, antes inócuas ou infrutíferas, deixam de acontecer, pelo simples fato de que Caperucita Verde sai de cena.

As diferentes reescritas analisadas, sejam aquelas que se apresentam como traduções, como adaptações, ou simplesmente as que não se rotulam como tais, fazendo referências menos explícitas ao conto Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja, parecem, portanto, construir uma protagonista bastante semelhante em termos de representação da ação social. Os resultados obtidos a partir da análise da representação do ator social já apontavam para uma protagonista, em geral, frágil, vulnerável, pequena, dependente. A análise da representação da ação social complementa esta construção, pois mostra uma protagonista pouco atuante, sem autonomia, infantilizada. Os textos de Iannamico, Buarque, Braz e Sobico tentam romper com a tradição e

construir Chapeuzinhos / Caperucitas distintas. Entretanto, a maior parte destes textos fica a meio caminho nesta tentativa, ou nem isso. Caperucita Roja del Noroeste, tanto na análise de ator quanto de ação social, está entre as mais frágeis, insignificantes e inativas. Chapeuzinho Vermelho de Braz se mostra um pouco mais corajosa e atuante, mas ainda assim está longe de ser uma protagonista que produza impactos numerosos e relevantes no mundo, e todos os valores do conto tradicional, como a necessidade de que a protagonista afinal seja bela e obediente, sua dependência em relação ao gênero masculino, bem como a necessidade de prevenção em relação a este mesmo gênero, bem como a função “educativa” através de uma moral implícita no conto, estão todos atualizados. Caperucita Verde de Sobico também está construída de forma semelhante, apesar da tentativa de se representar uma protagonista ecologicamente atuante. Mesmo nessa missão, a protagonista fracassa. E segue sendo uma personagem que, embora enfrente o lobo, não tira disto nenhum proveito, próprio ou para os demais. Seu âmbito de ação segue sendo doméstico, suas ações infrutíferas, e seu protagonismo, entre os mais débeis de todas as reescritas. Sob uma roupagem de rebeldia e atitude, esconde-se a mesma protagonista pouco influente, pouco atuante, fútil e desimportante. Assim, o único autor que parece conseguir levar a cabo a construção de uma protagonista de fato distinta, é Buarque. Dialogando e reconhecendo a tradição, ao representar em um primeiro momento uma Chapeuzinho que incorpora e intensifica todas as características da protagonista clássica, Buarque, com ironia e contundência joga por terra a tradição e constrói então a protagonista que rompe com os padrões, reescrevendo e legitimando a Chapeuzinho que encara o medo, se transforma, vence o lobo, age sobre as coisas e pessoas, e vive, enfim, plenamente; sem que para isso seja necessária a intervenção de uma figura masculina, qualquer punição, ou abrir mão de sua afetividade; sem dependência em relação à família, com autonomia, enfrentando o medo, assumindo os riscos, abrindo espaço, talvez, para uma nova protagonista de contos de fadas, e para meninas que querem ser atuantes, auto-suficientes, relevantes, transformadoras, corajosas.

Resta, por fim, investigar as capas destes textos, e averiguar se os resultados da análise do desenho visual corrobora os resultados encontrados através das análises da representação dos atores e da ação social. Esta etapa final é objeto do capítulo seguinte.



## **5. Dados e Análises: A Representação Visual dos Atores Sociais**

Como foi mencionado no capítulo de revisão teórica, van Leeuwen (2000, 2008) adapta seu arcabouço de análise de atores sociais para o domínio da comunicação visual, desenvolvendo uma categorização específica para este tipo de texto.

Uma vez que esta proposta de trabalho contempla textos verbais e visuais e a interação (rima) entre estes dois modos semióticos, a análise visual dos atores sociais nas capas dos contos investigados é um passo significativo para, juntamente com a análise dos atores e da ação social nos textos verbais, ser possível traçar um quadro geral de como a protagonista está representada em reescritas do conto de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja. Além disso, esta perspectiva de análise dos textos visuais mostrou a importância dos paratextos, em especial as capas, para a pesquisa aqui proposta. Sabe-se que há uma metodologia consolidada de pesquisa de paratextos de tradução, associada à subárea da historiografia e tradução (TAHIR-GÜRÇAGLAR, 2002). O que se propõe neste trabalho, entretanto, é realizar, no escopo dos estudos linguísticos da tradução, uma investigação de capas dos textos objeto desta pesquisa, usando um referencial distinto, calcado na gramática do desenho visual.

Voltando às duas perguntas-chave postuladas por van Leeuwen para conduzir sua investigação da representação visual, na próxima seção, começa-se com a primeira, sobre a forma como as pessoas são retratadas, para iniciar a análise e discussão dos dados dos textos visuais do corpus.

### **5.1 Retratando Pessoas**

#### **5.1.1 Inclusão e Exclusão**

Ao se observarem as quatro capas dos livros analisados para o projeto definitivo e qualificação, um dos primeiros dados que se observou foi a presença da personagem Chapeuzinho ou Caperucita em todas as imagens. Importante também é ressaltar que nos quatro textos ela aparece sozinha, sem a presença de qualquer outro personagem do conto. Pode-se dizer então, a partir da perspectiva da representação

visual dos atores sociais, que Chapeuzinho / Caperucita está incluída em todos os textos, enquanto há uma exclusão completa (Supressão) de qualquer outro ator social nos quatro textos que compõem a primeira metade do corpus.

Já em relação aos quatro textos da segunda parte do corpus, este padrão não se repete: a protagonista já não aparece incluída em todas as capas, e há a inclusão de outros atores sociais. A única reescrita que mantém a configuração descrita acima é a de Sobico, com ilustrações de Melina Canale. As outras três reescritas apresentam padrões distintos. A de Titan Jr., com texto visual de Susanne Janssen, representa a protagonista, mas também a avó. Além disso, é o único texto que traz os atores sociais representados em um ambiente fechado, doméstico. Os sete demais representam os atores em ambientes externos, abertos. A reescrita de Cinetto, com texto visual de Mariano Díaz Prieto, também inclui outro ator social, neste caso o lobo. Por fim, no texto visual de Salmo Dansa, para a reescrita de Braz, Chapeuzinho curiosamente não está incluída. Apenas o lobo aparece representado, obviamente pelo fato de a história ser contada segundo sua perspectiva. No entanto, como o próprio título deixa claro, o conto ainda é o de Chapeuzinho Vermelho. O autor do texto visual, contudo, optou por excluir a “protagonista”. Assim, Chapeuzinho / Caperucita está incluída em três dos quatro textos; em um destes três textos a avó também está representada; e em outro, o lobo.

Na capa da reescrita brasileira de Aguiar, seria possível analisar o segundo plano (*background*) do cenário onde Chapeuzinho caminha em primeiro plano (*foreground*) como uma pista para a presença do lobo através de um conhecimento presumido do leitor. Sendo o conto de Chapeuzinho Vermelho (segundo ORENSTEIN (2002, p.3), “[...]a estrela ancestral das histórias de ninar”<sup>52</sup>), bem como outros contos de fada, principalmente os de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen, uma história bastante conhecida no ocidente, seria esperado que o leitor associasse o bosque com o lobo neste contexto específico, pois é neste cenário que se dá o encontro de Chapeuzinho com aquela personagem. Caso se considere o bosque como uma referência ao lobo, tal representação seria uma exclusão por encobrimento, ou seja, ainda uma exclusão, já que o lobo não está representado diretamente, mas uma exclusão menos radical que a supressão. Esta última não deixa nenhuma pista ou rastro

---

<sup>52</sup> Tradução de “[...] the age-old star of bedtime drama”.

para que o ator social seja “percebido” ou identificado. No encobrimento, alguma referência ou sugestão é feita a respeito da presença de determinado ator social. Assim, o bosque pode ser visto como esta referência, já que é a “morada” do lobo, um local considerado perigoso (principalmente para mulheres e meninas), escuro e desconhecido. Nas outras três capas da primeira parte do corpus, o bosque (ou qualquer outro elemento que possa ser associado ao lobo) não é representado, havendo assim uma exclusão total (supressão) do lobo ou de qualquer outro ator social, o que contrasta com a expressiva inclusão do lobo no texto verbal. Na segunda parte do corpus, curiosamente, esta configuração se repete. Apenas em um dos textos (no de Díaz Prieto, da reescrita de Cinetto) o bosque está representado. No entanto, diferentemente do texto de Hallensleben, em que a presença do lobo estaria simplesmente “sugerida”, ensejando uma exclusão por encobrimento, no texto de Díaz Prieto o lobo está incluído.

Na capa da reescrita de Montes, praticamente não há um cenário, e Caperucita caminha sobre um gramado apenas sugerido. Assim, embora o leitor possa saber de antemão (pois o texto se apresenta como uma tradução do clássico de Perrault) que há um lobo, este ator social é suprimido na capa, embora esteja incluído no texto verbal e também no texto visual das ilustrações internas.

Em relação às reescritas de Buarque e Iannamico, o leitor pode não ter as mesmas expectativas que tem quando está frente às demais. Ainda que a associação com o texto original seja inevitável, já que a referência através dos títulos é explícita, há elementos que levam o leitor a esperar algo distinto, embora sem saber exatamente o quê. No caso do texto de Buarque, o rompimento com a tradição é mais significativo, pois Chapeuzinho deixa de ser Vermelho e passa a ser Amarelo. Os motivos para esta mudança, no entanto, só poderão ser conhecidos com a leitura do texto completo (tanto visual quanto verbal), o que também é válido para o texto de Sobico. Como no caso do texto de Montes, contudo, o lobo também é suprimido, e o leitor de Chapeuzinho Amarelo não sabe se este ator social estará ou não representado aí. Na verdade, não há qualquer cenário, já que Chapeuzinho é representada em *close up* (plano fechado), ou seja, não há nenhuma outra pista que aponte para um encobrimento. Assim, neste texto, a inclusão de Chapeuzinho é mais marcada, bem como a exclusão de qualquer outro ator social, o que sugere uma importância maior conferida à protagonista, em comparação com os demais textos; e, ao mesmo tempo,

uma menor importância de outros atores sociais, o que é de fato corroborado pelo texto verbal. A exclusão do lobo, de fato, também se dá no texto verbal, já que quando Chapeuzinho o enfrenta, ele deixa de existir, como seus demais medos.

Na reescrita de Iannamico, embora a referência ao original seja mais explícita que em Chapeuzinho Amarelo, (já que o título original é mantido, sendo agregado um pós-modificador), as expectativas criadas são diferentes, já que se trata, conforme informa o subtítulo, de uma Caperucita Roja “del Noroeste”. O cenário e a própria representação de Caperucita já indicam que algo mudou em relação à Caperucita Roja dos contos clássicos. Para descobrir, entretanto, que mudanças são estas, o leitor terá que seguir com a leitura do texto. Como nas demais reescritas, o lobo é à primeira vista suprimido e o observador não sabe se este ator social estará ou não presente nos textos internos, e caso esteja representado, de que forma tal representação se dará. No entanto, ao desdobrar a “orelha” (também um elemento do paratexto) do livro, o leitor se depara imediatamente com o “zorro flaco” (o “lobo” no conto da Caperucita Roja del Noroeste) escondido atrás dos cactos (*cardones*). Assim, pode-se dizer que há uma exclusão apenas parcial do lobo, já que ele está de alguma forma incluído, encoberto pela “orelha” do livro, mas ainda assim na capa ou em sua “continuação”. É importante ressaltar uma vez mais a quebra com a tradição ensejada pelo cenário, totalmente distinto do bosque ou de qualquer outra paisagem familiar no contexto do conto de Caperucita Roja ou mesmo outra personagem de contos de fadas; e também pela representação da personagem principal, com roupas e características diferentes daquelas “imortalizadas” pelo texto clássico.

No texto de Janssen (para a reescrita de Titan Jr.), como mencionado, a representação de Chapeuzinho e sua avó se dá em um ambiente fechado, talvez em uma sala de estar. Algumas árvores aparecem através da janela, não sendo possível, contudo, afirmar que pertencem ao bosque. Há, portanto, como na maioria das outras reescritas, uma exclusão do lobo, apesar de sua importância no conto, de todo o impacto que este ator causa, inclusive sobre a protagonista, através de vários tipos de ação. E há a inclusão da protagonista, mas também de sua avó, personagem que, em termos de ação social e mesmo de representação de atores sociais, não tem tanta importância. A cena representada parece mostrar o momento em que a avó presenteia a protagonista com o chapéu vermelho que originaria seu nome. Esta escolha é curiosa, já que este episódio, aparentemente, serviria apenas para explicar o porquê do

nome da protagonista. No entanto, se se leva em conta a sobreposição da cor vermelha do nome (que afinal se origina aí) com a sugestão, no conto, da iniciação sexual de Chapeuzinho Vermelho e dos riscos que nesta época (se supunha que) os homens representavam para as meninas, talvez esta cena não seja tão insignificante ou secundária.

No texto visual de Díaz Prieto, como citado, o lobo está incluído, em maior conformação com o texto verbal e com todas as formas através das quais o lobo afeta os demais atores. Este ator social, embora aja menos que Caperucita, é mais “efetivo” em suas ações, e demonstra mais poder através delas, pois causa um impacto muito maior, proporcionalmente, e de muito mais relevância que qualquer outro ator social, mesmo a protagonista. Assim, em todas as reescritas que mantêm este padrão, a inclusão do lobo e de Caperucita / Chapeuzinho seria a representação visual mais coerente com a representação da ação social (e também de atores sociais) encontrada na parte verbal dos contos.

Nos textos de Dansa (para reescrita de Braz) e Canale (para a de Sobico), os ambientes em que se inserem o lobo e Caperucita Verde são representados de forma totalmente estilizada. No primeiro, há apenas uma predominância do vermelho sobre o branco, em uma construção bastante abstrata que, entretanto, não sugere a “morada do lobo”. E sob outra perspectiva, pode-se pensar que a protagonista está também excluída por encobrimento, através da sugestão indireta de sua presença pela cor vermelha (que ao mesmo tempo reforça a sobreposição desta cor com o sangue, e por sua vez com a violência e o sexo). E, coerentemente, o lobo está retratado do lado direito da página, o lado do “novo”, pois sua inclusão já é uma “novidade”, e que lhe seja dado voz, ainda mais. No segundo, respaldando o texto verbal, não há bosque, mas apenas um pequeno rio, um campo verde e também a clara predominância do vermelho. Ou seja, através do título, mas também do texto visual da capa, o conto de Caperucita Verde parece dialogar com o clássico. E, ao mesmo tempo, a representação do rio, e a ausência do bosque, estabelecem o diálogo e a sobreposição com a questão ambiental suscitada no texto verbal. Entretanto, conforme mencionado anteriormente, Caperucita Verde vai perdendo protagonismo no curso da história para que o foco se volte para a avó e o lobo (embora a questão ambiental siga sempre presente). Portanto, a inclusão do lobo (e possivelmente da avó) no texto visual da capa estaria em maior conformidade com o texto verbal. Por sua vez, o cenário em que se insere Caperucita

está de acordo com a proposta de uma releitura sob um viés ambiental do conto clássico. E é importante ressaltar que, como em *Caperucita Roja del Noroeste*, o texto visual da capa (e igualmente o verbal) também provoca uma expectativa diferente no(a) observador(a). E de fato, à primeira vista, este/esta se depara com uma *Caperucita* distinta. No entanto, como averiguado nos capítulos anteriores, a protagonista não se distancia tanto da representação (principalmente no que tange à ação social) da protagonista dos contos tradicionais, frustrando, talvez, a expectativa criada através dos textos da capa.

### 5.1.2 Papéis

Em relação aos papéis atribuídos aos atores sociais, também chama a atenção a semelhança entre três das quatro capas investigadas para a primeira metade do corpus. Com exceção da capa de Ziraldo para *Chapeuzinho Amarelo*, as demais trazem a garota caminhando e carregando uma cesta. Como não há outros atores sociais incluídos, já se pode afirmar de antemão que as possíveis ações nas quais *Chapeuzinho / Caperucita* está envolvida não afetam outro ator social. Ou seja, suas ações, quaisquer que sejam, não são interativas em nenhum dos três textos visuais. Na verdade, a ação de “caminhar”, que ela desempenha nestes três textos, é uma ação não-transacional. Já a ação de “carregar a cesta” é uma ação transacional instrumental, uma vez que afeta não uma pessoa ou ser humanizado (como seria o lobo, neste contexto), e sim uma coisa ou objeto (neste caso, a cesta destinada à sua avó). Assim como não afeta nenhum outro ator social, *Chapeuzinho / Caperucita* tampouco é afetada por outro ator. O texto visual sugere, então, uma personagem que, quando age, afeta apenas coisas, e não pessoas. E este padrão é, em geral, respaldado pelo texto verbal.

No texto de Ziraldo para a reescrita de Chico Buarque, por sua vez, *Chapeuzinho* é aparentemente retratada de forma mais estática. Embora não esteja envolvida em nenhuma ação material, ela está envolvida em uma ação semiótica interativa (olhar) dirigida ao participante interativo (o leitor ou observador), estabelecendo um contato que inexistia nas capas dos outros contos. Além de olhar para o observador (e, portanto, afetá-lo), ela sorri, o que agrega outro elemento a este contato. O ato de sorrir pode ser considerado como uma ação semiótica

comportamentalizada. Embora a ação “olhar” possa ser também considerada material, optou-se, como no texto verbal, por considerá-la como semiótica. Portanto, quanto às ações materiais, também nesta capa Chapeuzinho é representada como um ator social que não age (materialmente) e não afeta participantes representados, uma vez que estes estão excluídos. Já o participante interativo, como foi mencionado, é afetado de distintas maneiras pela protagonista. Este contato terá mais importância, entretanto, na análise dos significados interativos, isto é, na segunda fase da análise da representação visual dos atores sociais, quando será investigado como as pessoas retratadas se relacionam com o observador (isto é, com o participante interativo).

Em relação à segunda metade do corpus, curiosamente, o quadro encontrado é distinto, e somente em um dos textos visuais as ações realizadas pela protagonista (e conseqüentemente o papel que lhe é atribuído em termos de representação visual dos atores sociais) são as mesmas da maioria das reescritas da primeira metade do corpus. Apenas a ilustração de Díaz Prieto traz Caperucita caminhando pelo bosque, possivelmente levando a cesta com as guloseimas para a avó, embora não se possa divisar a cesta, uma vez que a protagonista é retratada em segundo plano, parcialmente encoberta por uma colina coberta de neve. O lobo, por sua vez, é retratado em segundo plano, e também executa uma ação material não transativa (esconder-se), além de observar ou olhar a menina, o que configura uma ação semiótica ou material, já que ele a espreita. A menina parece não perceber a presença do lobo neste momento, e segue seu caminho.

Nas capas das outras três reescritas, os textos visuais representam outros momentos do conto. No de Susanne Janssen, conforme citado acima, Chapeuzinho Vermelho é retratada juntamente com sua avó, dentro de casa, e embora estejam frente a frente, não parecem estar conversando. A avó estende os braços para entregar-lhe o chapéu vermelho que originaria posteriormente o nome da protagonista. E Chapeuzinho, a beneficiária desta ação, é representada de forma totalmente estática, sem sequer estender os braços para receber o presente, ou esboçar qualquer movimento ou reação. A protagonista apenas olha para a avó, que é a agente da principal ação representada, não sendo sequer correspondida, já que a avó não a olha diretamente. Assim, Chapeuzinho está apassivada, sendo afetada pela ação da avó, de presentear-lhe ou entregar-lhe o capuz vermelho e, em relação à representação visual, não há nenhum outro tipo de ação ou reação que se possa verificar por parte da

menina. No caso do texto de Buarque, *Chapeuzinho Amarelo* tampouco faz outra coisa além de olhar e sorrir, mas com estas ações a protagonista consegue afetar o/a leitor/a, estabelecendo contato com ele/a e lhe demandando algo. No caso do texto de Janssen, *Chapeuzinho* tem uma expressão facial neutra, indiferente, sendo difícil construir algum tipo de sentido a partir de qualquer gesto ou expressão.

No texto visual de *Dansa para Braz*, *Chapeuzinho Vermelho* não está sequer incluída, não sendo possível, portanto, comentar os papéis da protagonista. Nota-se, contudo, que o lobo não executa nenhuma ação que afete outros. Ele simplesmente caminha (ação não-transativa) e olha para o leitor (ação semiótica), estabelecendo um contato que *Chapeuzinho*, em cinco das sete capas em que está incluída, não busca ou não consegue estabelecer.

E, por fim, no texto de Canale para Sobico, como no de Ziraldo, *Caperucita* não realiza nenhuma ação material, apenas semiótica. Ela olha para o leitor e tem a boca aberta e as mãos levantadas como se estivesse falando com o/a observador/a, já que não há outro participante representado. A diferença entre o texto visual de Ziraldo e o de Canale é a distância social, aspecto que será analisado mais adiante, ainda neste capítulo. No texto verbal de Sobico, as ações semióticas (principalmente as não-comportamentais, mas não apenas) têm especial importância e destaque, conforme exposto no capítulo anterior. Este dado está respaldado, portanto, pelo texto visual, em que *Caperucita Verde* realiza apenas ações semióticas, e dirigidas ao leitor, também demonstrando sintonia com a proposta mais política de defesa e divulgação do discurso ecológico representada no conto. Como no texto verbal (em que o percentual de ações interativas está entre os mais baixos do corpus), entretanto, a protagonista parece se limitar ao nível semiótico de ações.

Mostrando um padrão bastante definido e acompanhando os textos visuais da primeira metade do corpus, na segunda metade tampouco há ações interativas, qualquer que seja a reescrita em foco. Assim, se nos textos da primeira metade, em termos de papéis da protagonista, predominavam as ações instrumentais e não-transativas, na segunda metade predominam as semióticas (em Janssen e Canale) e a absoluta ausência de ações materiais. Apenas no texto de Díaz Prieto *Caperucita* está ativada para uma ação não-transativa e, possivelmente, para uma instrumental. É importante ressaltar a quase absoluta ausência de ações transativas, o que também



encontra respaldo nos dados dos textos verbais, em que Chapeuzinho / Caperucita está ativada minoritariamente para ações interativas, com exceção da protagonista da segunda metade do conto de Buarque.

### 5.1.3 Genérico / Específico e Individual / Em grupo

Seguindo a proposta de van Leeuwen, ainda considerando como as pessoas são retratadas, observa-se que, nas sete capas em que Chapeuzinho / Caperucita está incluída, a protagonista é retratada como indivíduo, e não em grupo ou homogeneizada como parte de um todo, o que está coerente com o texto verbal, em que esta personagem é sempre individualizada. E no texto de Dansa, o único em que há exclusão de Chapeuzinho, o lobo, assim como a protagonista, também é individualizado, representado tanto no texto verbal quanto no visual como indivíduo, e não como parte de um grupo, pois tem sua identidade própria e sua individualidade.

Outro importante aspecto observado por van Leeuwen, e que está relacionado à questão da representação individualizada ou em grupo, diz respeito à representação específica ou genérica. Quanto a este aspecto, não há um padrão único para as sete capas que incluem Chapeuzinho / Caperucita.

