

O livro ilustrado de conto de fadas metatextual e metaficcional como reinvenção do conto *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm

[The metatextual and metafictional fairy tale picturebook as reinvention of the Brothers Grimm's *Little Red Riding Hood*]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837234063>

André Luiz Ming García¹

Abstract: It is the fairy tale's own to be illustrated, staged, reinvented, and adapted in a variety of ways, with emphasis on his verbal-visual recreations in the form of fairy-tale picture books. In the present work, we analyze the metatextual and metafictional work *Caperucita Roja* (*tal y como se lo contaron a Jorge*), by Luis María Pescetti and Alejandro O'Kif, in comparison with the Grimm Brothers' *Little Red Riding Hood*, to which it refers directly and reproduces in a translated and adapted manner. Like every metatextual and metafictional work, the textuality in question gives rise to innumerable questions about the reference work (the Grimm's tale), which it critically evaluates. We will see how, in *Caperucita Roja*, the formal structure of the Brothers Grimm fairy tale, characterized by abstraction, flatness, intuitive logic and naturalized magic is thematized, as well as the *Verwandlungsfähigkeit* of the original narrative.

Keywords: Brothers Grimm; Luis Pescetti; O'Kif; metatextuality; metafiction.

Resumo: É próprio do conto de fadas ser ilustrado, encenado, reinventado e adaptado de várias maneiras, com destaque para suas recriações verbovisuais na forma de livros ilustrados de contos de fadas. No presente trabalho, analisamos a obra metatextual e metaficcional *Caperucita Roja* (*tal y como se lo contaron a Jorge*), de Luis María Pescetti e Alejandro O'Kif, em comparação com o conto *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm, ao qual se refere diretamente e reproduz de forma traduzida e adaptada. Como toda obra metatextual e metaficcional, a textualidade em questão enseja inúmeros questionamentos a respeito da obra de referência, o conto dos Grimm, o qual termina avaliando criticamente. Veremos como, em *Caperucita Roja*, a estrutura formal do conto de fadas dos Irmãos Grimm, caracterizada pela abstração, planicidade, lógica intuitiva e magia naturalizada, é tematizada, bem como a *Verwandlungsfähigkeit* da narrativa original.

Palavras-chave: Irmãos Grimm; Luis Pescetti; O'Kif; metatextualidade; metaficção.

¹ Universidade de São Paulo, Avenida Prof. Luciano Gualberto, 403, Cidade Universitária, Butantã, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. E-mail: andrelunar@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6173-1523



1 Introdução

O objetivo do presente artigo consiste em proceder a uma análise de um livro ilustrado de conto de fadas em sentido lato, *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*, dos argentinos Luís Maria Pescetti e Alejandro O’Kif (2016). Nessa obra, um reconto da narrativa *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm, à qual será comparada, o pai do pequeno Jorge decide contar-lhe uma história a fim de entretê-lo durante um momento de ausência da mãe. Assim, narra-lhe o conto da menina enviada pela mãe à casa da avó, do outro lado da floresta, portando consigo uma cesta de alimentos e vindo a deparar-se, no caminho que trilhava, com o malicioso e voraz lobo falante; este viria, mediante estratagemas e ardis, a devorar tanto a menina quanto sua avó, mais adiante salvas de sua barriga por um caçador.

O fato de esta obra fazer tão explícita referência a um clássico da literatura alemã e de conter ficção dentro de si nos leva a escrutinar seu caráter metatextual e metaficcional. Como veremos, ambos os procedimentos de composição literária e artística implicam a ocorrência de auto-reflexão, tanto no seio do próprio texto como por parte do leitor. Nosso objetivo também consiste, portanto, em investigar e analisar os tópicos de reflexão sobre a ficcionalidade (conto original dos Irmãos Grimm) que a obra suscita, com ênfase na própria estrutura formal do conto de fadas literário, tematizada na narrativa visual. Temos, assim, no presente artigo, um diálogo entre a germanística e a literatura hispano-americana (em um momento em que esta dialoga e avalia metaficcionalmente a literatura alemã).