Em Chapeuzinho Amarelo, embora este ator social seja individualizado, no texto visual de Ziraldo ele é retratado de forma genérica. Assim, Chapeuzinho não apresenta traços específicos ou particulares que a distingam de outras representações de crianças brancas e do sexo feminino da literatura infantil. Ela tem o rosto redondo com traços delicados, as maçãs do rosto avermelhadas, a pele clara, os cabelos mais longos e também claros e é magra. Obviamente o chapéu amarelo se destaca e a diferencia da representação tradicional da Chapeuzinho Vermelho, criando possivelmente uma expectativa diferente para o/a observador em seu primeiro contato com o livro. Esta informação, no entanto, já está antecipada também no título. Chama a atenção ainda, e à diferença da maioria das representações de Chapeuzinho / Caperucita, a ausência da cesta, um elemento supostamente tão indefectível na representação da protagonista quanto o capuz ou chapéu vermelho.

No texto visual de Hallensleben, para o livro de Aguiar, Chapeuzinho é retratada a partir de um plano tão aberto (“*very long shot*”) que é praticamente

impossível distinguir os traços que a caracterizam. A única coisa que se pode distinguir é o manto/vestido com o capuz vermelho e a cesta, que correspondem à representação clássica da personagem. No entanto, através de algumas poucas ilustrações no interior do livro, pode-se confirmar que Hallensleben também optou por uma representação mais genérica de Chapeuzinho, retratando-a com o rosto redondo e traços delicados, cabelos alongados e mais claros, as maçãs do rosto avermelhadas e magra. É importante mencionar, no entanto, que na maioria das ilustrações o padrão da capa é mantido, com planos abertos, em geral a partir de ângulos oblíquos (o que dificulta a apreensão dos traços). O fato de que principalmente na capa, mas também em muitas das ilustrações internas, a personagem seja representada a uma distância tão grande que impossibilita que seus traços sejam divisados não pode ser ignorado (sendo de extrema relevância para a análise dos significados interativos). Embora no interior do livro o leitor possa chegar a reconhecer a representação genérica e típica da criança, na capa esta sensação de “familiaridade” não acontece, ao contrário do que ocorre, por exemplo, no texto de Ziraldo.

Aqui se pode também fazer uma correlação com o texto verbal, em que, como foi visto na discussão dos dados referentes a este aspecto, a Chapeuzinho da reescrita de Aguiar é representada como pequena, infantilizada, e, dependendo da interpretação, insignificante. Embora nos textos de Aguiar e de Montes ela seja retratada desta forma, é no primeiro que estas características são mais reforçadas, principalmente pelo uso mais frequente de diminutivos, pelo menor número de ativações e de ações que afetam outros seres. Tanto no texto verbal quanto no visual, portanto, ela é retratada como diminuta, construindo uma rima evidente.

No texto de Saúl para a reescrita de Montes, há o que se poderia chamar de uma representação “mista”. Segundo van Leeuwen (2008, p.143) “(...) o específico e o genérico frequentemente se mesclam...”. E parece ser isto o que ocorre no texto de Saúl, já que Caperucita é retratada com o típico capuz vermelho e a cesta, embora com roupas “estranhas” e disformes. Em relação a seus traços, da mesma forma identificam-se algumas características genéricas (os cabelos mais longos e claros, o rosto arredondado); no entanto há outros traços não tão genéricos, considerando-se a representação “clássica” de meninas brancas na literatura infantil: o nariz grande e vermelho e o corpo indefinido, em função do vestido disforme. As ilustrações internas, por sua vez, aumentam a indefinição sobre como classificar a representação de

Caperucita em termos de genérico-específico. Além de ser produzido em preto-e-branco, seu traçado é bastante indefinido, vago e impreciso, e Caperucita é sempre retratada a partir de planos muito abertos, tornando praticamente impossível divisar seus traços. A sensação de familiaridade provavelmente não se dará, como ocorre no texto de Hallensleben. E voltando à capa (de Saúl), em se tratando de uma representação mista, é possível que o leitor permaneça com uma sensação de familiaridade e estranhamento, ao mesmo tempo.

É no texto visual de Carzon para o livro de Iannamico que Caperucita (del Noroeste) é retratada de forma mais específica e, portanto, mais distinta da representação padrão mencionada acima. Embora o rosto redondo seja mantido, Caperucita tem nariz e orelhas grandes, pele morena, cabelos escuros, olhos amendoados e não possui a maçã do rosto avermelhada. O vermelho ainda é a cor predominante de sua vestimenta, e a indefectível cesta também é representada; no entanto, tanto o colorido do chapéu e das roupas quanto o cenário desértico reforçam a especificidade desta representação de Caperucita, criando uma expectativa de um ator social distinto daquele do conto original. Esta parece ser exatamente a proposta dos autores, ou seja, apresentar uma Caperucita Roja que inclua, através de um conto familiar, uma cultura, uma paisagem, hábitos e uma população nem sempre contempladas em representações da Argentina. Segundo os próprios autores e editores, Caperucita Roja del Noroeste é parte de uma coleção de “[...] contos clássicos ‘regionalizados’ [...], adaptados, com todo o respeito, às diferentes culturas indígenas do nosso país”<sup>53</sup>. Assim, teoricamente, as crianças do Noroeste podem se reconhecer nesta representação, e crianças que já são usualmente representadas (aquelas do “centro”, da província de Buenos Aires) podem ao mesmo tempo reconhecer o conto de Caperucita Roja, aprendendo sobre a cultura e a paisagem do Noroeste, e se reconhecer também na representação da menina proposta pelos autores (do texto visual e do verbal) ou, pelo menos, identificar-se com tal criança representada. Certamente, visto mais de perto, há aqui também uma forma de generização acerca da representação da “criança do Noroeste”. Tal homogeneidade não existe e os traços pouco detalhados do desenho também se afastam de uma real especificidade. No entanto, se se considerar o contexto mais geral da representação padrão da criança na

---

<sup>53</sup> Tradução de “[...] cuentos clásicos ‘regionalizados’ [...] adaptados, com todo respeito, a las distintas culturas indígenas de nuestro país.” Esta apresentação da proposta da coleção se encontra na “Nota para padres y educadores” no para-texto do livro Caperucita Roja del Noroeste.

literatura infantil no ocidente, pode-se dizer que a representação da criança do gênero feminino de Carzon está, dentro de um continuum, mais afastada do genérico do que as demais representações nas capas aqui analisadas. De qualquer forma, em um primeiro contato com o texto visual de Carzon, a maior especificidade da representação de Caperucita e do cenário onde ela se encontra criam a expectativa de um ator social distinto daquele do conto original.

No texto de Janssen para a reescrita de Titan Jr., embora Chapeuzinho seja retratada com cabelos e pele clara e olhos azuis (mais coerente com as representações de crianças no local de provável origem da ilustradora), e não na capa, mas sim nos textos visuais internos, com o chapéu vermelho e a cesta, há alguns elementos perturbadores, que estão em dissonância com a representação clássica e harmoniosa das meninas nos contos. Em primeiro lugar há uma desproporção do tamanho da cabeça de Chapeuzinho (muito grande) em relação ao corpo. Seu cabelo em geral está escondido e sua testa também é proeminente, dando a impressão por vezes de que a menina é careca. Seu corpo, em alguns momentos, parece o de uma criança, em outros o de uma mulher, gerando ambiguidade quanto à sua idade. Os ângulos a partir dos quais a menina (ou outros atores sociais) é retratada também são pouco típicos, favorecendo o estranhamento em relação ao reconhecimento de todos os elementos do texto. Além disso, as ilustrações parecem usar uma técnica distinta, como se fosse uma pintura, e não um desenho, com pinceladas, e não traços tão definidos e estilizados como a maioria dos outros textos visuais do corpus, construindo uma representação sem dúvida mais específica em comparação com o restante do corpus, embora com elementos genéricos.

No texto de Díaz Prieto para a reescrita de Cinetto, a representação de Caperucita pode ser considerada como genérica, embora o plano seja tão longo (ou aberto) a ponto de não permitir que o leitor divise seus traços. No entanto, as ilustrações no interior do livro permitem ver que ela é de fato representada genericamente, como uma criança pequenina, com rosto redondo, pele clara, bochechas rosadas, embora seu cabelo não seja claro como em outras representações visuais (Ziraldó, Janssen, etc.). O capuz vermelho está presente, assim como a cesta, que não aparece na capa, mas sim nas ilustrações internas. Embora os textos internos permitam visualizar um pouco melhor os traços de Caperucita, ainda assim os planos em geral são todos muito abertos, fazendo com que a protagonista pareça ainda menor;

além disso, praticamente não há ângulos frontais. Assim, ainda que a representação seja genérica, possibilitando talvez mais reconhecimento por parte do/a observador/a, este fenômeno se torna mais difícil pela falta de contato e interação em função da forma como é construída a relação entre a participante representada e o/a participante interativo/a.

Na ilustração de Canale para a reescrita de Sobico, como em todos os outros seis textos, Caperucita está individualizada, coerentemente com o texto verbal. Ao observar-se como ela está “caracterizada”, pode-se dizer que alguns traços tais como o rosto redondo e a pele clara a generalizam. No entanto, alguns traços lhe conferem uma caracterização mais específica. De forma geral, ela também está estilizada, e seus olhos são excessivamente grandes, oblíquos, com cílios gigantes e retos. Suas bochechas não são vermelhas, sua expressão, bem como os gestos, não são de doçura nem de medo, mas de indignação (também analisado em termos de interação social). Sua roupa é moderna, com tênis, calça jeans, e na verdade as cores de sua vestimenta a fazem parecer com uma árvore, o que remete ao tema da ecologia que o autor procurou trabalhar partindo do conto clássico. Caperucita tampouco está representada como uma criança de pouca idade, e sim como uma criança mais velha, confirmando a classificação do texto verbal de uma “*preadolescente avanzada*”, e diferenciando-a neste aspecto das demais protagonistas, todas representadas como crianças menores. As ilustrações internas, escassas e em preto e branco, respaldando o que já havia sido averiguado em relação ao texto verbal: Caperucita Verde está representada em apenas uma das três ilustrações. Na segunda está o lobo, sozinho; e na terceira a avó e o lobo, confirmando que Caperucita vai perdendo o protagonismo ao longo do conto, e vai dando lugar para as ações do lobo e da avó. A única ilustração em que aparece é praticamente a mesma da capa, com pequenas diferenças na posição de uma mão e da boca, e em preto e branco. Esta ilustração interna confirma que Caperucita, na capa, está falando, pois traz um texto verbal que indica que há uma ação semiótica, reafirmando a importância deste tipo de ação para a reescrita. Assim, em conjunto com o texto verbal da capa, o texto visual, que representa Caperucita pendendo mais para o específico do que para o genérico, cria uma expectativa diferente da maioria das demais reescritas.

Em relação ao único texto visual de capa em que a protagonista não está retratada, é interessante observar que o lobo também está individualizado,

representado tanto no texto verbal quanto no visual como indivíduo com sua identidade própria. E sua representação apresenta mais traços de especificação que de generalização. Ele é retratado com a boca fechada e com pequenos dentes aparecendo, ao contrário da representação mais comum deste animal em contos de fadas, que em geral tem dentes enormes. Sua aparência não é nada ameaçadora. Ao contrário, o lobo de Dansa é digno de pena, com seus olhos e orelhas caídos e seu pelo desalinhado. A representação mais comum deste animal nos contos de fadas e também em fábulas costuma retratá-lo com o pelo negro, enquanto que no texto de Dansa seu pelo é claro, com diferentes cores mescladas. Além disso, seu olho é azul e denota tristeza, por causa das sobrancelhas arqueadas. Observando as ilustrações internas, nota-se que apenas uma traz somente Chapeuzinho representada. Em todas as demais ela aparece com o lobo ou, simplesmente, apenas o lobo está incluído, marcando a importância deste outro ator social no conto que especificamente traz a perspectiva do animal. Curiosamente Chapeuzinho nunca está retratada a partir de um ângulo frontal, o que enseja a construção de uma protagonista totalmente desconectada com o / a observador /a e impossibilita o reconhecimento do ator social. Em apenas uma de cinco ilustrações se pode divisar os olhos da protagonista. Em três outros textos visuais ela está de perfil, com o cabelo e/ou o capuz lhe cobrindo os olhos. Outro texto visual mostra apenas sua silhueta, e de costas. De qualquer forma, percebe-se que sua representação visual pende mais para o genérico, pela pele clara, os cabelos mais longos, bochechas vermelhas, pouca idade, o capuz vermelho, a cesta e o rosto arredondado. O cabelo bem negro talvez seja o traço que a diferencia um pouco da representação ocidental da protagonista mais típica de contos de fada, com seus cabelos louros ou claros.

Uma vez investigada a forma como as pessoas são retratadas, que corresponde à primeira pergunta postulada por van Leeuwen (2008) para a análise da representação visual dos atores sociais, a seção seguinte contempla a segunda pergunta, pela relação estabelecida entre a participante representada e participantes interativos/as.

## **5.2 A imagem e o/a observador/a**

Para investigar a representação visual dos atores sociais, van Leeuwen (2008) procura analisar como são retratadas as pessoas (aspecto já apresentado acima) e também como se dá a relação entre o observador e as pessoas retratadas. É importante lembrar que esta relação é, obviamente, uma “relação simbólica, imaginária” (VAN LEEUWEN, 2008, p.138). Este segundo questionamento é agora abordado para complementar a investigação da representação visual dos atores sociais em *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*.

### 5.2.1 Chapeuzinho Vermelho de Hallensleben

Começando pelo texto de Hallensleben, que ilustra o conto de Aguiar, e considerando a dimensão da distância social, chama imediatamente a atenção o tamanho diminuto de Chapeuzinho Vermelho na capa. Este ator social é retratado a partir de um plano muito aberto (“*very long shot*”), caracterizando o que Kress e van Leeuwen (2006, p.125) chamam de “distância pública”, ou seja, a “[...] distância entre pessoas que são e devem permanecer estranhas”. De acordo com van Leeuwen (2008, p.138), a distância, seja em ilustrações seja na vida real, “[...] comunica relações interpessoais.” Assim, a relação construída entre Chapeuzinho Vermelho e o/a observador/a a partir do texto visual da capa é uma relação impessoal, de grande distanciamento e formalidade. Entre as diversas possibilidades que havia dentro do sistema da gramática visual, o ilustrador optou por retratar Chapeuzinho como estranha, como alguém que não pertence ao mesmo mundo do leitor; alguém distante e de quem, de fato, o/a observador/a deve guardar distância. O mesmo se pode dizer a respeito do cenário, também “afastado” pelo plano muito aberto, e percebido como um local do qual se deve manter distância. Kress e Van Leeuwen ressaltam que, ao contrário da dimensão do “contato”, que será discutida a seguir, a dimensão da distância social também pode ser aplicada à representação de objetos e do ambiente (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.127). A forma como o autor do texto visual optou por retratar Chapeuzinho não só na capa, mas como foi dito antes, também nas ilustrações internas, mostra coerência com o texto verbal no que concerne à distância social. Aguiar e Montes, assim como Perrault, explicitamente afirmam, na moral da história que fecha o texto, que as meninas deveriam manter distância dos lobos (homens), conforme pode ser visto na transcrição abaixo:

Aqui vemos que a infância inexperiente, sobretudo as senhoritas, bem-feitas, amáveis e bonitas, faz muito mal de escutar todo tipo de gente, e que não é causa de estranheza se há tantas que do lobo viram presa. Digo o lobo, pois numa progenitura nem todos têm a mesma natureza: alguns há de espírito cortês, calados, sem rancor, sem amargura, que, em segredo, condescendentes e com doçura, seguem as jovens donzelas até nas casas, até nas ruelas. Mas, ai!, quem não sabe que esses lobos melosos de todos são os mais perigosos? (AGUIAR, 2006, pp. 26-27)

O conto de Perrault, levando em consideração também os outros textos “clássicos”, tais como o dos irmãos Grimm, é o único que traz uma “moral da história” explícita. E possivelmente não por casualidade, Hallensleben optou por representar Chapeuzinho Vermelho, no texto visual da capa, a partir do plano mais aberto. As consequências para aquela que se “aproxima” de Chapeuzinho, ou seja, para aquela que age como ela, que imita seu comportamento, apesar de todos os avisos, parecem ficar claras. Ao contrário do que acontece nos demais textos, no conto de Perrault Chapeuzinho não é resgatada da barriga do lobo, não escapa, não tem salvação. Assim como a avó, ela é devorada pelo lobo e morre. Por isso o alerta para que a leitora/observadora se distancie deste mundo, deste comportamento, desta “menina”, é tão taxativo, seja através da “moral da história” do texto verbal ou da lacuna ou distância representada no texto visual. Outros elementos, ademais da distância social, vão corroborar este alerta, conforme se pode ver a seguir.

A segunda dimensão observada por Kress e van Leeuwen é a relação social entre a(s) pessoa(s) retratada(s) e o observador. Esta dimensão está relacionada ao “ponto de vista”, ou ao ângulo através do qual a pessoa é “vista”. A escolha do ângulo (vertical e horizontal) gera a possibilidade de que o autor expresse atitudes subjetivas em relação aos participantes representados, humanos ou não (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.129). Os autores ressaltam, no entanto, que as atitudes subjetivas são apenas apresentadas como individuais e únicas, mas que, na verdade, elas são frequentemente atitudes determinadas socialmente. Assim, no texto de Hallensleben, sob a perspectiva vertical (que comunica as relações de poder entre o participante retratado e o interativo), Chapeuzinho é retratada no nível do olhar; ou seja, em uma relação de igualdade com o observador. Não há diferença hierárquica, não há superioridade do/a observador/a em relação ao participante representado (o que seria



ensejado por um ângulo elevado ou alto), nem deste em relação ao leitor (ângulo baixo).

Quanto ao ângulo horizontal, Chapeuzinho é retratada a partir de um ângulo oblíquo. Como no caso da perspectiva vertical, também na horizontal se trata de um continuum, e não de posições estanques e definidas. O ângulo horizontal é “[...] uma função da relação entre o plano frontal do produtor da imagem e o plano frontal do(s) participante(s) representado(s)”<sup>54</sup>. (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.134). No ângulo oblíquo os planos frontais não coincidem, gerando uma relação de não envolvimento. O nível de não envolvimento será determinado pela obliquidade do ângulo: quanto mais oblíquo, menor o envolvimento; e quanto mais frontal, maior o envolvimento. Chapeuzinho não só é retratada a partir de um plano muito aberto como também de um ângulo oblíquo, reforçando a divisão entre o “mundo dela” e o “mundo do leitor”. O enquadre por meio do qual a imagem de Chapeuzinho no bosque é destacada (e que é analisado sob a perspectiva do significado da composição, não sendo, portanto abordada neste momento) contribui ainda mais para aumentar esta lacuna entre os dois “mundos”. Voltando à questão dos ângulos, embora retratada no nível do olhar, isto é, numa posição de igualdade imaginária com o/a observador/a, o ângulo oblíquo separa Chapeuzinho deste/a leitor/a. Assim, há novamente uma espécie de aviso (que uma vez mais confirma a moral do texto verbal), em que o autor lembra ao/à observador/a que ele/a não é diferente de Chapeuzinho; são crianças que estão na mesma situação e são igualmente vulneráveis; portanto, o/a observador/a não deve se envolver com ela ou se comportar como ela, e nem participar do seu mundo, ou as coisas podem terminar mal, como terminaram para Chapeuzinho.

A última dimensão proposta por Kress e van Leeuwen (2006) e retomada por van Leeuwen (2008) no que se refere à relação entre pessoas representadas e o observador é a interação social, ou o “ato de imagem e o olhar” (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.116). Esta dimensão concerne à relação imaginária que pode ser estabelecida entre participante representado e interativo através do olhar do primeiro. Se o participante representado olha diretamente para o observador, uma espécie de vetor que liga os dois olhares é criado, estabelecendo uma conexão imediata. O tipo de conexão, por sua vez, será determinado por outros elementos na representação do

---

<sup>54</sup> Tradução de “[...] a function of the relation between the frontal plane of the image-producer and the frontal plane of the represented participants.”

participante, tais como expressão facial, gestos ou textos verbais paralelos. No caso do texto de Hallensleben, embora Chapeuzinho pareça olhar em direção ao/à observador/a, não é possível divisar seus olhos e perceber exatamente para onde se dirige seu olhar (condição essencial para que a conexão se estabeleça). Assim, ainda que pareça haver uma tentativa de contato, ele não é concretizado, em função principalmente do plano muito aberto e do ângulo oblíquo. Há, portanto, uma relação de oferta de Chapeuzinho em relação ao/à observador/a. Ela se oferece para a o exame atento do/a observador/a ao invés de demandar-lhe algo. O objeto de análise, no caso, é a Chapeuzinho, enquanto o/a participante interativo/a é o/a observador/a invisível (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p.119). O endereçamento a este/a último/a é apenas indireto. Desta forma, o autor do texto visual (rimando com o texto verbal) parece estar sugerindo ao/à observador/a que conheça a história de Chapeuzinho, uma menina como qualquer outra, mas que se distancie, não aja da mesma forma, não se envolva, e que jamais se identifique com este ator social ou com seu mundo. Ao ler o conto (depois do primeiro contato com a capa), o/a leitor/a vai perceber que Chapeuzinho “agiu mal”, e que por isso foi punida. E a moral da história explícita e reforça todas as “advertências” de distanciamento e não-envolvimento já ensejadas pelo texto visual.

### 5.2.2 Caperucita Roja de Saúl

Passando para o texto de Saúl (para o conto de Montes), Caperucita está retratada a partir de um plano aberto (“*long shot*”), e também a uma distância pública, que denota impessoalidade, formalidade e distanciamento. Mais uma vez, há uma espécie de advertência, condizente com a “*moraleja*” da história, que determina que o leitor veja Chapeuzinho como estranha, e que dela mantenha distância. Embora menos enfática que a advertência construída a partir da distância social no texto de Hallensleben, no texto de Saúl ela também é bastante contundente, principalmente por estar reforçada pelo ângulo horizontal oblíquo ainda mais acentuado na dimensão da relação social. Neste texto Chapeuzinho é retratada a partir de um ângulo mais oblíquo que no texto de Hallensleben, estando de perfil em relação ao plano do leitor. A sugestão de não envolvimento, de separação entre o “mundo de Chapeuzinho” e o “mundo do leitor” está novamente presente, mais uma vez, como já foi dito, em

coerência com o texto verbal. Diferentemente do primeiro texto analisado, no entanto, a advertência não inclui o bosque, cenário associado ao perigo no texto de Hallensleben e no texto verbal das duas reescritas. Chapeuzinho se desloca em um cenário pouco elaborado e que dificilmente lembra o bosque escuro e denso da capa e do interior do conto de Aguiar. A ausência de enquadre também minimiza um pouco a separação entre os dois mundos. Entretanto, embora representada através de um plano menos aberto em relação ao texto de Hallensleben, o ângulo mais oblíquo e a falta completa de qualquer contato visual entre participante representado e interativo distanciam Chapeuzinho do leitor. No texto de Saúl a interação social também é construída através de uma relação de oferta; Chapeuzinho se apresenta como um objeto para o escrutínio do leitor, sem sequer fazer uma tentativa de estabelecer contato. Como no texto de Hallensleben, o ângulo vertical também denota igualdade. Mais uma vez, e condizente com o texto verbal, Chapeuzinho é representada como uma criança igual, no mesmo nível hierárquico que o leitor, igualmente vulnerável e sujeita aos mesmos infortúnios. Exatamente por isso, o leitor deve observar Chapeuzinho (Oferta) e aprender com o exemplo; mas jamais se aproximar dela ou de seu mundo, não se envolver e muito menos se identificar com a garota.

### 5.2.3 Chapeuzinho Amarelo de Ziraldo

O texto de Ziraldo, como em muitos outros aspectos já analisados, marca uma quebra na tradição do conto no que concerne à relação criada entre o/a observador/a e o participante retratado. Considerando-se a dimensão da distância social, se se compararem as oito capas, chama a atenção o plano fechado (*close up*) a partir do qual Chapeuzinho Amarelo é retratada. A distância social imaginária construída pelo *close up* é uma distância pessoal próxima, que enseja intimidade, que sugere que Chapeuzinho é “uma de nós”, ou seja, que está próxima e pertence ao mesmo mundo que o/a observador/a. Reforçando esta ideia estão as opções pelo ângulo horizontal frontal e o ângulo vertical no nível do olhar. A sugestão de envolvimento e igualdade é indiscutível e veemente. Chapeuzinho não só está hierarquicamente no mesmo nível que o leitor como também parece querer compartilhar com o leitor seu mundo, sua história, sua vida. Não há nenhum tipo de advertência ou aviso para o leitor, rimando

também com o texto verbal, que sugere exatamente que uma criança pode (e deve) superar seus medos e, assim, “eliminar” o lobo e viver plenamente. O convite mais enfático, no entanto, para que o/a observador/a se aproxime e compartilhe com Chapeuzinho do seu mundo e que se identifique com este ator social está realizado pelo sistema da interação social. O contato com o leitor é imediatamente estabelecido pelo vetor que liga o olhar dos/as participantes representado e interativo/a, criando assim uma demanda de Chapeuzinho em relação ao/a observador/a. Esta demanda por sua vez se transforma em um convite em função do sorriso de Chapeuzinho. Este participante demanda do/a observador/a identificação, aproximação, intimidade, e de alguma forma o encoraja dizendo-lhe que ele/a também é capaz, sozinho/a, de vencer o lobo e outros monstros.

#### **5.2.4 Caperucita Roja del Noroeste de Carzon**

A análise do texto de Carzon, por sua vez, mostra uma Caperucita novamente retratada a partir de um plano aberto, um pouco mais que no de Saúl, e não tanto quanto no texto de Hallensleben. A distância, portanto, é pública, denotando impessoalidade, formalidade, estranheza. A sugestão é para que o/a observador/a não se aproxime, de modo que os mundos de cada um permaneçam separados. Quanto à dimensão da relação social, a atitude ensejada pelo ângulo vertical elevado é de uma superioridade imaginária, isto é, de uma diferença hierárquica clara do/a observador/a em relação a Caperucita. Ela é vista pelo/a observador/a como se este/a estivesse em um plano acima, o que possibilita que ele/a veja Caperucita “de cima para baixo”. E no que concerne à perspectiva horizontal, há um ângulo ligeiramente oblíquo (se se considerar o continuum da obliquidade), que se não sugere falta total de envolvimento (como no caso da Caperucita de Saúl) tampouco sugere ligação (como ocorre com o ângulo frontal pleno). Por fim, considerando a dimensão da interação social, observa-se que o olhar de Chapeuzinho não está dirigido ao/a observador/a, mas para baixo, não havendo contato entre os dois participantes. Mais uma vez, portanto, a relação é de oferta de Chapeuzinho em relação ao/a observador/a. Ela não demanda o contato ou qualquer outro tipo de interação. Não busca sua participação, não procura estabelecer nenhum vínculo com o/a participante interativo/a. Chama a atenção a diferença da

proposta apresentada verbalmente pelos editores e autores nos paratextos e a proposta construída a partir do texto visual no que concerne à relação entre participantes, representado e interativos/as. Na nota para pais e educadores (na segunda orelha do livro) os autores afirmam:

[...] Esta coleção de contos clássicos “regionalizados” tenta manter a essência dos relatos trazidos do velho continente, mas adaptados, com todo respeito, às distintas culturas indígenas do nosso país. Através das imagens, a observação e o diálogo são facilitados: tanto o texto quanto os pictogramas e as ilustrações se complementam de maneira ágil e divertida, para que a criança se disponha a tomar parte ativa e consciente dos costumes regionais. Esperamos que as crianças, os pais e os educadores possam valorizar a grande riqueza cultural do nosso país, que a descubram e a sintam como parte de sua identidade e, fundamentalmente, que compartilhem a inter-relação afetiva de nossos irmãos indígenas com a natureza.<sup>55</sup>

Os autores propõem que a criança “tome parte ativa e consciente dos costumes regionais” e que descubra a riqueza cultural da Argentina, sentindo-a como parte de sua identidade. No entanto, o texto visual da capa está sugerindo justamente o contrário. O texto constrói uma relação imaginária de distanciamento, impessoalidade e não envolvimento entre Caperucita e o/a observador/a, apresentando o mundo da garota, isto é, o Noroeste argentino, como um mundo distinto e distante do mundo do/a observador/a. Os elementos deste mundo “*lejano*” são introduzidos para o leitor, mas como se se situassem realmente em um lugar afastado e talvez exótico, como se pertencessem ao outro, jamais ao/a leitor/a. Além disso, o texto visual constrói uma relação hierarquicamente distinta, como já foi dito. Ou seja, o texto reforça a hegemonia do centro sobre a periferia, corrobora a condição de inferioridade dos indígenas e seus descendentes e com isso minimiza a força da proposta de que o/a leitor/a sinta o mundo de Caperucita, com toda sua riqueza cultural, como parte de sua identidade, pois o que parece haver é uma sugestão de distanciamento, desigualdade, não envolvimento. Embora não haja uma moral da história, a advertência para manter distância está exposta no texto visual da capa de *Caperucita Roja del Noroeste*. Assim, se este participante é retratado, como visto anteriormente, de forma específica,

---

<sup>55</sup> Tradução de: “[...]Esta colección de cuentos clásicos ‘regionalizados’ intenta mantener la esencia de aquellos relatos traídos del viejo continente, pero adaptados, con todo respeto, a las distintas culturas indígenas de nuestro país. A través de las imágenes, se facilita la observación y el diálogo: tanto el texto como los pictogramas y las ilustraciones se complementan de manera ágil y entretenida, para que el niño se disponga a tomar parte activa y consciente de las costumbres regionales. Esperamos que los niños, los padres y los educadores, puedan valorar la gran riqueza cultural de nuestro país, que la descubran y la sientan como parte de su identidad y, fundamentalmente, que compartan la interrelación afectiva de nuestros hermanos indígenas con la naturaleza.”

escapando aos estereótipos das representações genéricas das crianças na literatura infantil, Caperucita se torna apenas mais um elemento desta riqueza cultural argentina, mas uma riqueza a ser apenas conhecida, e não reconhecida; um elemento mais a ser observado, mas que não pertence ao mundo do/a leitor/a.

### 5.2.5 Chapeuzinho Vermelho de Janssen

O texto de Janssen, no que tange à distância social, retrata Chapeuzinho a partir de um “*medium shot*”, ou plano médio. Em termos de campo de visão, Chapeuzinho estaria retratada a uma distância entre “pessoal distante” (“*far personal distance*”) e a “social próxima” (“*close social distance*”). Tal plano sugere, portanto, uma relação entre pessoal distante e social próxima, uma relação que permite que o/a observador/a conheça algo do participante representado, mas não muito. Ou seja, tal distância permite alguma proximidade, mas sem intimidade; que o/a observador/a conheça algo de Chapeuzinho, mas não com profundidade. Assim, podemos dizer que há uma sugestão para que o/a leitor/a conheça Chapeuzinho (e sua história), mas não seus sentimentos e emoções; que ele/a se aproxime para saber o que aconteceu, mas que não se torne íntimo/a, não se identifique totalmente com ela, e não entre em seu mundo. O texto verbal possivelmente corrobora esta representação, ao apresentar a história de Chapeuzinho, mas deixando claro que a desobediência expõe a protagonista a riscos com os quais ela não pode lidar sozinha, e terminando com um claro conselho (ainda que mais leve que a advertência em Perrault) para que as crianças não ajam por contra própria e muito menos contra os avisos das mães, e não desviem do “caminho correto”. As crianças devem olhar para Chapeuzinho e conhecer sua história para saber o que acontece com meninas desobedientes, e não para agir como ela. Elas podem, sim, se identificar com as conclusões que a protagonista tira depois de ser salva pelo caçador. Devem observar este comportamento e se identificar apenas com parte das atitudes e da personalidade de Chapeuzinho.

Quanto à relação social, enfocando o ângulo vertical, Chapeuzinho é retratada a partir de um ângulo ligeiramente inferior em relação ao/a participante interativo/a, o que constrói uma relação de superioridade (ainda que mais sutil que no caso de Caperucita Roja del Noroeste) do/a observador/a em relação a Chapeuzinho

Vermelho. A desobediência da protagonista e as consequências desta desobediência talvez sejam fatores que expliquem esta desigualdade, já que o/a leitor/a, que observou Chapeuzinho e suas atitudes de certa distância sem se aproximar demasiadamente, pode optar por identificar-se com o comportamento da menina ou com a “lição” por ela aprendida, o que lhe confere certa vantagem ou superioridade em relação à protagonista.

Quanto ao ângulo horizontal, no texto de Janssen, Chapeuzinho é retratada a partir de um ângulo oblíquo, ou seja, o plano frontal do produtor da imagem (que em última análise é o plano frontal do/a leitor/a) não coincide com o plano frontal do participante representado, construindo uma relação de não envolvimento entre os dois participantes. Há uma divisão entre o mundo de Chapeuzinho e o mundo do/a leitor/a, o que corrobora a análise da dimensão da distância social, que sugere a manutenção de certa distância entre participantes representados e interativos/as. A separação entre os participantes reforça o aviso ou o conselho para que o/a leitor/a não se identifique totalmente com Chapeuzinho.

A última dimensão observada por van Leeuwen, a da interação social, está construída de forma semelhante àquela da maioria dos textos já analisados (com exceção do de Ziraldo). Chapeuzinho não olha diretamente para o/a observador/a (na verdade, ela olha para a avó, que, no entanto, parece não corresponder a este olhar), não havendo portanto contato entre os dois participantes. Não há conexão entre observador/a e Chapeuzinho, que está representada em uma posição de oferta em relação ao/a primeiro/a. Este/a pode estudá-la livremente, investigar, perquirir, escrutinar, e como já foi sugerido, tomar uma decisão sobre a forma como deve se comportar levando em conta a história de Chapeuzinho que lhe é contada através do texto verbal e do visual.

### **5.2.6 Caperucita Roja de Díaz Prieto**

Passando ao texto visual de Díaz Prieto para o conto de Cinetto, averigua-se que, como na capa ilustrada por Hallensleben para o texto de Aguiar, Caperucita está retratada a partir de um plano muito aberto (“*very long shot*”), o que faz com que ela pareça minúscula, diminuta, e muito distante. Tal plano configura o que se chama

distância pública, a distância entre pessoas que devem permanecer estranhas. A capa sugere, portanto, que o leitor permaneça distante de Caperucita, não se aproxime, não se identifique, construindo uma relação de formalidade. O bosque, entretanto, parece próximo, pois ocupa toda a capa, o primeiro plano (onde se encontra o lobo) e o segundo plano (onde se encontra Chapeuzinho), ao contrário do texto de Hallensleben, onde uma moldura enquadra o cenário, que ocupa menos da metade da página, e o bosque é retratado em segundo plano. Curiosamente, no texto de Díaz Prieto, o lobo está mais próximo do/a observador/a (embora de costas) que Caperucita. E o bosque também está próximo, representando um perigo mais premente. Por outro lado, ao contrário do texto de Aguiar (baseado em Perrault), não há uma moral explícita, e de certa forma o texto visual corrobora isso. A advertência para que a menina (e o/a leitor/a) não desobedeça a mãe está presente, no entanto, de forma mais leve. E o desfecho do texto verbal de fato abre uma brecha para possíveis futuros “deslizes” de Caperucita. A advertência não é tão taxativa também pela punição que Caperucita recebe por sua desobediência e distração: se no texto de Aguiar ela é punida com a morte da avó (que é comida pelo lobo como consequência da irresponsabilidade da neta) e finalmente com a própria morte, no texto de Cinetto (contado a partir do conto dos irmãos Grimm) a punição é o susto, o perigo a que ela e a avó foram expostas, pois no final as duas são salvas pelo caçador.

Em termos de relação social, e começando pelo ângulo vertical, nota-se que Caperucita está retratada no nível do olhar, em uma relação de igualdade com o/a observador/a, assim como no texto de Hallensleben, possivelmente sugerindo, como neste texto, que se o/a observador/a for desobediente, o mesmo que aconteceu com Caperucita também poderia acontecer, pois não há superioridade deste/a em relação à protagonista. A sugestão pode ser também de que o/a observador/a está sujeito/a aos mesmos riscos que a protagonista do conto, devendo, portanto, agir de forma diferente depois de conhecer a história.

Quanto ao ângulo horizontal, Caperucita é mostrada a partir de um ângulo oblíquo, sugerindo desconexão, falta de envolvimento, e a falta de identificação já indicada pela distância social. O texto da capa sugere uma clara divisão entre o mundo de Caperucita e o mundo do leitor. A advertência contida no texto verbal também está reforçada por este recurso da gramática visual, como em muitos dos outros textos.



Considerando a dimensão da interação social, e aproximando-se mais uma vez como no texto de Hallensleben, no texto de Díaz Prieto, em função da distância do plano a partir do qual a protagonista está retratada, não é possível saber exatamente em que direção ela olha. Mas no caso do texto de Prieto, ela não parece estar olhando na direção do leitor. Não há nenhum contato visual, e entre Caperucita e o/a observador/a se constrói uma relação de oferta. O/A participante interativo/a deve, portanto, observar a história de Caperucita, conhecê-la, pensar em sua experiência, mas não se identificar com ela e nem se comportar como ela. Assim, como na maioria dos textos visuais das demais reescritas, também na de Díaz Prieto a relação construída entre os dois tipos de participantes é de afastamento e distância, desconexão e divisão, e de total falta de identificação, ainda que o participante interativo esteja em uma posição de igualdade e no mesmo nível que Caperucita Roja.

### 5.2.7 Chapeuzinho Vermelho de Braz

Passando ao penúltimo conto do corpus, chegamos à representação que exclui Chapeuzinho Vermelho da capa e inclui apenas o lobo (ainda que, como já foi sugerido, Caperucita pode estar excluída por encobrimento e não por supressão). De qualquer forma, é interessante observar como está construída a relação entre o lobo e o/a participante interativo/a para que a comparação com o texto verbal possa ser feita. Assim, o lobo está retratado a partir de um plano entre médio (“*medium shot*”) e médio longo (“*medium long shot*”), o que sugere uma distância social próxima (“*close social distance*”). Não há, portanto, grande proximidade entre o lobo e o/a observador/a, sendo que este/a último/a pode conhecer algo do lobo, mas sem nenhuma intimidade. Pode conhecer sua história, sem, contudo aproximar-se. Embora o lobo esteja pedindo compaixão, ele na verdade parece não estar expondo de fato seus sentimentos. A representação sugere que o/a observador/a guarde certa distância, mantenha-se a uma distância social, talvez porque, no final das contas, o lobo é ainda um lobo, com sua natureza selvagem. Embora seja um lobo “sensível”, ele come a avó e a Chapeuzinho, pois é um animal carnívoro e esta é sua natureza.

Quanto à relação social, considerando-se o ângulo vertical, o lobo está retratado em um plano ligeiramente inferior ao do/a observador/a, sugerindo uma diferença

hierárquica (ainda que muito pequena) entre os dois participantes. E quanto ao ângulo horizontal, há obliquidade, o que sugere divisão entre o mundo do participante representado e o do observador. Por mais que o lobo tente expor seus argumentos, suas razões e sentimentos, a distância e a separação entre os dois mundos existe, bem como o afastamento entre o lobo e o/a participante interativo/a.

E levando-se em conta a interação social, nota-se que esta é a dimensão que mais aproxima o/a observador/a do lobo, pois este estabelece contato direto com aquele/a, ao olhar diretamente para o/a participante representado/a. Há uma demanda por parte do lobo, que não se expõe ao livre exame do/a observador/a. E sua expressão (os olhos caídos, a boca fechada, as orelhas murchas) sugere que esta demanda é por compaixão, pena, compreensão. Afinal, o lobo está tentando contar seu lado da história, e quer que o/a leitor/a de alguma forma se identifique com ele e saiba que a Chapeuzinho não é, em sua opinião, a menina boazinha e doce que as outras versões do conto indicam. As outras dimensões, no entanto, impedem um grau maior de identificação, pois o lobo permanece distante do/a observador/a, seus mundos estão separados, não há intimidade. No entanto, em função de certa superioridade do participante interativo em relação ao representado, pode ser que, de fato, o lobo consiga que o leitor se compadeça, sinta pena dele. Mas que afinal, mantenha distância, pois ele ainda é um lobo.

### 5.2.8 Caperucita Verde de Canale

Chegando finalmente ao último conto do corpus, e enfocando a distância social, tem-se que Caperucita Verde está retratada a partir de um plano aberto (“*long shot*”, em que a figura humana ocupa aproximadamente metade da página), um pouco mais próxima que a Caperucita Roja de Saúl, o que corresponde a uma distância social afastada (“*far social distance*”), acercando-se à distância pública. Portanto, em mais uma capa, temos uma relação participante interativo/a - representada construída em termos de afastamento, impessoalidade, formalidade, que não permite que o/a observaora conheça de fato o ator social ou que faça parte do seu mundo, possivelmente contrastando com a demanda ensejada pelo olhar direto. Ao contrário dos textos de Janssen e de Dansa, o de Canale não sugere nenhuma aproximação, por menor que seja (como é o caso dos dois primeiros textos visuais mencionados). Não há um “venha, mas

só até este ponto”. No texto de Canale, não há sequer o “venha”, a distância deve ser mantida sem tentativa de aproximação, e os/as participantes devem permanecer como estranhos.

Quanto à relação social, analisando em primeiro lugar o ângulo vertical, Caperucita Verde está retratada no nível do olhar (“*eye level*”), ou seja, no mesmo nível do/a observador/a, não havendo diferença hierárquica. O/A observador/a é igual à Caperucita, é como ela, pode fazer o mesmo que ela, e também defender a mesma causa que a protagonista defende. Quanto ao ângulo horizontal, este é praticamente (mas não totalmente, considerando-se o continuum) frontal, com mínima obliquidade, sugerindo que o/a observador/a se envolva com Caperucita, sua causa ecológica, seu mundo. A divisão entre o mundo de Caperucita e o do/da observador/a, a partir desta perspectiva, não existe. No entanto, a distância social imposta entre eles/as impede que de fato o/a observador/a se aproxime e adentre o mundo (e a causa, a agenda, o ativismo ecológico) de Caperucita Verde.

Passando finalmente à última dimensão considerada por van Leeuwen em sua análise da relação entre participantes representados/as – interativos/as, qual seja, o da interação social, percebe-se que o olhar de Caperucita Verde estabelece uma relação de contato direto com o/a observador/a, através de uma demanda. Em função de sua expressão indignada (a posição inclinada dos olhos do centro para fora, a boca com os cantos caídos) e dos seus gestos (uma mão na cintura, a outra pra cima como que reivindicando, explicando com impaciência ou reclamando de algo), pode-se sugerir que se trata de uma demanda por engajamento em sua causa ecológica, ou que o/a observador/a compartilhe de sua indignação. No entanto, a demanda pode ainda ser interpretada como uma reprovação em relação ao/a observador/a por este/a não estar engajado/a. Diferentemente da demanda em Chapeuzinho Amarelo, que se dá sob a forma de um simpático convite, em Caperucita Verde a demanda parece se dar em forma de “bronca”. De qualquer forma a demanda é reforçada, como visto, pela relação social, tanto em termos de ângulo vertical quanto horizontal. Contudo, a distância social impede que esta demanda seja completamente lograda, já que o distanciamento e a conseqüente falta de intimidade e afinidade fazem com que a protagonista e sua causa permaneçam como estranhas e desconhecidas para o/a observador/a.

Reunindo os dados da análise da forma como o ator social Chapeuzinho / Caperucita está retratada e da relação entre esta participante representada e o/a participante interativo/a nos textos visuais da capa de todos os contos, em uma tentativa de resumir de alguma forma os resultados acima e discutir alguns pontos, certas considerações podem ser formuladas e são apresentadas na próxima seção.

### 5.3 Resumo de Análises e Resultados

Considerando-se os dados até aqui analisados e as discussões, segue-se com um resumo das principais questões.

Chapeuzinho / Caperucita está incluída (e individualizada) em todos menos um dos textos que compõem o corpus. Outros atores estão, em geral, excluídos por supressão. Em dois textos o lobo está incluído: em um deles, sozinho; em outro, com Caperucita. A avó da protagonista, por sua vez, está incluída juntamente com a neta em um dos oito textos. O padrão, portanto, é a inclusão de Chapeuzinho / Caperucita (sempre individualizada) e a exclusão de outros atores.

A exclusão dos demais atores não parece estar em coerência com o texto verbal da maioria dos contos já que, em praticamente todos, a importância do lobo, considerando-se a representação visual dos atores sociais, bem como a representação da ação e dos atores sociais em textos verbais, é significativa. Este participante age mais sobre a protagonista (e sua avó) do que sofre ações de outros atores. E suas ações, em geral, causam impacto sobre o mundo à sua volta e os outros seres. Das seis reescritas em que o lobo está excluído da ilustração da capa, apenas a de Ziraldo parece rimar, sob este aspecto, com o texto verbal, pois o lobo, que no início assombra a Chapeuzinho, aos poucos vai deixando de existir, à medida que a garota encara seus medos e os transforma todos, através de um jogo linguístico, em “companheiros” ou, no caso do lobo, em um bolo. Ou seja, o lobo, de fato, não existe, ou pelo menos deixa de existir a partir de um determinado momento; e Chapeuzinho consegue superar seus medos e “despir o lobo” sozinha, sem a ajuda do caçador, do lenhador, do pai, ou de qualquer outra figura masculina. A exclusão, portanto, do lobo e de qualquer outro participante do texto inicial, na capa, está coerente com o texto verbal e o restante do texto visual. E o texto visual de Díaz Prieto para Cinetto, o único em que o lobo (como agente da ação

de observar ou espreitar Caperucita Roja) e a protagonista (justamente como ator social afetado) estão incluídos, também se mostra coerente com o texto verbal. O texto de Dansa inclui apenas o lobo, em consonância com a proposta de narrar a partir da perspectiva deste ator social. A expectativa criada é de que surjam novos elementos também no texto verbal. A exclusão de Chapeuzinho do texto visual (já que o título continua fazendo referência a ela) talvez crie expectativa de mais exclusão desta protagonista também no texto verbal. No entanto, a participação de Chapeuzinho não é muito diferente daquela dos outros contos. De qualquer forma, a grande “mancha de sangue” que é representada na capa pode ser considerada como uma saída para que a referência à protagonista seja feita também a partir do modo semiótico visual na capa (e não só no verbal), configurando uma possível exclusão por supressão, também atenuando a ausência de Chapeuzinho. Quanto ao texto de Canale, assim como nos demais textos em que o lobo é excluído por supressão, parece haver uma incongruência entre os modos visual e verbal, já que no texto verbal o lobo tem importante atuação sobre a protagonista.