Para tal, na parte seguinte deste texto exporemos os principais fundamentos teóricos que embasam a análise que, por fim, será apresentada do livro em questão. Apesar disso, pretende-se realizar aqui um duplo movimento: de um lado, trabalha-se dedutivamente, da teoria para os dados; mas, de outro, e principalmente, movemo-nos também indutivamente, dos dados para a teoria, com a análise de nosso corpus requerendo digressões teóricas que circunscrevam os fenômenos que a obra apresenta. Por fim, teceremos as considerações finais que concluirão este artigo.

2 Fundamentos teóricos

Garcia (2019) cunha o termo *campo semiótico do conto de fadas* para referir-se a um grupo heteróclito de produções culturais que perpassa diversas linguagens artísticas, tais como a literatura, as artes visuais, a música, o teatro, o cinema e a TV, entre outras, nas quais o conto de fadas surge adaptado, reinventado, referido, aludido, ilustrado, encenado etc. As obras presentes no campo semiótico do conto de fadas, caracterizado pela profusão e constante expansão, encontram-se em diálogo permanente e influenciam-se mutuamente. No caso dos contos de fadas verbais dos Irmãos Grimm, eles já se encontravam, quando de seu surgimento, em relação com os *Contos da Mamãe Gansa*, de Perrault, bem como com as versões populares e orais dos mesmos contos que possuem registros empreendidos por folcloristas, além de toda uma vasta tradição alemã e europeia de contos de fadas (literários e artísticos) que não data apenas do Romantismo, mas de muito antes, já no Rococó e no Classicismo (LÜTHI 1982; KÜMMERLING-MEIBAUER 1991). Na atualidade, com a expansão crescente do campo semiótico dos contos de fadas, a leitura feita dos contos de Grimm é influenciada pelo repertório de ilustrações, versões, adaptações, enfim, visualidades e modificações atribuídas ao texto “original”.

A investigação sobre o livro ilustrado de conto de fadas – doravante LICF – incluindo o livro com ilustrações de conto de fadas – mostrou-nos que esse objeto artístico, dotado de notória complexidade, permite-nos subdividi-lo em dois grupos principais: de um lado, aqueles LICF cujo texto verbal consiste na reprodução fiel de um conto de fadas literário, como os compilados por Charles Perrault, pelos Irmãos Grimm e por Hans Christian Andersen. Foi nesse tipo de obra que nasceram as ilustrações de contos de fadas, com as imagens, no caso do conto *Chapeuzinho Vermelho*, dos pioneiros Gustave Doré (França), Ludwig Emil Grimm (Alemanha) e George Cruikshank (Inglaterra) acompanhando os textos verbais dos colidores-autores supracitados. Denomina-se esse tipo de LICF livro ilustrado de conto de fadas *stricto sensu* (GARCIA 2019).

Entretanto, observamos, na pesquisa internacional (ANKER et al. 2015; JOOSEN 2018) que o termo alemão *Märchenbilderbuch* e o termo inglês *fairy tale picturebook*, ambos traduzíveis como LICF, são empregados também para designar, de outro lado e indiscriminadamente, livros ilustrados que não se baseiam em um conto de fadas literário, mas sim em textos reinventados que alteram aspectos fundamentais desses contos, tais

como a construção das personagens e dos ambientes, bem como elementos fundamentais da narrativa, como enredo e tempo. Em alguns casos, nota-se que inclusive as características fundamentais definidoras do conto de fadas, ou suas características formais, como estipuladas por Lüthi (1982), Propp (2010), Jolles (1976), Neuhaus (2014), Kümmerling-Meibauer (1991), Bernheimer (2009), entre outros, também são modificadas, dando origem a diferentes tipos de subgêneros do livro ilustrado de conto de fadas, neste caso *lato sensu*, que incluem adaptações, versões, paródias, paráfrases e outros tipos de alterações que, aqui, designaremos globalmente reinvenções ou recriações.