Em relação aos papéis atribuídos aos atores sociais, pode-se uma vez mais identificar um padrão. Em quatro das sete capas em que está incluída, Chapeuzinho / Caperucita é retratada, como foi dito, como único ator incluído, realizando uma ação não-transacional (“caminhar”) e outra transacional instrumental (“carregar” ou “levar a cesta”), afetando apenas um objeto. Não há qualquer ação interativa com outros atores sociais, mesmo porque estes são excluídos (menos no texto de Díaz Prieto), e nem com o/a observador/a. Assim, a representação criada a partir do texto visual sugere um ator social (Chapeuzinho / Caperucita) que pouco ou nada afeta outros atores. Nos outros três textos visuais de capa em que a protagonista está incluída não há um padrão tão definido, embora todos os três retratem Chapeuzinho / Caperucita realizando ações que não tem impacto material.

O texto de Ziraldo e o de Canale se aproximam por representarem a protagonista agindo interativamente não com outro participante representado, mas sim com o/a observador/a. Ambas realizam outras ações semióticas além do ato de olhar e ver o participante interativo: Chapeuzinho Amarelo sorri para o leitor, enquanto Caperucita Verde fala com este participante com uma expressão de indignação e veemência. A Chapeuzinho Vermelho de Janssen, por sua vez, está acompanhada da avó, aparentemente recebendo o presente esta lhe oferece. Assim, sua interação,

diferentemente dos textos de Ziraldo e Canale, é estabelecida com um participante representado, não havendo, como em todos os outros textos, interação com o/a observador/a. No entanto, Chapeuzinho está retratada de forma passiva, estática, e não parece realizar qualquer ação (nem semiótica) ou reação, sendo apenas beneficiária da ação da avó. A análise do verbal de todo o corpus mostrou que Chapeuzinho / Caperucita está envolvida em ações mais ativamente do que passivamente. No entanto, a análise da ação social confirma a representação da protagonista como alguém que age pouco sobre o mundo à sua volta, já que como um padrão, Chapeuzinho / Caperucita está envolvida em mais ações não transacionais ou transacionais instrumentais, e poucas transacionais interativas, o que é corroborado pelos textos visuais. As duas exceções observadas acima, isto é, os textos visuais de Ziraldo e Canale, também parecem, no que diz respeito à atribuição de papéis, estar em acordo com o texto verbal.

No primeiro, em que Chapeuzinho é retratada em *close up*, ela encara, observa e sorri para o/a observador/a, ou seja, o foco é colocado em seu rosto, seus pensamentos, seus sentimentos e, portanto, em suas ações semióticas e reações, e não ações materiais. Com base no texto visual da capa, espera-se uma protagonista envolvida principalmente em reações e ações semióticas. Sabe-se que o texto de Buarque trata da superação do medo, e que este processo ocorre sem a ajuda de outros atores sociais, isto é, de forma “introspectiva” e individual. Portanto parece lógica a recorrência de reações, pois o “temer” ou “perder o medo” são vistos como reações dentro do sistema de van Leeuwen. A análise da ação social do texto de Buarque mostra uma protagonista que, de fato, reage mais do que nos demais textos, embora predominem ainda suas ações. Entretanto, há poucas ações semióticas. Deve-se lembrar, contudo, que o processo “olhar” ou “encarar” também pode ser considerado uma ação material, o que estaria mais coerente com o texto verbal em que predominam de fato as ações materiais. Se considerada como tal, temos uma ação material interativa, mas que afeta o/a observador/a, e não um participante representado. Deve-se ressaltar que realmente, dentre todos os textos, é o de Chapeuzinho Amarelo que traz, numérica e proporcionalmente, mais ações interativas. E, ao mesmo tempo, se considerarmos apenas a protagonista da segunda parte do texto de Buarque, temos então predominância de ações interativas sobre as demais.

No texto de Canale, Caperucita Verde já se distancia mais do/a observador/a, pois está retratada a partir de um plano mais aberto. E a expressão não é de simpatia ou

cumplicidade, mas de indignação e raiva. Assim, a ação semiótica que mais chama a atenção (de falar, no caso) está acompanhada de uma expressão facial que mostra revolta ou indignação. Pode-se imaginar, pelo título, alguns elementos do cenário no texto visual da capa, e pelo texto verbal do conto, que Caperucita Verde está fazendo seu discurso ecologicamente correto para o/a leitor/a, tentando engajá-lo na mesma causa. A ênfase na ação semiótica é respaldada pelo texto verbal, em que a proporção das ações semióticas é a maior em todo o corpus. Entretanto, ao contrário de Chapeuzinho Amarelo que com o sorriso e o olhar convidativos busca a cumplicidade e a identificação com o/a observador/a, Caperucita Verde em sua interação pode provocar uma reação negativa e repelir o/a observador/a em função de sua postura corporal (mão na cintura) e sua expressão facial. De fato, como visto na análise do texto verbal, Caperucita, embora realize muitas ações semióticas não-comportamentais, parece não conseguir resultados, pelo menos na defesa da causa ambiental. Por outro lado, quando suas ações não dizem respeito a esta causa, os resultados são pouco relevantes. Assim, o texto visual da capa parece estar em rima com o texto verbal do conto, retratando uma protagonista que não age materialmente e não afeta outros participantes representados; que age mais semioticamente, mas que parece ter dificuldades em obter resultados a partir destas ações. As expressões facial e corporal da protagonista de Sobico / Canale também podem ser vistas como reações; contudo, a análise do texto verbal mostrou que nesta reescrita as reações não tem especial importância, seja numérica, seja qualitativa.

Nos sete textos visuais em que está representada, e nos textos visuais internos dos oito livros, Chapeuzinho / Caperucita é retratada de forma individualizada (e não em grupo). No entanto, nem por isso é representada de forma específica. No caso do texto de Ziraldo, Chapeuzinho está generalizada, ou seja, retratada de acordo com os traços e as características (biológicas e culturais) por meio dos quais as crianças brancas do sexo feminino são retratadas na literatura infantil. Há, portanto, uma sensação de familiaridade (mas não necessariamente de identificação) criada a partir desta representação. Assim, embora o texto represente uma quebra na tradição do conto clássico, esta quebra não se realiza em todos os aspectos analisados, e o leitor provavelmente vai esperar, a partir da capa, uma criança que se encaixa no padrão hegemônico branco. Neste conto Chapeuzinho consegue sozinha “dominar” o lobo, e é importante ressaltar que ela o faz através de ações ordinárias, que qualquer criança é capaz de realizar, e sem a ajuda de um adulto, um personagem masculino, ou qualquer

poder especial. É através destas ações e reações ordinárias que Chico Buarque e Ziraldo conseguem criar uma personagem que, sozinha, supera seus medos e “elimina” o lobo, caracterizando de fato uma quebra na tradição; e ainda assim esta menina parece uma menina comum, uma menina “genérica”, mais uma, outra Chapeuzinho, mas uma Chapeuzinho que passa a acreditar em si, como as leitoras e os leitores também podem fazer. O texto visual de Ziraldo, portanto, representa uma manutenção do padrão de representação (pelo menos em termos de Genérico/Específico) das meninas em contos de fadas. No entanto, como visto anteriormente, é no texto verbal que ocorre um rompimento mais significativo com a tradição, já que Buarque constrói uma representação de uma menina que, ainda que reagindo afetivamente diante dos acontecimentos e de outros atores sociais, também age sobre o mundo à sua volta, transformando coisas e pessoas graças à transformação de si mesma. Voltando à análise das representações em termos de Genérico/Específico, nas reescritas que se baseiam em Perrault, há circunstâncias um pouco mais complexas.

No texto de Hallensleben, é praticamente impossível divisar os traços de Chapeuzinho na capa, em função do plano muito aberto e do ângulo horizontal oblíquo. E recorrendo às ilustrações internas, nota-se que, na maior parte das representações visuais, ela segue sendo retratada a partir de ângulos oblíquos, às vezes de costas, e ainda a partir de planos abertos (embora não tanto quanto na capa). Algumas poucas ilustrações, no entanto, permitem notar que a Chapeuzinho de Hallensleben, quando possível distinguir seus traços, é igualmente representada de forma genérica, permitindo também uma sensação de familiaridade graças aos protótipos destas representações na literatura infantil. A ilustração da capa, contudo, não permite que esta sensação seja criada, ensejando na verdade uma ideia de distanciamento. O texto de Saúl, por sua vez, oferece uma representação mista, entre genérica e específica, criando igualmente uma sensação mista, de relativa familiaridade, de reconhecimento e estranhamento. E se a representação na capa é mista, no interior do livro ela se distancia do genérico, sem, no entanto se tornar específica, pois, na verdade, o traçado (sem cores) se torna indefinido, impreciso, quase abstrato; os traços do rosto já não podem ser distinguidos, os planos se tornam cada vez mais distantes (criando a sensação de que Chapeuzinho está cada vez menor e afastada), e o corpo mais disforme. A sensação é de estranhamento e pouca familiaridade, distanciando-se da representação genérica. Entretanto, não se pode dizer que a representação se torna específica, já que, a não ser pela diferença de tamanho entre este ator social e os outros representados, é difícil reconhecer traços ou



características infantis ou femininos na maioria das ilustrações. Se na capa o reconhecimento e a sensação de familiaridade são relativos, nos textos visuais seguintes a familiaridade praticamente deixa de existir.

No texto de Carzon, a representação é mais específica. O leitor é capaz de reconhecer em Caperucita a criança do sexo feminino, a personagem do conto de fadas. No entanto, elementos novos e particulares são acrescentados à representação. Se o rosto arredondado, os cabelos longos e o corpo magro criam uma sensação de reconhecimento, os olhos amendoados, o nariz e as orelhas grandes e os cabelos negros sugerem uma expectativa distinta. Se por um lado a capa e o chapéu vermelhos e a cesta remetem ao clássico de Perrault, por outro lado a forma e os detalhes coloridos do chapéu, a roupa também multicolor e a paisagem onde Caperucita se desloca causam um estranhamento ao leitor argentino que desconhece a cultura e a paisagem do Noroeste ou que não está habituado a ver representados outros elementos não pertencentes ao centro. Assim, todos estes traços dão origem a uma representação mais específica de Caperucita, criando também uma expectativa de quebra de tradição do conto. No que concerne à representação dos atores sociais no texto verbal, pode-se ver que esta expectativa não se confirma, pois à semelhança das demais reescritas, em Iannamico Caperucita é também representada como uma criança pequenina, frágil, indefesa e pouco importante. E, no que diz respeito à análise da ação social, tampouco há uma quebra significativa de padrões em relação às demais reescritas, pois os dados mostram uma protagonista que, embora aja mais, segue afetando pouco (inclusive menos que nos contos de Aguiar e Montes) os demais atores sociais à sua volta; que ainda age de acordo com ordens ou sugestões de outros atores (principalmente a mãe e o lobo), mesmo que em menos situações que nos contos de Aguiar e Montes; e que ainda é enganada por suas percepções, agindo pautada pelos equívocos. Tem-se, enfim, uma menina que ainda necessita da ajuda de uma figura masculina, pois não é capaz de resolver sozinha os próprios problemas; e que, quando desobedece à mãe, não consegue arcar sozinha com as consequências desta atitude.

No texto de Janssen, assim como no de Saúl, há também uma construção mista da protagonista, com traços familiares e outros que criam estranhamento. O cabelo, a pele e os olhos claros inicialmente remetem a uma representação genérica, mas a enorme cabeça, os cabelos presos de forma a quase não aparecerem, e o corpo também disforme criam a sensação de estranhamento e aproximam a Chapeuzinho de Janssen de uma representação mais específica. Estes elementos são confirmados nas ilustrações internas,

em que os ângulos pouco usuais aumentam a impressão de deformidade e especificidade. Embora nestas ilustrações a cesta e o chapéu vermelho possam acrescentar mais elementos familiares, estes elementos não são suficientes para se sobrepor ao estranhamento criado pela representação original e mais específica de Janssen. No texto visual de Díaz Prieto, como ocorre no de Hallensleben, o plano muito aberto não permite distinguir os traços de Caperucita. Contudo, o capuz e a capa vermelhas, assim como as bochechas avermelhadas, remetem imediatamente à representação clássica e criam a sensação de familiaridade e expectativa de que a tradição seja mantida, o que de fato é confirmado pelas ilustrações internas e pelo texto verbal.

O texto de Dansa, não pelo título, mas justamente pela exclusão da protagonista e a inclusão do lobo, já cria uma expectativa distinta, reforçada pela representação bastante específica do único ator social incluído. De fato, a reescrita de Braz consegue construir uma protagonista que por vezes se distancia da Chapeuzinho do conto clássico (embora as representações visuais da garota nos textos internos se mantenham mais próximas do genérico, pela falta de contato com o/a observador/a), principalmente pelo uso do humor no que tange às categorias de representação dos atores sociais; e pelas ações que demonstram mais autonomia e coragem. No entanto, em linhas gerais o padrão de uma protagonista que não consegue atuar de forma relevante sobre o mundo e afetar outros seres é mantido, bem como a dependência em relação a participantes masculinos. E ainda que o autor torne a divisão entre o certo e o errado menos marcada e a punição menos pesada, todos estes elementos ainda estão de certa forma presentes, mesmo que atualizados de forma bem humorada.

Por fim, o texto visual de Canale também cria uma Caperucita que, com alguns traços que a generalizam, se aproxima mais de uma representação específica. Esta representação, em consonância com o título, cria a expectativa de uma construção de protagonista distinta da dos contos clássicos. Tal expectativa é confirmada por algumas características também específicas através das categorias de representação dos atores sociais, e por algumas ações (principalmente semióticas) através das quais Caperucita afeta outros seres. Entretanto, contrariando as expectativas criadas principalmente através da capa, nos dois modos verbais, a tradição é mais uma vez reverenciada principalmente em função das ações materiais, que são, embora mais espontâneas, basicamente instrumentais e não-transativas. E ainda que a protagonista se mostre mais corajosa, autônoma e atrevida, as consequências de suas ações são até menos relevantes

para a história e para si mesma do que as ações das protagonistas cujas representações são mais genéricas e mais próximas da Chapeuzinho / Caperucita tradicional. Assim, como em Iannamico e também como em Braz, a tentativa de se criar uma protagonista original, e de, dialogando com os clássicos, romper com suas representações através de propostas distintas, fica a meio caminho da realização, mostrando que o peso da tradição é grande o suficiente para que, sob os aspectos mais relevantes, suas reescritas, por mais que se tenham passado séculos, atualizem a representação da Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja clássica, ainda que com distintas roupagens

A análise da representação da relação entre participante representada e participante interativo/a confirma também o peso da tradição. Das sete reescritas em que a protagonista está incluída, apenas em duas há contato direto e uma relação de demanda com o/a observador. Em geral, Chapeuzinho / Caperucita é objetificada em relação de oferta, reforçando assim sua fragilidade, dependência e falta de autonomia. Apenas nos textos visuais de Ziraldo e Canale a relação é de demanda, realizada de forma distinta em cada um. O plano aberto da maioria dos textos também cria separação entre o/a observador/a e a protagonista. Os textos de Ziraldo e Janssen são os únicos que trazem um plano mais fechado. Entretanto, o plano médio através do qual a Chapeuzinho de Janssen é retratada não é suficiente para enfraquecer os efeitos criados pela falta de contato com o/a observador/a ensejada pelo olhar da protagonista e pela ausência de envolvimento do plano horizontal oblíquo. A grande distância social estabelecida entre os dois tipos de participantes, em todos os outros textos, enfatiza a falta de conexão e o afastamento entre a protagonista e o/a observador/a, e a passividade da primeira.

Finalmente, considerando-se a dimensão do ponto de vista, e enfocando o ângulo horizontal, uma vez mais apenas o texto de Ziraldo traz a protagonista representada em um ângulo frontal absoluto. A protagonista de Canale está praticamente em ângulo frontal, também, embora não total. De qualquer forma, a relação é, sem dúvida, de maior envolvimento com o/a observador/a. Nos demais textos, o ângulo é sempre oblíquo, chegando ao extremo no texto de Saúl, em que a Caperucita está de perfil, e a falta de envolvimento é completa. E mantendo a configuração do texto da capa, nos textos visuais internos, em geral, a protagonista é sempre retratada a partir de ângulos oblíquos, e com contato de olhar praticamente inexistente.

Quanto ao ângulo vertical, praticamente todos os textos constroem uma relação de igualdade (com representações no nível do olhar) entre a protagonista e o/a participante

representado/a. Ironicamente, apenas o texto de Carzon, para a reescrita de Iannamico, traz a representação da protagonista a partir de ângulo elevado, conferindo maior poder ao/a observador/a, justamente em um conto que tem uma proposta de inclusão e de reforço de identidade das crianças do noroeste argentino. O texto de Janssen também representa Chapeuzinho a partir de um ângulo ligeiramente elevado, embora não tanto quanto o de Carzon.

O que se pode notar é que os textos visuais da capa (e geralmente também os internos) reforçam a construção de uma protagonista passiva, pequena, frágil, dependente e pouco atuante através, principalmente, da falta de contato visual com o observador/a, o que transforma Chapeuzinho / Caperucita em um objeto, e da atribuição de papéis, que confirmam os dados encontrados através da análise da representação dos atores e da ação social. A grande distância social estabelecida entre a protagonista e o/a observador/a também reitera a advertência contida, de forma explícita ou não, através da moral da história, para que as crianças (principalmente meninas) não se comportem como Chapeuzinho / Caperucita, e não se identifiquem com ela. A obliquidade dos ângulos através dos quais a protagonista é retratada reforçam este afastamento e desconexão, e a impossibilidade de identificação.

Ainda que em termos de representação visual (mais específica) e de algumas representações não tradicionais principalmente através da valorização algumas reescritas construam protagonistas aparentemente diferentes da protagonista do conto clássico, o que se observa é que as ações no modo semiótico verbal, mas também no visual, através da atribuição de papéis, com pequenas variações, criam um padrão bastante definido de uma protagonista que está muito ativada, mas para ações que afetam coisas ou nada. Assim, de modo geral, Chapeuzinho / Caperucita, seja naquelas reescritas que se apresentam como traduções (de Perrault ou de Grimm), seja naquelas que se apresentam como adaptações, ou ainda nas que não se vinculam a nenhum texto original, e dialogam com a tradição através de elementos indiretos, afeta muito pouco outros atores sociais; quando o faz, geralmente afeta a avó; age fundamentalmente sob ordens da mãe ou por sugestões do lobo; não cria resultados relevantes através de suas ações ou reações; necessita um ator social masculino para salvá-la do risco criado por outro ator social masculino; protagoniza o conto mas se mantém em uma posição de dependência e passividade. Os únicos autores que parecem conseguir construir uma protagonista de fato distinta e, mantendo o diálogo com os contos clássicos, logram romper com a tradição e realmente reescrever a história de Chapeuzinho / Caperucita, são Buarque e

Ziraldó. A reescrita de Buarque recria a Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja, frágil, pequena, passiva, dependente, mas em um dado momento consegue dizer às meninas que este não precisa ser seu modelo, e que, mantendo a afetividade, podem ser responsáveis, independentes, ativas, dominar seus medos e viver de forma plena e feliz, sem necessidade de punições, castigos, moral da história, condenações. A partir deste momento, Buarque rompe com os padrões tradicionais de protagonistas femininas de contos de fada (que, como visto, pelo menos em relação a Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja continuam sendo atualizados) e cria uma personagem que, sozinha, vence o lobo, afeta outros seres, age de forma autônoma e espontânea, impacta o mundo à sua volta e obtém resultados relevantes (para si e para a história) a partir de suas ações. Os demais textos, em maior ou menor grau, e com variações em distintos aspectos, mas que no final se mostram superficiais, dialogam com a tradição, mas, apesar das tentativas de quebrar alguns paradigmas, terminam por reverenciar e atualizar as representações clássicas de Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja. A divisão, portanto, entre tradução, adaptação, *versión libre*, *cuento recopilado*, *clásico recargado*, história recontada ou outras denominações, mostra-se pouco relevante quando são analisadas as representações de ação e atores sociais nos textos verbais e visuais, já que, de modo geral, estas representações estão bem próximas entre si, e, possivelmente, próximas da história clássica de Chapeuzinho Vermelho e Caperucita Roja em suas escritas mais conhecidas, isto é, de Perrault e irmãos Grimm.

## 6. Considerações Finais

Nesta tese foi investigada a forma como crianças do gênero social feminino são representadas em contos de fadas através da análise da representação (visual) dos atores e da ação social da protagonista de oito reescritas do conto *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja* em português do Brasil e espanhol da Argentina. A motivação para esta pesquisa surgiu de inquietações cuja gênese se encontra ainda em Bueno e Magalhães (2005), pesquisa em nível de mestrado em que se chegou a questões de representação de figuras femininas e da experiência sexual através da análise da criatividade lexical e da coesão lexical. Observou-se que, no corpus paralelo composto por *Macunaíma* de Mário de Andrade e sua tradução para o inglês por E. A. Goodland, as representações de figuras femininas e da experiência sexual, central para o texto, são construídas de formas bastante distintas. No entanto, não foi possível aprofundar estas questões naquele momento, pelas limitações da pesquisa e do tempo. Por ocasião do início desta pesquisa de doutorado, buscou-se um corpus em que se pudessem contemplar as duas questões suscitadas então. Ao mesmo tempo, no âmbito do CORDIAL, já estavam sendo desenvolvidos estudos com resultados produtivos que trabalhavam textos de uma perspectiva multimodal e, também, outros estudos que, sob a perspectiva dos estudos da tradução ou não, vinham utilizando o referencial da representação dos atores sociais, também produtivamente, em corpus literário ou jornalístico. Assim, partindo do desejo de trabalhar também com o modo semiótico visual, pensou-se em um corpus de literatura infantil, uma vez que neste gênero os dois modos semióticos, verbal e visual, estão em equilíbrio. Ao se optar por reescritas do conto *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*, por ser possível abordar questões de gênero social e da sexualidade, sentiu-se a necessidade de expandir também o referencial teórico de modo a incluir a categorização de representação da ação social, para que a forma como a protagonista é representada pudesse ser averiguada de uma maneira mais completa. Além disso, se a ideia era também observar questões de gênero social, o que a protagonista, uma menina, faz, o que ou quem ela afeta com suas ações, que tipos de ações são estas, e como ela é afetada por outros seres são questionamentos tão importantes quanto a forma como ela é representada. Como já havia sido realizado por outros pesquisadores do LETRA, utilizou-se o referencial de van Leeuwen (1996, 2008), pensado para um corpus jornalístico em língua inglesa, para a análise de um corpus literário sob a perspectiva dos estudos da tradução. E as modificações e expansões propostas por Assis e

Magalhães (2009) e Novodvorski e Magalhães (2008), necessárias na adaptação do referencial a um novo gênero e também a uma língua diferente do inglês, foram assimiladas em sua maior parte. Para a parte visual utilizou-se o referencial de van Leeuwen (2008) para a representação visual dos atores sociais, de grande produtividade para um gênero em que as ilustrações ganham destaque, por se dirigir a um público que, frequentemente aborda o texto pelo modo semiótico visual, muitas vezes permanecendo restrito a este modo semiótico. Os trabalhos até então desenvolvidos no escopo do CORDIALl haviam utilizado o referencial da GDV de Kress e van Leeuwen (1996, 2005), como é o caso de Pinheiro e Magalhães (2007) e Carvalho e Magalhães (2007). No entanto, como a proposta desta pesquisa era investigar a representação da protagonista e suas ações, optou-se por recorrer ao referencial da representação visual dos atores sociais, que possibilitou observar, além das representações do ator social propriamente ditas, também suas ações, através da atribuição de papéis, e a forma como o ator social se relaciona com o/a observador/a.

Para incluir no corpus verbal textos que se apresentassem ou se relacionassem das mais distintas formas com (um) texto(s) original(is), sem incluir este(s) texto(s) original(is), ou seja, para montar um corpus de textos que dialogassem com um conto, sem a intenção de montar um corpus paralelo, necessitou-se uma rede conceitual ampla que pudesse ser usada da perspectiva dos estudos da tradução. O conceito de reescrita com seus vários subtipos proposto por Lefevere (2007) permitiu a inclusão de todos estes textos bem como o uso da ferramenta teórico-metodológica das análises de representação (visual) dos atores e da ação social e de metodologia de corpus para investigar as reescritas.

Para fundamentar a pesquisa no que concerne a linguagem e controle na literatura infantil, recorreu-se a Knowles e Malmkjær (1996) que, partindo da noção da linguagem como veículo da ideologia, investigam um corpus de literatura infantil inglesa através do sistema da transitividade e da coesão lexical da Gramática Sistêmico Funcional de Halliday, observando como autores e textos da literatura infantil inglesa dos séculos XIX e XX respaldavam ou afrontavam percepções, ideias, crenças e valores da época. Também recorreu-se a Levorato (2003), que, com referenciais de estudos linguísticos e metodologias de corpora, examina questões de ideologia, poder, gênero e linguagem em um corpus composto de 12 reescritas em língua inglesa do conto *Little Red Riding Hood*. Começando com uma análise quantitativa do corpus, a autora segue

analisando os textos através do sistema de transitividade da GSF, da proposta de representação dos atores e da ação social de van Leeuwen (1996), e da análise de intertextualidade e ideologia de Fairclough (1992); e conclui que, se um/a leitor/a adulto pode adotar uma postura crítica frente ao texto e às representações e ideologias aportadas, a criança já não tem essa possibilidade, sendo “orientada” pelas representações construídas no texto, sejam elas quais forem. Assim, de acordo com Levorato (2003, p.200), “[...] a criança que lê uma das versões convencionais [do conto] será enganosamente levada a acreditar, por exemplo, que ser bonita é a principal qualidade para uma menina”<sup>56</sup>.

Como referência de estudos na área de tradução de literatura infantil, lançou-se mão principalmente de textos da coletânea *The Translation of Children's Literature – a reader*, editada por Lathey (2006). Autoras como Oittinen, Shavit, Lopéz e a Lathey partem de generalizações sobre a literatura infantil para chegar a especificidades da literatura infantil traduzida. A maioria destas autoras coincide no caráter educacional que perpassa os textos voltados para crianças; bem como na posição periférica do subsistema da literatura infantil, e mais ainda da literatura infantil traduzida. Esta posição deste subsistema confere uma maior liberdade para o/a tradutor/a deste gênero; entretanto, esta liberdade é contrabalançada por restrições características da literatura infantil como um todo, por sua vez diretamente relacionadas à imagem que se tem da criança em uma determinada cultura. Assim, de acordo com esta imagem, determina-se o que é adequado, necessário, permitido ou proibido para os mais jovens em textos verbais e visuais.

A leitura das obras mencionadas, principalmente a análise de Levorato (2003), juntamente com questões que já se insinuavam em pesquisa de mestrado, mas não puderam ser aí desenvolvidas, e a dificuldade em encontrar trabalhos sobre literatura infantil de uma perspectiva dos estudos da tradução que também levasse em conta textos visuais suscitou as principais perguntas que nortearam esta pesquisa de doutorado. Outras perguntas foram surgindo à medida que o corpus começava a ser analisado. Para tentar responder às perguntas iniciais, procedeu-se à preparação do corpus, que envolveu desde o escaneamento dos textos, sua correção e adequação ao formato para leitura pelo software *WordSmith tools*, até sua anotação de acordo com as

---

<sup>56</sup> Tradução de “[...] the child who happens to read one of the [...] conventional versions will be misled into believing, for example, that being pretty is the most important quality in a girl”.



etiquetas correspondentes às categorias do inventário sócio-semântico de van Leeuwen de representação dos atores e da ação social. Neste percurso de preparação e anotação do corpus cabe destacar a importância das tomadas de decisão sobre que categorias contemplar na análise, quais deixar de lado, e que modificações propostas pelos pesquisadores afiliados ao CORDIALL inserir. Em seguida, com a ajuda das ferramentas do software utilizado, foram levantados os dados quantitativos referentes à representação da protagonista Chapeuzinho / Caperucita e de suas ações. Ao mesmo tempo, implementou-se a análise dos textos visuais das capas de cada reescrita. A partir dos dados quantitativos, procedeu-se à análise qualitativa dos textos, o que possibilitou as reflexões e comparações sob o prisma dos estudos da tradução e a busca pelos aspectos ideológicos que pudessem ser relacionados às distintas representações, e que pudessem explicar diferenças e semelhanças encontradas entre os diferentes tipos de reescritas, confirmando ou não a necessidade de tão diversas denominações e de tantas reescritas do mesmo conto.

As duas primeiras perguntas postuladas na Introdução desta tese dizem respeito à representação propriamente dita da protagonista e de suas ações em cada uma das reescritas do corpus, primeiro em relação ao texto verbal, e em seguida ao texto visual das capas. No que concerne à representação dos atores sociais nos textos verbais, há um padrão bastante claro na maioria dos textos, quanto a algumas das categorias.

Observando-se as categorias de Identificação Relacional e Identificação Física, nota-se que todas as reescritas, com exceção da de Buarque, classificam a protagonista em termos de relações de parentesco, e muitas vezes com uso do diminutivo, mostrando a importância das relações familiares na maioria das reescritas e já prenunciando também uma relação de dependência da protagonista comprovada posteriormente pela análise das motivações das ações. Levorato (2003, p. 198) verificou em seu corpus que figuras femininas são geralmente categorizadas através da identidade relacional, enquanto as figuras masculinas são funcionalizados. Embora outros atores sociais não tenham sido analisados na presente pesquisa, é fácil comprovar que, quando incluídos, outros atores sociais masculinos diferentes do lobo são de fato funcionalizados. Em Aguiar e Montes a protagonista e a avó são engolidas pelo lobo sem salvação. Mas nas reescritas em que elas são resgatadas, é o caçador (em três reescritas) e o pastor (em uma delas) que as salva. Na reescrita de Sobico, em que não há tampouco resgate ou morte da protagonista, o lobo também é funcionalizado, sendo representado como

Lobby, ou como “lobista” das indústrias papeleiras. Na reescrita de Buarque, como visto, tampouco há outros atores sociais individualizados, sendo também o único texto em que Chapeuzinho não é identificada em termos relacionais. Todas as outras reescritas confirmam o padrão encontrado por Levorato nas reescritas tradicionais de identificação relacional das figuras femininas. Quanto à Identificação Física, todos os textos excetuando-se o de Buarque, classificam Chapeuzinho / Caperucita também através de critérios estéticos. Nas sete reescritas ela é sempre bela, bonita, linda, fofa. A importância da representação das meninas através de sua aparência física, portanto, é central. E os adjetivos usados para identificá-las corroboram outro dos resultados apresentados por Levorato (2003), de que a beleza é, nos contos de fadas que ela chama convencionais, a qualidade mais importante para uma garota. No texto de Buarque, Chapeuzinho é identificada fisicamente apenas uma vez, como “amarelada de medo”, na primeira parte da história. Apenas nesta reescrita, portanto, o fato de a protagonista ser bela ou não deixa de ser importante.

Quanto à Valoração, além das representações que levam em conta a beleza da protagonista, havendo uma intersecção entre as duas categorias, a maioria das reescritas também categoriza Chapeuzinho / Caperucita através de “qualidades” que se esperam de meninas (e jamais de meninos) dos contos de fada tradicionais. Os diminutivos, que também possuem um aspecto de valoração, são amplamente usados nesta categorização. Em Aguiar, Montes e Titan Jr., ela é valorada como “pobre”, ou seja, é digna de pena e é uma vítima. Em Iannamico, a reescrita que parece mais fragilizar a protagonista através da valoração, Caperucita é “*muy dulce*”, “*chiquita*” e “*una guagüita*” que, como visto, tem uma conotação de idade (de muito pouca idade), mas também de insignificância e pouca importância. No texto de Cinetto Caperucita também é “*dulce*”, e “*buena*”, além de “*muy educada*”. Aqui, como em Braz, há uma associação entre categorias de Valoração e alimentos, o que por sua vez pode ensejar uma sobredeterminação com o sexo. As sugestões relacionadas ao sexo em Perrault, como por exemplo, o convite do lobo para que Chapeuzinho se dispa e que se deite com ele na cama são suprimidas em Grimm. No entanto, em Cinetto (que menciona o texto alemão como original), e em Braz, que não se refere a nenhum texto original, a referência ao sexo pode ser vista como mais sutilmente sugerida através da valoração da protagonista como um “*banquete*”, “*el postre*”, ou “*riquísima*”; e em Braz como “uma carne tão macia” e de “carninha tenra”. Além disso, Braz também valora Chapeuzinho através de

qualidades típicas de meninas dos contos tradicionais, tais como “muito querida”, “bondosa”, “simpática”, “gentil” e “um pouco ingênua”. No entanto, já se diferenciando dos contos tradicionais, outras qualidades são atribuídas à protagonista, tais como “fogo na roupa”, “um bom papo” e “um pouco chatinha”. Em Sobico, já se observa um maior distanciamento, pois poucas são as categorizações através de valorações. Com exceção da qualidade de “*bella*”, que confirma uma aderência a valores dos contos clássicos, as demais qualidades a afastam do padrão, pois Caperucita é “*consciente*”, “*responsable*” e “*en contra del progreso*”. Em Buarque, com exceção do uso de um diminutivo na categorização por Classificação, não há nenhum tipo de Valoração, o que mostra que o comportamento da protagonista não é diretamente julgado ou visto como positivo ou negativo.

Quanto à Classificação, todas reescritas classificam a protagonista por gênero social e por idade, em geral como uma menina bastante jovem. O uso frequente dos diminutivos reforça esta construção. A única reescrita que, além de classificar a protagonista como uma menina nova, como as demais, também a classifica como uma “*preadolescente avanzada*”, sugerindo que Caperucita Verde pode ser vista como uma criança, mas de maior idade; ao menos aos olhos da própria protagonista. Em sua pesquisa Levorato nota que as reescritas mais tradicionais em geral constroem uma protagonista de pouca idade, enquanto as reescritas consideradas radicais a classificam como uma criança de idade mais elevada ou mesmo como uma adolescente. No corpus aqui sob investigação, em geral, a protagonista é classificada como uma criança nova. Em um extremo está Caperucita Roja del Noroeste como a de menor idade, pela classificação como “*guagüita*”, que dentre outras coisas pode se referir a um bebê ou criança em fase de amamentação. No outro extremo está Caperucita Verde, como uma menina que se vê como uma quase adolescente.

O uso dos diminutivos merece atenção, pois reforça certas características através das quais Chapeuzinho / Caperucita é representada bem como do contexto em que ela se insere. Apesar do fato de nos textos originais de Perrault e dos irmãos Grimm o uso do diminutivo ser bastante restrito, nas reescritas que citam algum destes textos originais, há um grande aumento deste recurso, com exceção da reescrita de Iannamico, em que há poucos diminutivos (desconsideradas as formas de Nomeação em todas as reescritas, todas marcadas pelos diminutivos). Em Buarque há apenas duas ocorrências; entretanto, nas outras duas reescritas que não se associam a um texto original, o número de

ocorrências dos diminutivos é alto, chegando mesmo a superar, em Sobico, seu uso nas reescritas que se baseiam de alguma forma em um texto original. No entanto, há que se assinalar que em Buarque, em uma das duas ocorrências, e em Braz e Sobico, faz-se uso dos diminutivos também para obter um efeito irônico.

Resumindo os principais resultados obtidos pela análise da representação da ação social, nota-se que há um padrão bem definido de manutenção de uma representação conhecida e típica de personagens femininas em contos de fadas no ocidente. Chapeuzinho / Caperucita é identificada basicamente em termos de sua identidade relacional e sua aparência física. Ademais ela é valorada pelo bom comportamento, pela doçura e gentileza, pela ingenuidade e pela fragilidade. Ela também é uma menina classificada como de pouca idade. Os textos que se apresentam como em algum tipo de relação (seja ela qual for) em relação a um texto original confirmam todos estes elementos aqui generalizados. Aqueles que dialogam com um texto original (sem citar qual) apenas indiretamente, ou seja, como um (pre)texto, já promovem algumas modificações, sob alguns aspectos. A Chapeuzinho Vermelho de Braz se enquadra em praticamente todos estes padrões; no entanto, em termos de Valoração, ainda que reforçando características típicas de meninas de contos de fada, o autor lança mão de qualidades menos convencionais para representar a protagonista, que contudo segue sendo representada como ingênua, querida, bondosa e gentil, dependente, bela e jovem. Caperucita Verde, por sua vez, também respalda grande parte dos padrões identificados, principalmente no que tange à identificação física por critérios estéticos e à identificação relacional. Entretanto, o autor também busca oferecer uma representação diferente, que se distancie do conto clássico, e é o único texto em que se constrói a imagem de uma protagonista não tão jovem. Além disso, pela Valoração, as qualidades de uma menina típica de contos de fada ocidentais não estão presentes; e outras qualidades menos tradicionais são usadas. Há, portanto, certa ambiguidade na representação desta protagonista que, embora seja dependente e valorada pela estética, é um pouco mais velha (o que faz supor, menos frágil) e também consciente e responsável. O texto de Buarque, por sua vez, é o que oferece uma representação mais distante da representação clássica, e em consequência mais afastada do padrão geral identificado no corpus. Chapeuzinho Amarelo não é valorada esteticamente e tampouco através de qualquer outra qualidade, típica ou não de meninas de contos de fada. Ela é uma protagonista jovem, e em dado momento do conto, é fisicamente descrita como

“amarelada de medo”, característica transitória, como se sabe com a leitura do conto. Além disso, Chapeuzinho não é uma vez sequer identificada em termos relacionais, o que constrói uma personagem mais autônoma e independente, ainda que de pouca idade.

Os resultados que, de acordo com as análises de Levorato (2003), caracterizam o que ela chama de versões convencionais ou tradicionais do conto *Little Red Riding Hood* se assemelham aos resultados encontrados na presente pesquisa para todas as reescritas, com pequenas variações, com exceção da de Buarque, que coincide com as representações tradicionais apenas no que concerne à classificação por idade, considerando-se a representação dos atores sociais. As outras reescritas mantêm a valoração estética, confirmando a sugestão de Levorato de que, nas representações tradicionais de literatura infantil a qualidade mais importante para uma menina é a beleza; e mantêm a predominância da identificação relacional. Segundo a autora, nas reescritas radicais, “[...] a escolha entre categorizar ou funcionalizar um personagem se deve não mais ao seu gênero, e, o que é mais importante, há uma sobredeterminação das atividades para as quais atores sociais femininos e masculinos estão ativados.” (LEVORATO, 2003, p. 198). A reescrita de Sobico se diferencia das demais por representar uma protagonista aparentemente menos jovem do que as demais, e por não valorá-la através de qualidades de bom comportamento, doçura e gentileza. Chapeuzinho Vermelho de Braz, por sua vez, se assemelha sob todos os aspectos à protagonista das versões tradicionais, menos por algumas valorações não tão típicas. Assim, refletindo sobre um continuum de reescrita em que em um pólo estão as que mais se aproximam do que se conhece do conto Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja e, no outro extremo, as que mais se afastam, sob a perspectiva da representação dos atores sociais, tem-se no primeiro extremo as cinco reescritas do corpus que estabelecem algum tipo de relação com um texto original, seja esta relação denominada “tradução”, ou qualquer outra, como versão livre. Ou seja, estão aí neste extremo as reescritas de Aguiar, Montes, Iannamico, Titan Jr. e Cinetto. No outro extremo, de maior distanciamento, está o texto de Buarque. E a meio caminho, se encontram as reescritas de Braz e Sobico, o primeiro pendendo mais para o pólo das representações tradicionais do que o segundo. Assim, o fato de que estas três reescritas não estabeleçam relação com um texto original específico, mas apenas dialoguem de forma indireta com um conto clássico indeterminado parece coerente, em graus distintos, com a posição que ocupam no continuum proposto. As cinco reescritas que se aproximam mais do pólo de

semelhança com um texto original também coerentemente estabelecem uma relação, qualquer que seja, com este texto. Cabe perguntar se os detalhes que diferenciam uma reescrita da outra são suficientes para justificar as diversas formas de apresentação em relação ao texto original.

Quanto às formas de inclusão, por ativação ou apassivação, observou-se que o número de ativações da protagonista, em todas as reescritas, supera o de apassivações, em proporções variadas. A reescrita de Buarque, que sempre parece se diferenciar das demais sob algum aspecto, é a que apresenta a maior proporção de ativações (mais de 98%). Na posição oposta está a reescrita de Cinetto, com 61% de ativações. As análises da ação social, entretanto, demonstraram que estes dados, isolados, não dizem muito sobre o ator social. Vale a pena ressaltar, entretanto, que os três textos nos quais Chapeuzinho / Caperucita está mais apassivada citam contos clássicos como fonte.

Passando, então, à análise da representação da ação social, ainda respondendo às duas primeiras perguntas postuladas, também é possível observar, como nos resultados da representação dos atores sociais, que há um padrão geral para a quase totalidade das reescritas. Assim, com exceção dos textos de Buarque e Braz, em todos os demais a protagonista está ativada para mais ações instrumentais do que para os outros tipos de ações materiais; tanto em Buarque quanto em Braz, predominam as não-transativas. As ações interativas são aquelas que ocorrem em menor proporção em todos os textos. Nos de Aguiar e Montes, entretanto, as ações interativas têm igual proporção às não-transativas. Em todas as reescritas Chapeuzinho / Caperucita está mais ativada para ações do que para reações; o texto em que esta diferença é mais acentuada é o de Iannamico, com apenas 11% de reações; e aquele cuja diferença é a menor é o de Buarque, com 34% de reações. Ainda se pode generalizar que em todas as reescritas predominam largamente as ações propriamente ditas frente às semióticas; as protagonistas de Braz e Sobico são as que mais agem através de processos de significação (23% das ações); a de Titan Jr. é a que está menos ativada para ações semióticas (10%).

Considerando as generalizações acima e todos os dados investigados, pode-se concluir que, em geral, Chapeuzinho / Caperucita age muito materialmente, afetando muitas coisas e muito a si mesma, mas muito pouco a outros atores sociais. Além disso,

a protagonista age pouco através de processos de significação, e também reage pouco diante dos acontecimentos.

O fato de Chapeuzinho / Caperucita estar incluída muito mais através de ações do que de apassivações, em todo o corpus, poderia sugerir uma protagonista atuante e influente. O que se observa, contudo, em praticamente todas as reescritas é que a protagonista age motivada basicamente por ordens e advertências da mãe, sugestões do lobo e ordens do lobo se passando pela avó. Esta afirmativa se mostra verdadeira não só para ações materiais, bem como para as semióticas, em que a protagonista, majoritariamente, age respondendo a outros atores sociais, e mesmo para as reações. Além disso, muitas ações representadas não chegam sequer a ser concretizadas, sendo ações apenas potenciais. Nos textos que se associam ao conto de Perrault, a avó é praticamente o único ator social afetado por Chapeuzinho / Caperucita, e as ações em geral derivam, todas, da incumbência dada pela mãe. Assim, em Aguiar, Montes e Iannamico há um padrão de baixa proporção de ações interativas, de muita dependência por parte da protagonista em relação à mãe, já que praticamente todas as ações deste tipo derivam de suas ordens ou advertências, e de grande falta de autonomia da protagonista. A diferença entre estas reescritas é que na de Iannamico a incumbência é finalmente cumprida, graças à intervenção do pastor. Nas reescritas que se associam ao conto dos irmãos Grimm, não há grandes modificações neste panorama. Tanto em Titan Jr. quanto em Cinetto a avó segue sendo a principal afetada, e Chapeuzinho / Caperucita segue dependendo muito da mãe, dando ouvidos ao lobo e precisando da intervenção de uma figura masculina para sobreviver e realizar a incumbência. Entretanto, a protagonista, em ambas reescritas, já afeta o lobo de forma um pouco mais espontânea. A diferença é que, na reescrita de Titan Jr., Chapeuzinho contribui com o caçador, através de ações espontâneas, para vencer o lobo, enquanto que na de Cinetto, apenas o caçador age com esse fim, e Caperucita se mostra quase tão inativa e dependente quanto as protagonistas das primeiras reescritas. Passando às reescritas que não se vinculam a nenhum texto original, observa-se que, em Braz, embora predominem as ações não-transativas, é onde se encontra a maior proporção de ação interativas de todo o corpus. Ou seja, a protagonista de Braz é a que mais afeta outros atores sociais. Mesmo que mais da metade das ações interativas ainda derive de ordens e sugestões de outros atores sociais, há um maior número de ações autônomas e, mais importante, que afetam outros seres (não só a avó) de forma significativa, diferentemente da maioria dos outros textos.

Como em Iannamico, Titan Jr. e Cinetto, a incumbência dada pela mãe é cumprida. Contudo, a necessidade da ajuda de uma figura masculina permanece. Seguindo com o texto de Sobico, a porcentagem das ações interativas está entre as mais baixas, e mantendo o padrão encontrado, mais da metade das ações derivam de ordens e advertências da mãe. Duas ações são espontâneas, e como em Braz, demonstram coragem por parte de Caperucita Verde em relação ao lobo. No entanto, diferentemente daquele texto em que as ações têm consequências relevantes para a história, no texto de Sobico as poucas ações espontâneas não geram nenhum resultado importante, embora afetem o lobo.

Considerando a reescrita de Buarque, aquela que tem se distanciado mais das representações clássicas das meninas em contos de fada nos contextos brasileiro e argentino, há que se falar em duas protagonistas muito distintas no mesmo conto. Uma, da primeira metade do texto, que mantém (e exacerba) o padrão encontrado nas outras reescritas, agindo predominantemente de forma não-transativa, afetando pouco e de forma irrelevante outros seres e, principalmente, caracterizada por “não-ações”, já que a maioria destas realizações estão em polaridade negativa. A “outra” Chapeuzinho, da segunda metade do conto, após enfrentar o medo, despir o lobo e se transformar, rompe totalmente com o padrão dos contos já analisados e com a própria representação da primeira parte do conto de Buarque, mostrando-se uma protagonista que afeta muito outros seres, e de forma relevante.