Assim como ocorre com o LICF *stricto sensu*, que contém um conto de fadas literário em sua parte verbal, o LICF *lato sensu* é temática ainda pouco explorada no meio acadêmico, assim como é pouco explorada, de modo geral, a questão das reinvenções de textos literários (MASTROBERTI 2011). O reconhecimento dessa lacuna permitiu-nos propor o presente artigo. Dada a natureza do objeto que pretendemos circunscrever com este escrito, que representa um texto (classificável como conto de fadas ou não) mantido em íntima relação semântica e semiótica com outro (canônico no sentido de modelar, conforme Moreira 2003), configura-se um contexto de intertextualidade que perpassa todo o gênero ao qual o objeto pertence. Genette (1993) afirma que os textos que resultam desse processo intertextual (hipertextos) que o contenham podem caracterizar-se pela imitação ou pela transformação. Embora seja um campo espinhoso estabelecer as fronteiras entre ambos os âmbitos quando do escrutínio de obras intertextuais, interessamos principalmente, no campo da reinvenção, a obra transformadora que recria aspectos do hipotexto (texto referido) trazendo à tona uma obra de arte de mérito independente e que acrescenta, no caso do nosso objeto de pesquisa, algo novo ao cânone em formação do LICF e ao campo semiótico do conto de fadas, “pode[ndo] transfigurar completamente a fonte literária” (MASTROBERTI 2011:108).

O primeiro tipo de intertextualidade, segundo a tipologia de Stoker (1998), consiste na palintextualidade, ou referências a elementos específicos de outro texto. Com similtextualidade o autor alude, de modo mais geral, a referências a uma classe de textos (mediante o gênero, estilo). Mas é na metatextualidade e na tematextualidade que atingimos mais tipicamente um nível de reflexividade proposto pela própria construção intertextual da obra. A primeira refere-se à tematização de outro texto específico, avaliando-o; e a segunda, por sua vez, à tematização de um gênero ou estilo, também

avaliando-o. A importância da referência intertextual no desenvolvimento da obra palintextual e similtextual pode ser maior ou menor (ou até essencial), a depender do caso. No escopo da metatextualidade, entretanto, a obra referida encontra-se tematizada, consistindo em tema da nova textualidade metatextual decorrente, que tratará de reproduzir e modificar vários de seus elementos. O fato de termos (em todos os tipos citados de intertextualidade) uma obra referida em outra leva-nos, principalmente no caso da meta e da tematextualidade, a um contexto de metaficção, uma vez que nos deparamos com a ficção dentro da ficção, estimulando auto-reflexão.

Wolf (1997 apud NÜNNING 2004), que associa metaficção e pós-modernismo,² considera a primeira como sendo uma forma especial de metatextualidade impregnada de autorreferencialidade e autorreflexão. Böhn (2010) ressalta o fato de que, na metaficção, existe uma referenciação a uma textualidade ficcional em sua qualidade de artefato, em um fenômeno de autorreferencialidade literária. Isso, para Waugh (1985), implica um rompimento da barreira entre ficção e realidade com a metaficção examinando a própria construção da ficcionalidade, da qual o leitor se torna consciente e crítico.

Navas (2015) trata de fenômenos como a metaficção na literatura infantil e juvenil como constituintes de um conjunto de obras mais contemporâneas:

Modificações estruturais são também incorporadas à literatura infantojuvenil: fragmentação, quebra da linearidade, intertextualidade e o desnudamento do processo ficcional são elementos não mais limitados à narrativa dita “adulta”, pois ocupam também as páginas das obras destinadas às crianças e aos jovens. (NAVAS 2015:86)

Embora estejamos de acordo, consideramos relevante recordar a abundante presença de intertextualidade/metaficção na obra infantil de Monteiro Lobato, no Brasil de inícios do século XX. Em livros como *Memórias da Emília* e *Histórias de Tia Nastácia*, o autor encaixa a ficção na ficção e, por meio das opiniões expressas por seus personagens, procede a uma apreciação crítica ou avaliação das obras de algum modo referidas.