Quanto às ações semióticas, estando uma vez mais Chapeuzinho Amarelo fora do padrão, as demais protagonistas em geral têm como motivação perguntas ou ordens de outros atores sociais, e suas consequências não merecem atenção, já que se limitam a responder e concordar com ações semióticas do lobo ou da mãe. A proporção de ações semióticas em cada reescrita varia, mas não as motivações que levam a menina a agir. No caso específico deste tipo de ação, a protagonista de Sobico se destaca, não só por se expressar bastante semioticamente (na maior proporção do corpus, como a de Braz), mas também por fazê-lo fundamentalmente de forma espontânea, afetando a mãe, o lobo e a avó. Se a motivação, neste conto, para outros tipos de ação repete o padrão dos outros contos, no que tange às ações semióticas o quadro é outro. Apenas uma destas ações é uma resposta a outro ser. Todas as demais são de iniciativa da própria Caperucita, com motivações diversas. Como a protagonista de Braz (que, contudo, age respondendo ao lobo), a de Sobico conversa de igual para igual com o lobo, ou até



mesmo em uma posição de superioridade, pois o desafia, critica e chega a dar-lhe uma ordem. E também rompendo com os padrões no que tange às ações semióticas, como foi sugerido na análise de dados, Caperucita Verde parece estar em uma posição de menos dependência e diferença hierárquica em relação à mãe e à avó. Entretanto, embora Caperucita Verde aja espontaneamente sob o aspecto semiótico, e afete não só sua família, mas também o lobo, estas ações tampouco produzem resultados relevantes, já que a menina não consegue, com seus argumentos, convencer a mãe ou a avó; e em relação ao lobo, suas ações não geram nenhuma consequência de fato importante para a história ou para si. Assim, a aceitação da tradição permanece, uma vez que, ainda com um perfil um pouco distinto sob alguns aspectos, e com mudanças aparentemente significativas no tema da história, em Caperucita Verde a impotência da protagonista permanece.

Chegando, finalmente, às reações e seus subtipos, não se identificou um padrão marcado, como em relação às ações. Se no corpus investigado por van Leeuwen (1996) as reações afetivas estão associadas à falta de poder, neste corpus de literatura infantil esta associação não encontra validação. Chapeuzinho Amarelo é a protagonista mais ativada para este tipo de reação. Se na primeira metade do texto as reações afetivas estão majoritariamente relacionadas ao medo, na segunda metade elas dizem respeito à superação do medo e ao gozo das novas possibilidades na vida da protagonista. E se nas demais reescritas as reações afetivas em geral demonstram medo ou ingenuidade, no texto de Buarque, de forma muito significativa, e também em menor grau no de Braz, elas contribuem para a construção de uma protagonista mais corajosa e com mais autonomia, sendo importante, inclusive, em seu processo de transformação. As ações cognitivas, por sua vez, não são indício, no corpus, de mais equilíbrio, razão ou poder por parte das protagonistas, e nem se convertem em ações relevantes. E as reações perceptivas, em sua maioria, levam Chapeuzinho / Caperucita a engodos, seja quanto à identidade do lobo ou da avó, seja quanto ao tempo, por exemplo.

A análise qualitativa dos dados revelou que as protagonistas mais ativadas cognitivamente (Caperucita Verde, Caperucita Roja de Cinetto e Chapeuzinho Vermelho de Braz) não se mostraram mais racionais ou empoderadas. Na verdade, Chapeuzinho Amarelo, a protagonista mais ativada para reações afetivas (juntamente com a protagonista de Braz) é aquela que, finalmente, afeta mais outros seres, e de forma mais relevante.

A questão da coragem e do medo parece ter grande importância no conto *Chapeuzinho Vermelho / Caperucita Roja*, em geral, e não só no conto de Buarque, em que esta questão é o tema central da história. Através das reações (e da análise da ação social como um todo), é possível observar que a protagonista, quando não reage com medo ou espanto, coloca sua vida em risco, pelo menos nos textos que se vinculam a um texto original. Ou seja, nestas reescritas, a coragem está diretamente associada ao perigo (e, possivelmente, à morte). Nas reescritas que não se vinculam a um texto original, as reações ajudam a construir uma protagonista mais corajosa. E diferentemente da maioria das reescritas, a coragem não parece ser consequência da ignorância ou da ingenuidade. Entretanto, no texto de Sobico, sua coragem não a leva a afetar outros seres materialmente. E se possibilita que afete semioticamente, as ações não geram resultados. A protagonista de Braz também é representada através de suas (re)ações como mais corajosa e independente. E embora esta coragem gere consequências relevantes e faça com que ela afete outros seres além da avó, indiretamente esta sua atitude mais ousada a leva a expor sua vida e a de sua avó ao perigo. Desta forma, é apenas no texto de Buarque que a coragem é construída como uma característica positiva de fato, com consequências importantes para a protagonista e a história. Assim, na maioria das reescritas, e mesmo naquelas que não se vinculam a um conto original, a coragem ou a falta de medo levam à desobediência, que por sua vez, leva aos perigos que uma menina, sozinha, não consegue resolver. A recomendação, implícita ou não, nas reescritas aqui abordadas é de que as meninas devem ser mais obedientes (e menos corajosas), havendo uma valoração negativa de qualidades como autonomia, coragem, independência, ousadia. Estas características, associadas positivamente apenas ao gênero social masculino em contos de fada tradicionais, parecem seguir sendo percebidas por um prisma sexista. Assim, as consequências de um comportamento ousado ou corajoso por parte das meninas seguem justificando a necessidade de punição da protagonista nos contos, e do arrependimento e de promessas de bom comportamento no futuro, caso a protagonista siga viva. Desta forma, está também justificada a suposta necessidade e atualização da “moral da história”, explicitamente, em Perrault, Aguiar e Montes, implicitamente, em Iannamico, Grimm, Titan Jr., Cinetto, e mesmo em Braz. Em Buarque, o comportamento de *Chapeuzinho* não é valorado positiva ou negativamente; suas ações, no entanto, vão possibilitando e mostrando a transformação de *Chapeuzinho Amarelo*. Neste conto, não há moral da história, arrependimento ou promessas, mas o processo de transformação de

uma menina que cria coragem, enfrenta seus medos e os supera, sozinha, tornando-se, enfim, uma protagonista de contos de fada que, reagindo afetivamente, afeta outros seres e causa impacto no mundo em que vive. Em Sobico, como em Buarque, não há, tampouco, lições, moral da história, arrependimento ou condenação da protagonista por sua coragem ou desobediência. Entretanto, nesta reescrita, Caperucita Verde perde, na metade do conto, seu protagonismo já débil, passando para o segundo plano e deixando que a avó e o lobo ocupem o primeiro plano. Se antes suas (re)ações, mesmo as semióticas, já se mostravam improdutivas, elas simplesmente deixam de existir, pois a protagonista do conto sai de cena.

Pensando-se mais uma vez em termos de um continuum de tipos de reescritas em relação a um texto original, observa-se que a maioria das reescritas do corpus aqui investigado se concentra no pólo mais próximo do conto original em termos de representação da ação social, da mesma forma que ocorreu em termos de atores sociais. Levorato (2003, p. 49), em sua análise da ação social, encontra que as ações materiais da protagonista dos contos que investigou são, em geral, não-transativas, ou instrumentais. Apenas em duas reescritas, ambas consideradas radicais, das 12 que abordou, a protagonista está envolvida em ações interativas. Em linhas gerais este padrão é repetido no corpus da presente pesquisa. Assim, a protagonista do gênero social feminino dos contos de fada tradicionais, impotente, inoperante, sem iniciativa, é atualizada pela maioria dos contos, em que a proporção de ações materiais interativas é muito baixa. Chapeuzinho / Caperucita é representada neste corpus como uma protagonista com pouco poder de afetar materialmente outros atores sociais, o que faz com que as reescritas, por este critério, se aproximem do pólo do conto clássico (ou do texto original), qualquer que seja a relação estabelecida entre estes textos. Se considerarmos as motivações e os resultados destas ações, então, a aproximação é ainda maior. No pólo mais distante do texto original, uma vez mais, encontra-se o texto de Buarque, que encontra uma forma bastante interessante de dialogar com a tradição para em seguida questioná-la e confrontá-la, recriando uma protagonista que, em um primeiro momento é impotente e inativa, mas que passa por um processo de transformação e se distancia da figura feminina dos contos de fada e começa, com suas ações, a afetar outros seres, e a ganhar poder. E como no continuum de reescritas pensado a partir da representação dos atores sociais, também se considerando o parâmetro da ação social, os textos de Braz e Sobico parecem estar em um lugar

indefinido, que ora se aproxima do pólo do conto clássico, embora nenhum dos dois faça referência a um texto original, ora se distancia.

Seguindo com a análise, considerando-se as formas de categorização visual, tem-se que Chapeuzinho / Caperucita está incluída na ilustração de capa de todas as reescritas, com exceção da de Braz, que conta a história a partir da perspectiva do lobo. Além da protagonista, os únicos atores sociais incluídos são o lobo, na capa mencionada, e no texto visual de Díaz Prieto; e a avó, no texto visual de Janssen. Todos os atores sociais incluídos estão individualizados. Em quatro das sete capas em que está incluída, Chapeuzinho / Caperucita está ativada para ações instrumentais e não-transativas. Nos textos visuais de Hallensleben, Saúl e Carzon, a protagonista carrega a cesta de guloseimas e caminha. No de Díaz Prieto ela caminha e, possivelmente, carrega a cesta, embora não seja possível visualizá-la. Em nenhuma destas ilustrações a protagonista está ativada para ações interativas. Em Díaz Prieto, contudo, ela é apassivada em uma ação cujo agente é o lobo, que a observa, espreita, segue ou vê. Assim, ela pode ser a meta de uma ação material ou o fenômeno de uma reação. Caperucita, portanto, está ativada para uma ação não-transativa, e também apassivada. No texto visual de Janssen a avó de Chapeuzinho está incluída. A protagonista não está ativada para nenhuma ação, aparentemente. Ela está apassivada como beneficiária de uma ação material de sua avó. No texto visual de Dansa, como mencionado, Chapeuzinho, embora seja a protagonista, não está incluída. E construindo uma representação visual distinta dos demais, Ziraldo e Canale retratam uma protagonista que interpela o/a observador/a. Embora não realizem ações materiais, Chapeuzinho Amarelo e Caperucita Verde estão ativadas para ações semióticas (a primeira sorri para o/a observador/a, e a segunda fala com ele/a) e materiais (considerando que a protagonista encara ou olha para o/a observador/a) ou reações (se for considerado que ela observa o participante interativo). Quanto à dicotomia “genérico/específico”, a protagonista na maior parte dos contos possui traços tanto de generização quanto de especificação. Considerando-se apenas as capas, e não as ilustrações internas, nos textos visuais de Hallensleben e Díaz Prieto, não é possível distinguir bem os traços da protagonista, em função do plano demasiadamente aberto através do qual são retratadas, impedindo, assim, uma identificação com uma representação mais genérica, conforme verificado nas ilustrações internas. No texto de Ziraldo Chapeuzinho Amarelo está bastante generalizada, de acordo com os padrões da protagonista típica de contos de

fadas ocidentais, possibilitando uma sensação de familiaridade, mas possivelmente não de reconhecimento. Nos textos de Saúl e Janssen, a abordagem da observadora talvez seja mais através do estranhamento, principalmente no primeiro, em que a protagonista é retratada por meio de traços indefinidos, que de certa forma deformam a participante representada, dificultando o reconhecimento da observadora na protagonista. No texto de Janssen, embora haja traços genéricos da criança de contos de fada ocidentais, também podem ser identificados traços específicos que, mais que em Saúl, e muito em função dos ângulos a partir dos quais a protagonista é retratada, criam a sensação de deformidade. Caperucita Verde também parece ser ao mesmo tempo generalizada e especificada, pois apresenta traços convencionais que permitem certa familiaridade, e outros específicos, que geram não reconhecimento. O texto visual de Carzon talvez seja aquele que mais especifica a protagonista e que se distancia mais da representação tradicional de meninas dos contos de fada ocidentais, sem, entretanto, causar o estranhamento que as representações em Saúl e Janssen podem ensejar.

Quanto à representação da relação entre participantes interativos e observador/a, há um padrão bastante claro no que tange às dimensões da distância social, da relação social e da interação. Enfocando a primeira dimensão, da distância social, Chapeuzinho / Caperucita em geral está retratada com grande distanciamento do/a observador/a, através de planos abertos (muito aberto, no caso de Hallensleben e Díaz Prieto, simplesmente aberto, no caso de Iannamico, Saúl e Sobico), ensejando uma relação de grande afastamento e separação, e uma distância pública. O plano médio do texto visual de Janssen, embora em menor grau, também cria afastamento, ensejando uma distância entre “pessoal distante” e “social próxima”. O texto visual de Ziraldo, por sua vez, e ao contrário de todos os demais, constrói uma relação de grande proximidade e ligação entre a participante representada e o/a observador/a, através de um close-up ou plano fechado, e uma distância pessoal próxima.

Passando à dimensão da relação social, em todos os textos em que a protagonista está incluída, menos nos de Ziraldo e Canale, Chapeuzinho / Caperucita é retratada a partir de um ângulo horizontal oblíquo, criando uma relação de desconexão, falta de intimidade, reforçando o afastamento ensejado pelos planos abertos da maioria das capas. Já em Chapeuzinho Amarelo e Caperucita Verde, o ângulo a partir do qual as protagonistas são retratadas é frontal. No texto de Ziraldo, o close-up acentua a proximidade, gerando uma relação de cumplicidade, intimidade, e de pertencimento a

um mesmo mundo. No de Canale, embora o ângulo frontal propicie engajamento e intimidade, o plano aberto afasta o/a observador/a, atuando de forma contrária.

Quanto ao plano vertical, uma vez mais se identifica um padrão, neste caso, de igualdade entre participante representada e interativo/a, em função do ângulo ao nível dos olhos a partir do qual a protagonista é retratada em todos os textos, menos o de Carzon e o de Janssen. No texto de Carzon, a protagonista é retratada a partir de um ângulo elevado, criando a sensação de que o/a observador/a olha a participante retratada de uma posição de superioridade, gerando uma diferença hierárquica entre os dois tipos de participantes. Curiosamente, é justamente a protagonista de *Caperucita Roja del Noroeste*, que traz uma proposta de inclusão de populações periféricas através dos contos clássicos adaptados, que é retratada em uma posição de inferioridade frente ao/a observador/a. O texto de Janssen também traz a protagonista retratada a partir de um ângulo elevado, embora não tanto como em Carzon. Neste caso, de forma menos acentuada, também há a construção de uma relação de superioridade do/a observador/a em relação à protagonista.

No que concerne à dimensão da interação, uma vez mais há um padrão identificado em cinco das sete capas em que *Chapeuzinho / Caperucita* é representada. E, uma vez mais, os textos de Ziraldo e de Canale são os únicos que se desviam deste padrão. Apenas nestes dois últimos textos a relação estabelecida entre o/a observador/a e a protagonista do conto através da dimensão da interação é uma relação de demanda. Tanto no texto de Ziraldo quanto no de Canale a protagonista interpela, demanda algo do/a observador/a, através do olhar direto que cria um vetor dirigido ao/a participante interativo/a. No caso de *Chapeuzinho Amarelo*, a demanda se dá sob a forma de um convite, estabelecendo uma relação de cumplicidade e de simpatia em função do sorriso da protagonista. No caso de *Caperucita Verde*, a demanda é feita como uma exigência, ou uma bronca, pelas expressões faciais e corporais da protagonista. Quanto às demais capas, *Chapeuzinho / Caperucita* não olha diretamente para o/a observador/a, estabelecendo-se uma relação de oferta, em que a protagonista é objetificada e pode ser “estudada” e observada livremente pelo/a participante interativo/a.

Assim, voltando às duas primeiras perguntas de pesquisa propostas, a exposição acima permite observar que o referencial teórico-metodológico escolhido para o tipo de corpus investigado permitiu responder a contento tanto o questionamento sobre a forma

como são representados os atores sociais e ação social no texto verbal, quanto o questionamento pela representação visual dos atores sociais.

Passando à terceira pergunta, questiona-se se há rima entre os textos verbais e visuais em cada conto investigado. Considerando os dados levantados e a análise dos resultados, foi possível observar que, em termos de inclusão, nos dois modos semióticos a protagonista está incluída (e sempre individualizada) em todos os contos, com exceção do de Braz/Dansa, em cuja capa Chapeuzinho é excluída. Embora a história seja contada a partir do ponto de vista do lobo, a exclusão visual da protagonista na capa não parece congruente com o texto verbal, uma vez que neste modo semiótico há mais instâncias de representação tanto do ator social Chapeuzinho quanto de suas ações, em comparação com as representações do lobo. Por outro lado, o texto visual de Díaz Prieto, que inclui o lobo como agente de uma ação material ou de uma reação que afeta Caperucita, também incluída, parece bastante congruente com o texto verbal, em que o lobo como ator social também tem sua importância, afetando mais Caperucita / Chapeuzinho do que sendo afetado por ela na maioria das reescritas. Embora a exclusão do lobo das demais capas não represente exatamente uma incongruência com os textos verbais, a inclusão do lobo e da protagonista talvez propicie uma rima mais clara entre os dois modos semióticos. Já a inclusão da avó no texto visual de Janssen não encontra respaldo no texto verbal, se observada a representação deste ator social e de suas ações no texto de Titan Jr. Se na ilustração da capa a avó é agente de uma ação que afeta Chapeuzinho, no texto verbal a avó é afetada por ações da neta e do lobo, não ganhando nenhuma proeminência como personagem.

Considerando-se a atribuição de papéis nos textos visuais, em geral constata-se que há rima com os textos verbais. Dos sete contos em que a protagonista é incluída na capa, em quatro ela é representada realizando uma ação não-transativa e outra instrumental, nos dois casos cumprindo ordens da mãe. Nos textos verbais correspondentes Chapeuzinho / Caperucita também é representada como uma protagonista que age afetando coisas ou sem afetar nada ou ninguém. E nas poucas situações em que afeta outros seres, e mesmo nas ações não-transativas ou instrumentais, a protagonista age de acordo com ordens da mãe ou sugestões do lobo, de modo geral. No texto de Janssen, em que a Chapeuzinho é atribuído um papel passivo, estando afetada como beneficiária de uma ação da avó, também no texto verbal a protagonista pouco afeta outros atores, e como nas demais reescritas, quando o faz, é

motivada por ordens ou sugestões de terceiros. Assim, pode-se considerar que, de modo geral, há rima entre os textos das capas de Janssen, Hallensleben, Saúl, Carzon e Díaz Prieto e os textos verbais de Titan Jr., Aguiar, Montes, Iannamico e Cinetto, respectivamente, no que tange à atribuição de papéis. No texto visual de Canale, pensado em sua relação com a reescrita de Sobico, a rima está ainda mais clara, pois Caperucita Verde é a protagonista, juntamente com a de Braz, mais ativada para ações semióticas. E no texto visual, a Caperucita Verde é atribuído o papel de dizente em uma ação semiótica não-comportamental, que parece se dirigir ao/a observador/a ou, possivelmente, a outros atores sociais não representados na capa. Já na ilustração de Ziraldo para o texto verbal de Buarque, a rima parece ocorrer de forma mais sutil. No conto, a protagonista depois da transformação tem grande capacidade de afetar outros atores. Na capa, como única participante representada, e em close-up, o que não permite visualizar além de seu rosto e parte do tronco, Chapeuzinho Amarelo se dirige ao/a participante interativo/a, afetando-o de diversas formas, através de seu sorriso, de seu sentido de visão, ou da ação material de encarar. Assim, embora afetando participantes diferentes, e de formas diferentes, em ambos modos semióticos Chapeuzinho Amarelo age interativamente, afetando participantes representados (principalmente materialmente) no texto verbal e participantes interativos(as) (principalmente de forma semiótica, mas também, possivelmente, materialmente), no texto visual.

Quanto à representação da relação entre os dois participantes envolvidos, o afastamento, a falta de intimidade e desconexão e a falta de interação entre a protagonista e o/a observador/a constroem uma advertência através do texto visual. Nas ilustrações de Hallensleben, Saúl, Carzon, Janssen e Díaz Prieto, o plano aberto (ou médio, no caso de Janssen), o ângulo oblíquo e a relação de oferta em que a protagonista é colocada frente ao/a observador sugerem ou determinam que este/a mantenha distância de Chapeuzinho / Caperucita, que não se envolva ou se identifique com ela, e que não interaja com ela, mas apenas a observe e estude. Nos textos visuais correspondentes há também, explícita (como nos textos de Aguiar e Montes, que se apresentam como traduções do conto de Perrault) ou implicitamente (nos textos de Iannamico, que se apresenta como uma versão livre do mesmo autor francês, e de Titan Jr. e Cinetto, que se apresentam respectivamente como tradução e como uma história contada a partir do conto dos irmãos Grimm) há também uma advertência para que o/a observador/a não aja como a protagonista, ou seja, que não se identifique com ela, e que



mantenha distância da menina. Justamente nos textos que não se vinculam a um texto original, a representação da relação entre os participantes é bastante distinta. O texto de *Dansa*, que exclui *Chapeuzinho* (por supressão, ou, como foi sugerido, por encobrimento, em função da grande mancha vermelha na capa), não será considerado, uma vez que a análise da relação entre os dois participantes envolvidos se torna impossível sem a inclusão da participante representada. E os textos de *Canale* e *Buarque* são os únicos que representam a protagonista a partir de um ângulo frontal e em relação de demanda, criando uma sugestão clara de envolvimento, conexão e interação. No caso do texto de *Sobico*, a demanda pode ser vista como uma chamada ao engajamento na causa verde, ou como uma bronca pelo possível não engajamento do/a observador. De qualquer forma, a sugestão de envolvimento e identificação é construída. No texto de *Buarque*, a demanda, reforçada pelo plano fechado, sugerindo ainda mais proximidade e cumplicidade, pode ser vista como um convite para que o/a observador enfrente seus medos (que, considerando a época em que o texto foi escrito, em plena ditadura militar, podem ser lidos como medos em relação ao futuro, aos militares, à falta de garantias e direitos) e *domine o lobo*. Nos dois textos verbais, de fato, não há nenhuma advertência explícita ou implícita. Diferentemente das demais reescritas, não há valoração do comportamento das protagonistas como positivo ou negativo, e tampouco há castigos, punições, morte ou arrependimentos. No entanto, o plano aberto no texto de *Canale* faz com que haja uma dupla sugestão neste texto visual. Se por um lado há uma demanda, e uma sugestão de envolvimento, por outro há uma sugestão de afastamento. De qualquer forma, não parece haver incongruência com o texto verbal, que também apresenta representações conflitantes. *Caperucita*, também neste modo semiótico, não consegue resultados em sua tentativa de doutrinação da mãe e da avó, e ainda menos do lobo em prol da causa ecológica que defende. *Caperucita Verde* perde destaque e cede seu protagonismo para a avó e o lobo no decorrer da história, distanciando-se também aí do/a leitor/a. Assim, em todos os contos em que a protagonista é retratada na capa, pode-se dizer que, no que tange à relação entre *Chapeuzinho* / *Caperucita* e o/a participante interativo/a, há rima entre os textos verbais e visuais.

Passando à quarta pergunta, que considera questões ideológicas e a possibilidade de se abordar estas questões através do referencial proposto, observa-se que a maioria das reescritas analisadas se aproxima, em maior ou menor grau, de representações conhecidas do conto *Chapeuzinho Vermelho* / *Caperucita Roja*, de autoria de Perrault

ou dos irmãos Grimm, no que tange à construção da protagonista e de suas ações. Mesmo o texto de Buarque, que utiliza o conto clássico apenas como um (pre)texto para sua reescrita, há em um primeiro momento a construção de uma protagonista que mantém os padrões tradicionais de representação de meninas de contos de fada. Considerando-se a linguagem como veículo de ideologia, e que o (re)escritor sempre tem a possibilidade de, através de escolhas linguísticas, aceitar “[...] a posição oferecida aos/as leitores/as pelos autores de versões tradicionais”<sup>57</sup> (LEVORATO, 2003, p.58) ou de desafiá-la; e analisando-se a linguagem a partir das representações da protagonista do corpus, observa-se aqui que, em basicamente todos os textos, aceitou-se, com intensidades distintas, a posição dos autores do conto clássico no que se refere à representação das meninas nos contos de fada e às atividades em que estas se envolvem. A visão (e divisão) sexista daquilo que se espera, em termos de comportamento e aparência, de meninos e meninas é mantida, bem como das atividades em que atores sociais do gênero social masculino e feminino usualmente se envolvem ou podem se envolver. Há tentativas de representações distintas, basicamente por parte das reescritas que não se vinculam a um texto original, como é o caso de Sobico e Braz. No entanto, estas tentativas parecem pontuais, uma vez que, mesmo não se vinculando a um texto específico, há uma vinculação a uma visão de mundo tradicional, proposta há mais de dois séculos, aparentemente ultrapassada, mas difícil de ser de fato reescrita (ou redesenhada), e que determina que meninas são categorizadas através de suas relações familiares, e não pela função que exercem, como as figuras masculinas; também são identificadas por sua aparência física, sendo mais importante a sua beleza do que outras qualidades como sua inteligência ou sua coragem. Esta mesma visão também determina que meninas devem estar circunscritas a atividades domésticas, pois aí são os seus domínios, e há risco caso elas se aventurem no mundo “lá fora”, masculino. E esta visão de mundo ainda sugere que meninas devem envolver-se em atividades que, no máximo, afetam coisas. As ações que afetam outros seres, em geral vão estar restritas às figuras masculinas. O texto de Buarque, que começa dialogando com a tradição e reproduzindo seu modelo de protagonista do gênero feminino, consegue propor uma mudança radical e construir uma protagonista que rompe com a visão de mundo proposta acima. As demais reescritas, com algumas tentativas de afastamento das posições ideológicas (aqui consideradas no que tange principalmente ao gênero social) que subjazem os contos clássicos, em geral vão, como propõe Levorato (2003), contribuir com novas versões à

---

<sup>57</sup> Tradução de “[...] the position offered to the readers by the authors of traditional versions”.

tradição. No corpus da presente pesquisa, estas contribuições são feitas sob as mais diferentes denominações, tanto no contexto brasileiro quanto no argentino. Levorato, em seu corpus, identifica versões que ela chama convencionais e outras radicais, embora a divisão não seja absoluta e nem homogênea em relação a todos os aspectos abordados. No corpus da presente pesquisa, talvez apenas a reescrita de Buarque (e o texto de Ziraldo) possa ser considerada radical, pois é a única que, mantendo um ou outro elemento comum ao que Levorato considera versões convencionais, tais como a pouca idade da protagonista, ou ainda a grande proporção de reações afetivas, consegue resistir às demais “determinações” ditadas pelas representações clássicas e propor novas representações. Braz e Sobico tentam, igualmente, propor novas representações, e em alguns momentos conseguem. No entanto, de modo geral as mudanças não chegam a ser suficientes para que a protagonista chegue de fato a ser construída de forma distinta, havendo, quase sempre, uma atualização de representações propostas desde as primeiras publicações do que hoje se chama contos de fada. Assim, considerando-se o poder socializador da linguagem na vida das crianças (conforme apontado por KNOWLES & MALMKJÆR, 1996, e por LEVORATO, 2003), principalmente através da literatura infantil, e especificamente dos contos de fadas, há que se refletir sobre a que tipo de representações as crianças estão tendo acesso através dos contos de fadas; que tipos de qualidades estão sendo valoradas em figuras femininas na literatura infantil e que qualidades estão sendo desencorajadas, diretamente, através, por exemplo, de uma moral da história, ou indiretamente, pela consequência de determinadas ações.

É interessante observar ainda que, se no corpus investigado por Levorato, as escritoras feministas foram as que assumiram o papel de reescrever o conto *Little Red Riding Hood* em língua inglesa, sendo responsáveis pela maior parte das chamadas reescritas radicais, no corpus aqui pesquisado, as três reescritas que não se vinculam a um texto original, e que propõem, sendo bem sucedidos ou não, representações menos tradicionais das meninas são de autoria de escritores do gênero social masculino.

Passando à quinta pergunta, sobre as supostas diferenças encontradas nas reescritas que se apresentam através de distintas denominações em relação a um texto original, busca-se aqui resumir resultados já analisados nos capítulos anteriores, e que mostram que, em linhas gerais, aquelas reescritas que, neste corpus, se vinculam a um texto original, constroem representações bastante semelhantes, tanto de atores quanto de ações sociais. E todas estas representações, construídas a partir de textos que se

denominam tradução ou que se dão outra denominação, se alinham à tradição e contribuem para reforçá-la.

As reescritas de Aguiar, Montes e Titan Jr. se apresentam como traduções, enquanto que a reescrita de Iannamico se denomina “*versión libre*”, e a de Cinetto como “*un cuento recopilado por Jakob y Wilhelm Grimm contado por Liliana Cinetto*”. Voltando, então, com mais detalhe às categorias sócio-semânticas utilizadas e às representações encontradas a partir dela para verificar possíveis diferenças entre as reescritas, observa-se que a determinação por nomeação tem um padrão muito próximo. Quanto à classificação, também há muitas semelhanças. O texto de Iannamico, entretanto, oferece uma representação distinta (que classifica também por origem, através da linguagem dos *collas*). As identificações física e relacional tampouco distinguem a maioria das reescritas que se vinculam a um texto fonte. Apenas Caperucita Roja del Noroeste é fisicamente representada, além da valoração estética, através de um adjetivo que se refere a seu tamanho, reforçando a construção de uma protagonista de muito pouca idade e, possivelmente, mais frágil e vulnerável que as demais. Quanto à valoração, além da representação por critérios estéticos (que coincidem com a identificação física), há algumas particularidades referentes a cada texto. Aguiar, Montes e Titan Jr. valoram suas protagonistas como “pobre”, tornando-as dignas de pena. Iannamico também faz isto ao valorá-la como “*guagüita*”, que também se refere a uma coisa tão pequena que chega a ser insignificante ou sem importância; ou seja, também digna de pena. Iannamico, Titan Jr. e Cinetto ainda valoram Chapeuzinho / Caperucita como “doce”. E por fim, Titan Jr. e Cinetto as valoram através de associações com alimentos. Em termos de ativação, não há possibilidade de se traçar um padrão associado a cada uma das formas de autodenominação das reescritas em relação ao texto original, pois as proporções são muito diferentes, e se a protagonista de uma versão livre do conto de Perrault está mais ativada do que as das traduções, no caso do texto original dos irmãos Grimm em sua tradução Chapeuzinho está mais ativada do que na história contada a partir do conto recopilado pelos autores alemães.

Considerando-se as ações sociais, os resultados das análises de alguns tipos de ações mostram que, usando-se como parâmetro as análises das categorias sócio-semânticas de van Leeuwen, não há como identificar características ou padrões próprios de cada tipo de reescrita. A análise das reações, por exemplo, mostra que, tanto na tradução de Titan Jr., quanto na história contada a partir do conto dos irmãos Grimm, de

Cinetto, a distribuição entre os tipos de reação está bastante próximo, assim como nas reescritas baseadas em Perrault, que são traduções e uma versão livre. Na distribuição dos tipos de reações, as diferenças entre as três reescritas não supera os 5%, fazendo com que se questione a necessidade de denominações distintas para estas reescritas. O que esta análise parece sugerir é que, ainda que o reescritor tenha como proposta apresentar uma nova visão de um clássico, o que possivelmente justificaria uma rotulação diferente de “tradução”, as representações tradicionais estão de certa forma enraizadas, fazendo com que as mudanças nas representações sejam, em geral, periféricas ou pouco profundas, como é o caso de *Caperucita Roja del Noroeste*, em que a personagem se insere em um contexto distinto, o vocabulário também traz elementos novos, mas que, em termos de representação dos atores e da ação social, não oferece mudanças; pelo contrário, em vários momentos características como a fragilidade e a passividade da protagonista, presentes nas traduções a partir do conto do autor francês, são enfatizadas na versão livre do mesmo conto, e reforçadas ainda por elementos de paratextos, como a ilustração da capa que cria uma relação de submissão da protagonista em relação ao/a observador/a. Assim, no corpus pesquisado, verificou-se que os distintos rótulos através dos quais as reescritas se vinculam a um texto original não podem ser definidos por parâmetros fornecidos pelas análises da representação dos atores e da ação social, sendo possivelmente desnecessário ou, pelo menos, indefiníveis a partir da perspectiva aqui adotada.

Passando à última das perguntas propostas, que se relaciona com a pergunta anterior, questiona-se se, partindo do conceito de reescrita e com a análise textual das representações da ação e dos atores sociais, uma vez que todos estes textos dialogam com um conto clássico comum, como pensar, sob a perspectiva dos estudos da tradução, no status destes textos dentro de um continuum de reescritas?

Recorrendo ao autor do conceito de reescrita, Lefevere introduz a ideia de categorias para a análise de traduções, mas se isenta da responsabilidade de definir limites claros entre, por exemplo, a tradução e a adaptação, ao sugerir que “[...] o termo reescritura nos libera da necessidade de estabelecer fronteiras entre várias formas de reescritura, tais como ‘tradução’, ‘adaptação’, ‘emulação’” (LEFEVERE, 2007, p.82). Apesar de tratar separadamente de vários tipos de tradução, o autor não volta sua atenção para a definição ou as diferenças entre cada uma, estando mais preocupado com as categorias para a análise das reescritas. Desta forma, partindo deste conceito geral e

amplo, e verificada a imprecisão das denominações, neste corpus, das diferentes formas de associação com um texto original, tomando como parâmetro as análises de representação dos atores e da ação social, propõe-se um continuum de reescritas em que, em um pólo, estão as representações identificadas com o(s) conto(s) tradicional(is) (sem a necessidade de se recorrer a ele(s) para a análise e localização das reescritas dentro do continuum); e no outro, as representações que se afastam daquelas ensejadas pelo conto tradicional. Assim, sem a necessidade de uma localização exata, os textos, a partir da análise com o referencial proposto, e usando as análises das representações em cada reescrita como referência, são posicionados no continuum, possibilitando a inclusão e comparação de diversos tipos de reescritas, e permitindo localizá-las também em termos de aceitação (e conseqüente atualização) ou questionamento (e conseqüente rompimento) de ideologias subjacentes às representações do conto tradicional.

Considerando-se o corpus aqui investigado, e um continuum em que, em um dos pólos, estão as representações tradicionais, cujas gêneses se encontram, principalmente (mas não apenas), nos contos de Perrault e dos irmãos Grimm, a maioria das reescritas se aproxima justamente deste pólo, independente da relação que cada reescrita se propõe quanto ao texto original. As reescritas de Braz e Sobico, que não se vinculam a nenhum texto original, aparentemente dialogando apenas indiretamente com este, na verdade também pendem mais para o pólo das representações tradicionais, embora consigam, sob aspectos diferentes, construir representações que de alguma forma se distanciam das tradicionais, fazendo com que, em alguns momentos, dependendo da categoria, cada uma se afaste um pouco mais do pólo do conto tradicional. Assim, apesar de se apresentarem, *Chapeuzinho Vermelho* de Braz, e *Caperucita Verde*, respectivamente como uma história “recontada” e como um “cuento recargado”, evitando qualquer vinculação com um conto original específico, ambas reescritas reproduzem e atualizam representações tradicionais, muitas delas presentes tanto no conto de Perrault quanto no de Grimm. A única reescrita que de fato se afasta do pólo para onde pendem todas as demais, e que talvez por isso pudesse ser considerada a única reescrita radical do corpus, é *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque, que ainda que dialogando indiretamente com a tradição (talvez justamente como uma forma de legitimar sua postura de confrontação diante desta tradição), rompe com padrões do conto clássico e constrói representações novas sob a maioria dos aspectos contemplados pelas categorias de van Leeuwen.

Observa-se, aqui, que as perguntas, de forma geral puderam ser respondidas satisfatoriamente com o referencial teórico-metodológico proposto. A quinta pergunta aparentemente não pôde ser totalmente respondida com as ferramentas de análise aqui utilizadas. Esta lacuna pode ser devida a limitações da proposta de análise elaborada para esta tese ou, por outro lado, à imprecisão do status que cada texto se atribui em sua relação com um original. As diferenças entre as denominações propostas por aqueles textos que se vinculam ao original não puderam ser identificadas através da análise das categorias sócio-semânticas de van Leeuwen (1996, 2008). As demais perguntas puderam ser respondidas a contento, embora algumas questões ou aspectos a serem explorados, surgidas durante o percurso desta pesquisa, tenham permanecido latentes, à espera de futuras análises ou de futuros pesquisadores. Tais aspectos inexplorados são apresentados como limitações desta tese, e dizem respeito, principalmente, à representação dos outros atores sociais (e suas ações) incluídos nas reescritas, de forma que a representação de Chapeuzinho / Caperucita possa, como logrou Levorato (2003) ser observada no contexto da representação dos demais participantes. A questão da representação das figuras femininas nos contos de fada, por exemplo, estaria enriquecida com a análise da mãe e da avó como atores sociais. Contemplando o aspecto visual dos textos, uma análise baseada diretamente na GDV, contemplando todas as suas categorias, ainda que enfocando apenas as capas, também poderia oferecer uma visão mais ampla e completa deste paratexto, fundamental por ser o primeiro contato do/a observador/a com o texto, e mais ainda para a literatura infantil. Tais limitações podem ser vistas como limitações e assim permanecer, ou podem ser percebidas como sugestões de pesquisas futuras, abrindo espaço para contribuições diversas e para que outros pesquisadores ajudem a consolidar tradições não em termos de representações, mas de investigações em áreas ainda pouco percorridas no Brasil, como a tradução de literatura infantil e a análise de textos a partir de uma perspectiva multimodal.

Quanto aos objetivos, acredita-se que tenham sido satisfatoriamente atingidos, tanto os específicos quanto os gerais, uma vez que as perguntas inicialmente propostas puderam ser respondidas e os referenciais teórico-metodológicos se mostraram produtivos para a investigação intencionada. Assim, através desta pesquisa, considera-se haver contribuído para as subáreas dos Estudos da Tradução baseados em corpus e da tradução da literatura infantil com uma perspectiva de análise textual que inclui análise

multimodal da representação de atores e ação social em textos traduzidos; e com os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores do projeto CORDIALL, e, em particular, com o grupo de pesquisa ESTRAPOLI – Estilo de tradutores profissionais e literários, do Laboratório Experimental de Tradução – LETRA – da FALE/UFMG.



## 7. Referências

### CORPUS ANALISADO:

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustrações: Zivaldo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BRAZ, Júlio Emílio. *Chapeuzinho Vermelho*. Ilustrações: Salmo Dansa. São Paulo: Scipione, 2005.

GRIMM, Irmãos. *Caperucita Roja*. Adaptação: Liliana Cinetto. Ilustrações: Mariano Díaz Prieto. Buenos Aires: Pictus, 2008.

\_\_\_\_\_. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução: Samuel Titan Jr. Ilustrações: Susanne Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PERRAULT, Charles. *Caperucita Roja*. Versão livre: Roberta Iannamico. Ilustrações: Walter Carzon. Buenos Aires: Albatros, 2007.

\_\_\_\_\_. *Caperucita Roja*. Tradução: Graciela Montes. Ilustrações: Saúl. Buenos Aires: Gramond-Colihue, 1999.

\_\_\_\_\_. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. Ilustrações: George Hallensleben. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

SOBICO, Andres. *Caperucita Verde*. Ilustrações: Melina Canale. Buenos Aires: Siete Vacas, 2007.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ASSIS, Roberto e MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *A representação de europeus e de africanos como atores sociais em Heart of Darkness (O coração das trevas) e em suas traduções para o português: uma abordagem textual da tradução* (doutorado). Belo Horizonte, 2009.

BAIRD, Julia. The Shame of Family Films – Enough with the sexy sidekicks. In Newsweek. 2010, Newsweek. 4 de outubro de 2010.

BERBER SARDINHA, Tony. Usando *WordSmith Tools* na investigação da linguagem. *DIRECT Paper 40*. LAEL, Catholic University of São Paulo, 1999. Disponível em: <http://lael.pucsp.br/DirectPapers40.pdf> . Acesso em 11 de março de 2009.

BERNSTEIN, Basil. Codes, modalities and the process of cultural reproduction: A model. *Language and Society*. 10: 327-363, 1981.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona: Crítica, 2007.

BUENO, Letícia Taitson e MAGALHÃES, Célia; UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Transitividade, coesão e criatividade lexical no corpus paralelo Macunaíma, de Andrade e Macunaíma, de Goodland*. 2005. enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CARVALHO, Flaviane e MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Os significados composicionais e a formação de subjetividades na primeira página de jornais mineiros: um estudo de caso à luz da gramática do design visual*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Diccionario del Habla de los Argentinos. Academia Argentina de Letras. Espasa: Buenos Aires, 2003.

Gran Diccionario Usual de la Lengua Española. Barcelona: Larousse, 2004.

FARIA, Marian e MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Por uma Abordagem do Estilo em Tradução: a Representação Visual e Verbal da Personagem Alice no Corpus Paralelo Alice in the Wonderland e Quatro Traduções Brasileiras. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Rotkäppchen*. Publicado pela primeira vez em 1812. Endereço eletrônico: [http://www.has.vcu.edu/for/grimm/rot\\_dict.html](http://www.has.vcu.edu/for/grimm/rot_dict.html) Acessado em março de 2010.

HALLIDAY, Michael A.K.; MATTHIESSEN, Christian. *An introduction to functional grammar*. 3 ed. London: Edward Arnold, 2004.

HALLIDAY, Michael A.K. *An introduction to functional grammar*. 1 ed. London: Arnold, 1985.

\_\_\_\_\_. *An introduction to functional grammar*. 2nd ed. London: Edward Arnold, 1994.

KENNY, D. *Lexis and creativity in translation: a corpus based study*. Manchester: St Jerome Publishing, 2001.

KNOWLES, Murray; MALMKJÆR, Kirsten. *Language and Control in Children's Literature*. London and New York: Routledge, 1996.

KRESS, Ghünter; van LEEUWEN, Theo. *Reading Images – The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira – História e Histórias*. São Paulo: Ática, 1985.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Um Brasil para crianças*. São Paulo: Global,

1986.

LATHEY, Gillian. *Introduction*. In: LATHEY, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literature - A Reader*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. p. 1-12.

LEFEVERE, André. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEVORATO, Alessandra. *Language and Gender in the Fairy Tale Tradition – A Linguistic Analysis of Old and New Story Telling*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

LÓPEZ, Marisa Fernández. *Translation Studies in Contemporary Children's Literature: A Comparison of Intercultural Ideological Factors (2000)*. In: LATHEY, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literature - A Reader*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. p. 41-53.

MAGALHÃES, Célia e ASSIS, Roberto. 2009. Representação de atores sociais em corpus paralelo: *Heart of Darkness* e suas traduções para o português. In: Cohen, M. A. & G. M. P. Lara. (Orgs) *Linguística, tradução, discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 201-220.

MAGALHÃES, Célia. Discurso e raça. In: CALDAS-COULTHARD, C. R.; SCLIAR-CABRAL, Leonor (orgs.). *Desvendando discursos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008. p. 113-142. 2008.

\_\_\_\_\_. Racismo visual em anúncio do Emma Awards 2003/2004: um estudo da representação visual de atores sociais. (No prelo).

MAGALHÃES, Célia e CAETANO, Paulo H. A Comparative Study of Visual Racism in Brazilian and British Images of the Black Body (No prelo).

NOVODVORSKI, Ariel e MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *A Representação de Atores Sociais nos Discursos sobre o Ensino de*

*Espanhol no Brasil em Corpus Jornalístico*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OITTINEN, Riitta. No Innocent Act – On the Ethics of Translating for Children. In: COILLIE and Verschueren (Ed.) *Children's Literature in Translation – Challenges and Strategies*. Manchester: St Jerome, 2006. p. 35-45.

\_\_\_\_\_. The Verbal and the Visual: On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children. In: LATHEY, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. p. 84-97.

O'SULLIVAN, Emer. Translating Pictures (1998). In: LATHEY, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literature. A Reader*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. p. 113-121.

ORENSTEIN, Catherine. *Little Red Riding Hood – Sex, Morality and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002.

ØSTER, Anette. Hans Christian Andersen's Fairy Tales in Translation. In: COILLIE and Verschueren (Ed.) *Children's Literature in Translation – Challenges and Strategies*. Manchester: St Jerome, 2006. p. 141-155.

PERRAULT, Charles. *Le Petit Chaperon Rouge*. Publicado pela primeira vez em 1697. Endereço eletrônico <http://www.alalettre.com/perrault-oeuvres-chaperon-rouge.php> Acessado em janeiro de 2010.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura Infantil e Ideologia*. São Paulo: Global Editora, 1985.

PINHEIRO, Viviane e MAGALHÃES, Célia. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Analisando Significados de Capas da Revista Raça Brasil: um estudo de caso à luz da semiótica social*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SHAVIT, Zoar. Translation of Children's Literature. *Poetics of Children's Literature* (Chapter 5: p. 111-130), 1986. In: LATHEY, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literature - A Reader*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. p. 25-40.

STOLT, Birgit. How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books. (1978). In: LATHEY, Gillian (Ed.). *The Translation of Children's Literature - A Reader*. Clevedon, Buffalo and Toronto: Multilingual Matters, 2006. p. 67-83. 2006.

SOARES, Gabriela Pellegrino; PRADO, M.L. Coelho. *A Semejar Horizontes: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954)*. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

TAHIR-GÜRÇAGLAR, Sehnaz. What texts don't tell: the uses of paratexts in translation research. In HERMANS, Theo (Ed.) *Crosscultural transgressions: Research models in Translations Studies II – Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome, 2002, p. 44-60.

THOMPSON, John B. *Ideology and Modern Culture: Critical and Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge: Polity Press, 1990.

VAN LEEUWEN, Theo. The representation of social actors. In: CALDAS-COULTHARD, C.R.; COULTHARD, M. (Eds.). *Texts and practices: readings in Critical Discourse Analysis*. London: Routledge, 1996. p. 32-70.

\_\_\_\_\_. A Representação dos Actores Sociais. In: PEDRO, E. R. (org.). *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho S.A., 1997. p. 169-222.

\_\_\_\_\_. *Introducing Social Semiotics*. London and New York: Routledge. 2005.

\_\_\_\_\_. *Discourse and Practice – New Tools for Critical Discourse Analysis*. New York: Oxford University Press, 2008.

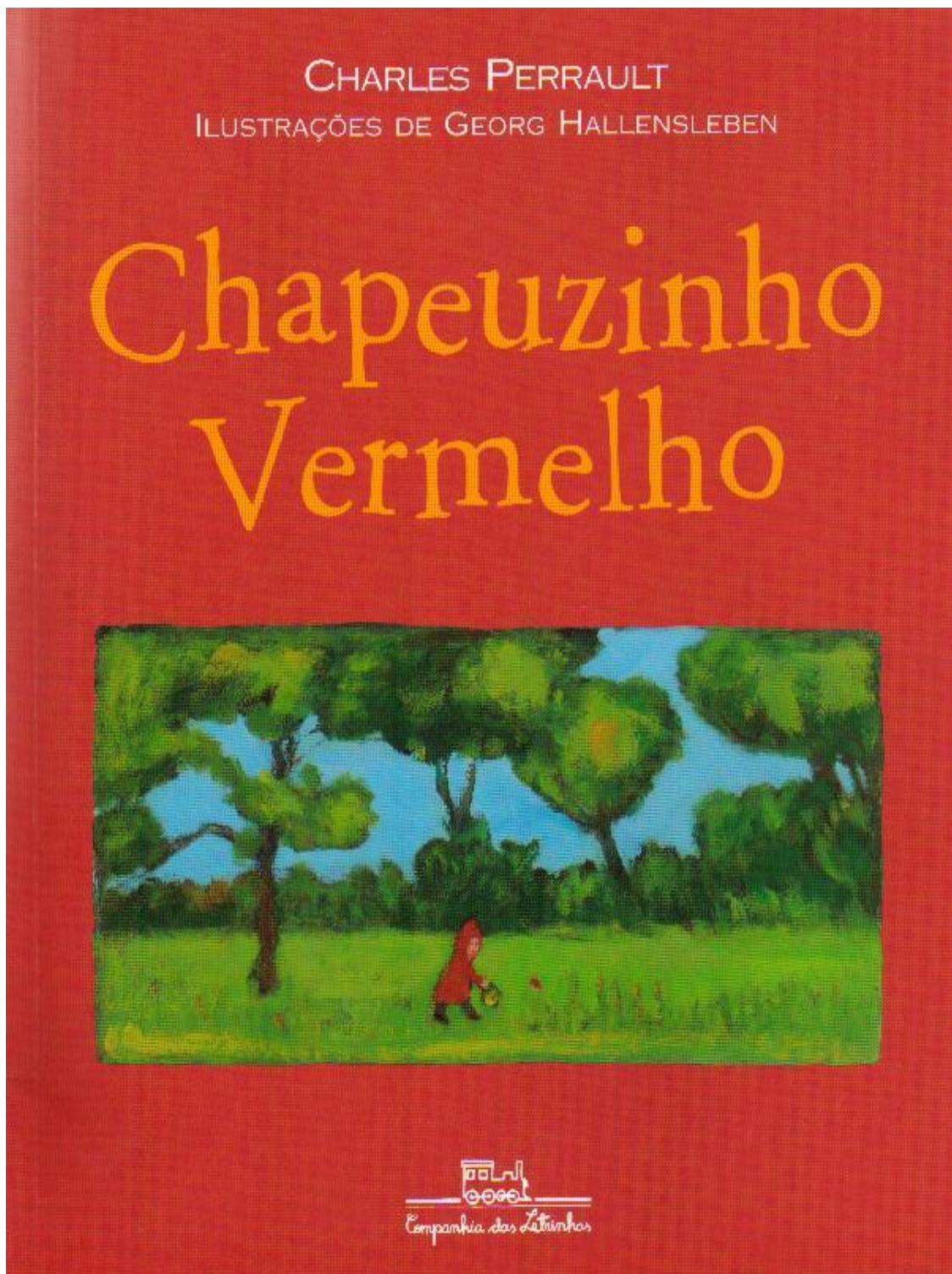
ZILBERMAN, Regina. O Estatuto da Literatura Infantil. In: MAGALHÃES, L. C.; ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Ática, 1987. p. 3-24.

ZIPES, Jack. The trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Ed. Jack Zipes. New York & London: Routledge, 1993.

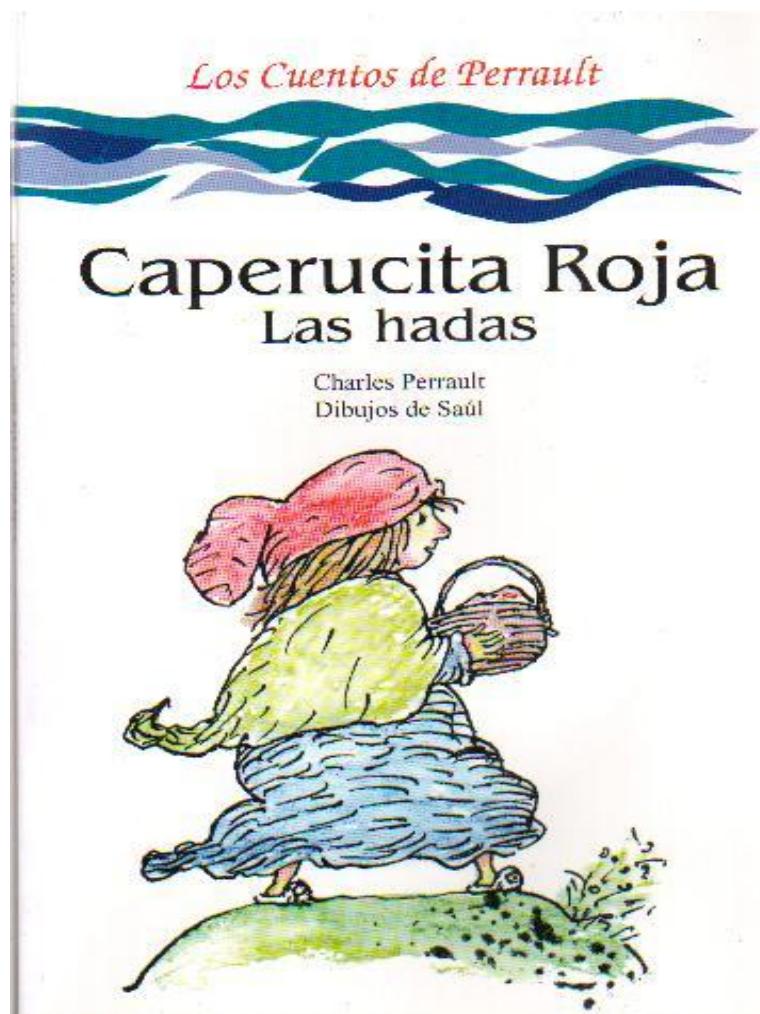
## **Anexos**



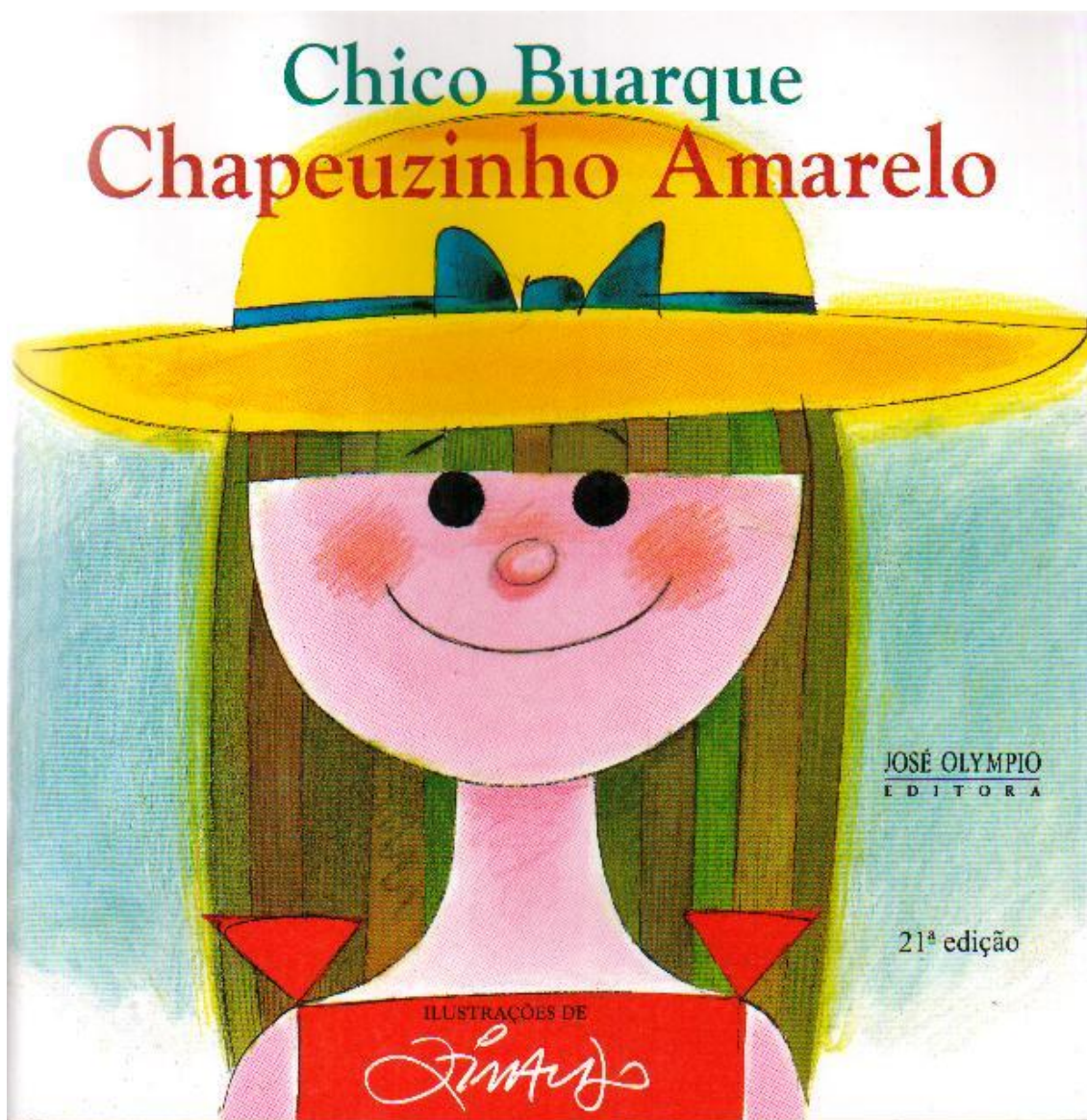
**Anexo 01**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Hallensleben**



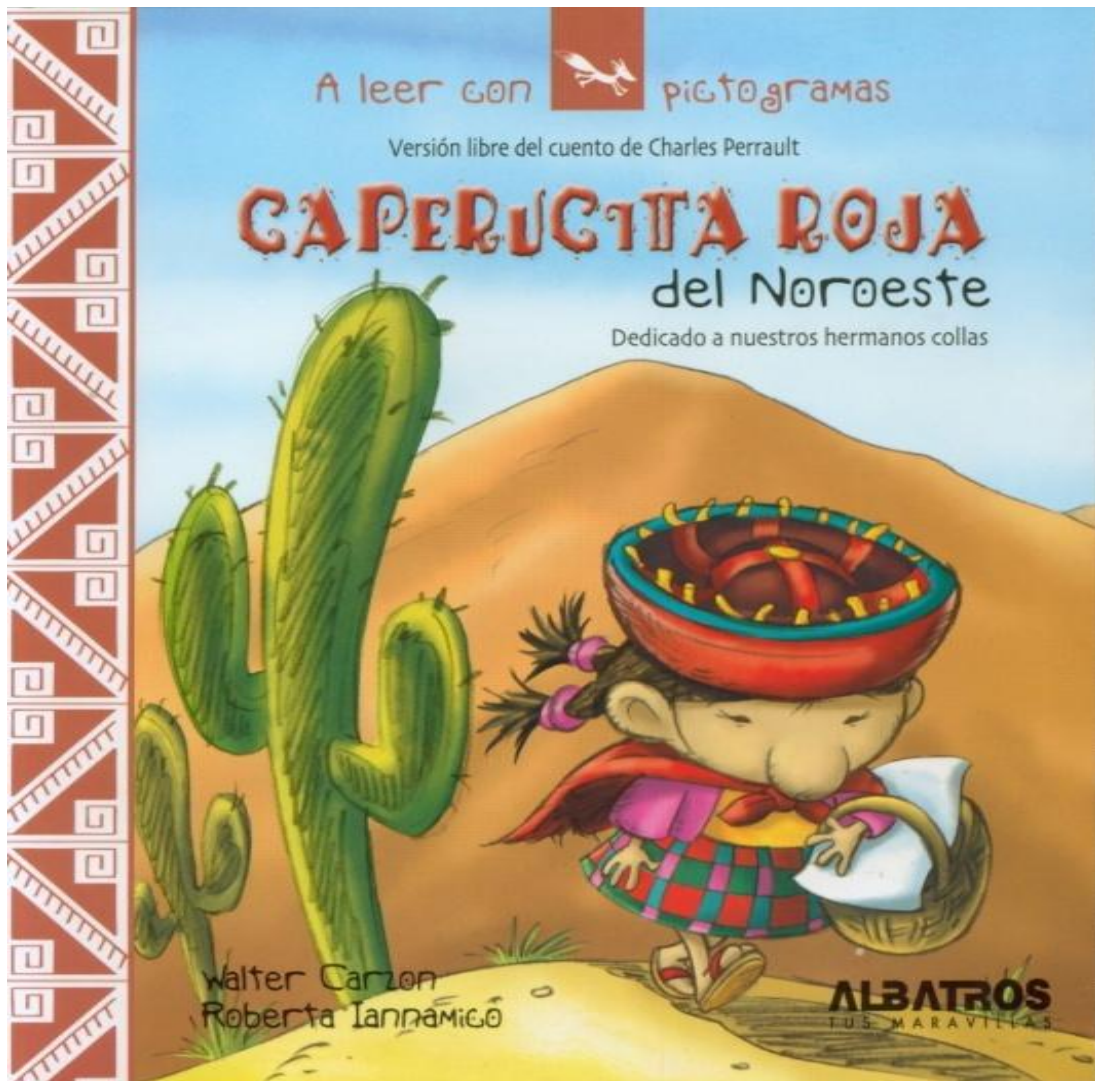
**Anexo 02**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Saúl**



Anexo 03  
Capa: Chapeuzinho Vermelho por Ziraldo



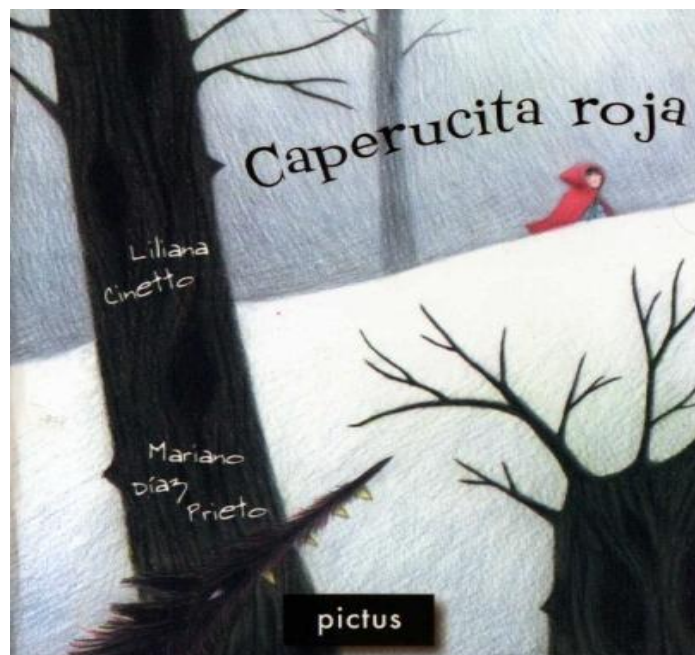
**Anexo 04**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Carzon**



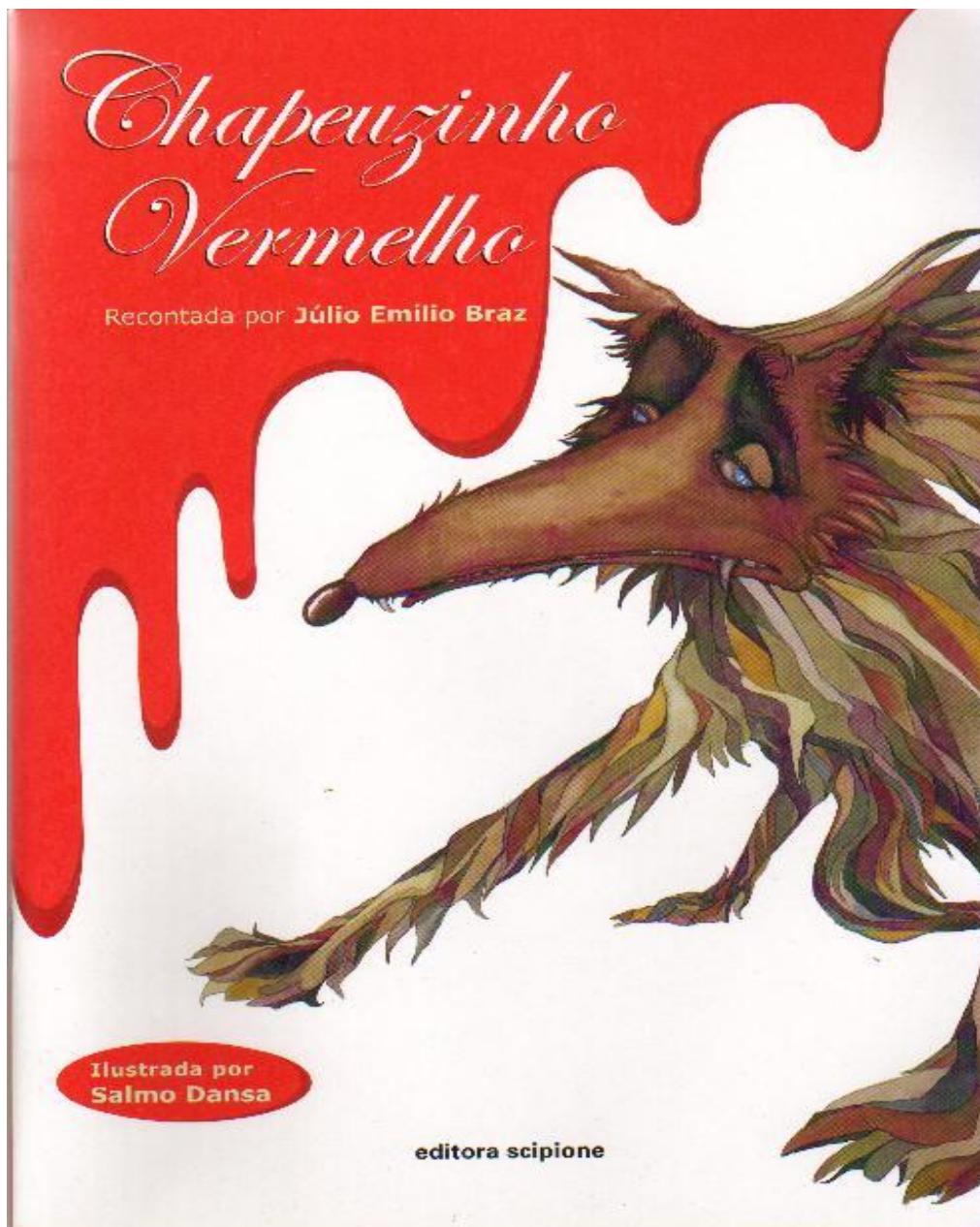
**Anexo 05**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Janssen**



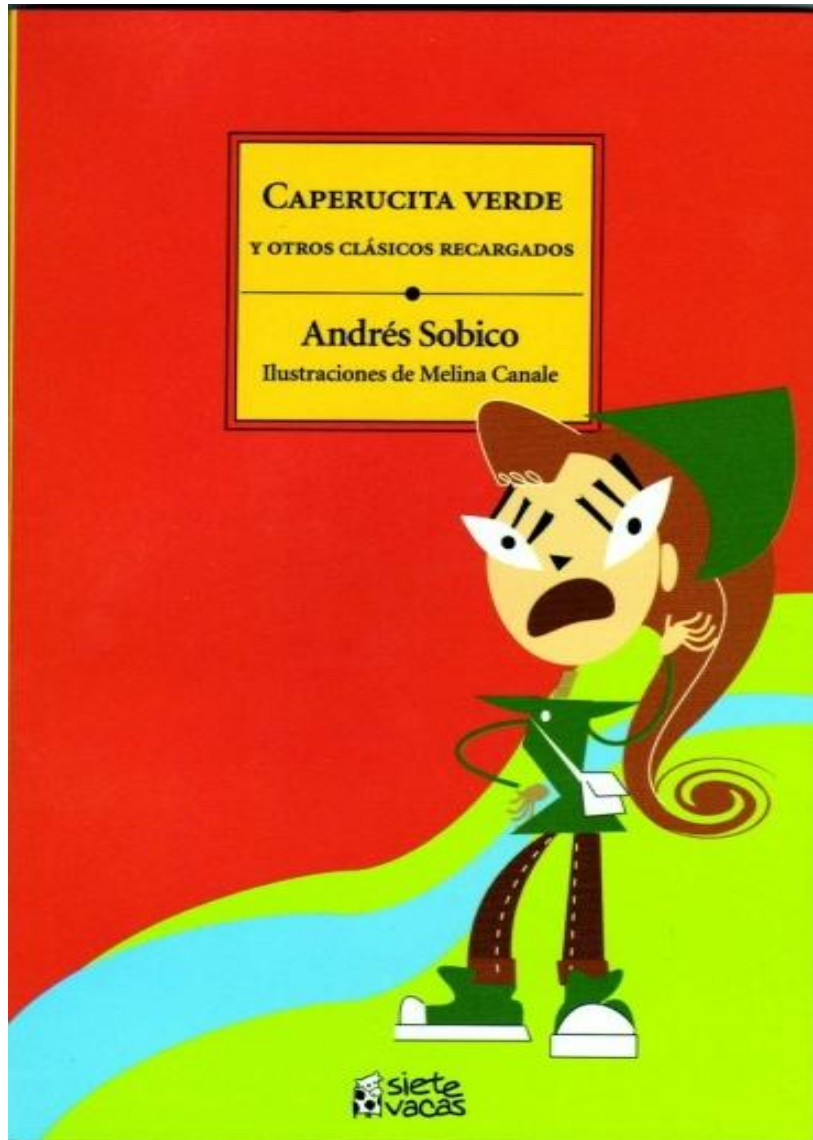
**Anexo 06**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Díaz Prieto**



**Anexo 07**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Dansa**



**Anexo 08**  
**Capa: Chapeuzinho Vermelho por Canale**





## Anexo 09

### Dados básicos das oito reescritas do corpus

TÍTULO	CAPA	AUTOR/A(S)	ILUSTRAÇÕES	EDITORA	EDIÇÃO
Chapeuzinho Vermelho		Rosa Freire de Aguiar / Charles Perrault	Georg Hallensleben	Companhia das Letrinhas	2007
Caperucita Roja		Graciela Montes / Charles Perrault	Saúl Oscar Rojas	Gramón-Colihue	1999
Chapeuzinho Amarelo		Chico Buarque	Ziraldo	José Olympio	2007
Caperucita Roja del Noroeste		Roberta Iannamico / Charles Perrault	Walter Carzon	Albatros	2007
Chapeuzinho Vermelho		Samuel Titan Jr. / Irmãos Grimm	Susanne Janssen	Cosac & Naify	2004
Caperucita Roja		Liliana Cinetto / Irmãos Grimm	Mariano Díaz Prieto	Pictus	2008
Chapeuzinho Vermelho		Júlio Emílio Braz	Salmo Dansa	Scipione	2005
Caperucita Verde		Andres Sobico	Melina Canale	Siete Vacas	2007