O texto de Navas (2015) chama, porém, atenção para o importante papel desempenhado pelo leitor no desenvolvimento de pensamento crítico sobre a ficcionalidade, instigado pela obra metaficcional:

A incorporação desses elementos na estrutura narrativa contribui, decisivamente, para o redimensionamento do papel de participação do leitor na (re)construção do texto literário, o qual é convidado a participar, a reescrever, a visitar outros textos. Rompendo com o pressuposto de uma leitura inocente, o leitor é convidado a resolver as ambiguidades

² Do mesmo modo, a autorreferencialidade é associada ao livro ilustrado pós-moderno (ANSTEY 2002).

criadas pelo texto, a conectar as diferentes partes da história, a integrar as vozes distintas que se fazem ouvir, a reconhecer as referências intertextuais que a ele se apresentam, a sair da narrativa e colocar-se em uma posição distanciada. Em outras palavras, trata-se de uma produção que conduz o leitor a adquirir uma postura mais ativa face ao texto, haja vista ter que cooperar explicitamente com ele. (NAVAS 2015: 85)

Assim, percebe-se a ênfase pertinentemente atribuída ao papel do leitor como apreciador crítico da obra; além de atuar como seu coautor (segundo a Estética da Recepção e semióticas contemporâneas, também pode projetar-se como autor/reescritor/escritor, atuando ainda como seu crítico. Essa postura, no caso de obras verbovisuais, exige do leitor-visualizador uma postura distante da mera contemplação e que exige uma implicação direta com o (fazer) artístico-literário.

Uma vez tecidas estas considerações, trataremos de analisar, no item seguinte, o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm, e seu contexto de surgimento, bem como, na sequência, o livro ilustrado de conto de fadas metatextual e metaficcional, *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*, do autor argentino Luis María Pescetti e do ilustrador O'Kif, que reinventa o referido conto dos Irmãos Grimm. Observaremos os termos da construção metatextual e metaficcional do texto, enfatizando as reflexões que este suscita a respeito da ficção que representa em si como obra independente e daquela que encapsula referencialmente.

A obra selecionada para o corpus é especialmente provocadora de pensamento porque, ao longo dela, seu caráter metatextual e metaficcional estimula reflexões, autorreflexão e, eventualmente, metarreflexão. Na nossa visão da interpretação, o intérprete da obra artístico-literária é aquele que deve tomar decisões quando se depare com esses questionamentos e possibilidades abertas. Essas decisões, embora individuais, devem pautar-se em uma lógica de articulação dos signos considerando os três eixos de linguagem inseparáveis de que se compõe o LICF, a saber, palavra-imagem-*design* (ABREU 2013), ou registros verbais, registros visuais e projeto gráfico, com a leitura integrada dos códigos oferecendo respostas a essas perguntas, que poderão ser distintas de leitor para leitor.

3 Considerações sobre o conto original dos Irmãos Grimm

Chapeuzinho Vermelho é, provavelmente, o mais conhecido conto de fadas de tradição europeia, ao menos no Ocidente, tendo sido amplamente ilustrado, parodiado, revisitado

e reinventado de diversas formas e na forma de vários gêneros textuais. Isso se deve, segundo Uther (2013: 66), ao fato de esse conto ser, de algum modo, especialmente passível de transformação (dada sua “*Verwandlungsfähigkeit*”), surgindo recriado nas formas que elencamos anteriormente, e também, segundo o autor, no mundo da propaganda. Entretanto, é importante investigar quais peculiaridades do conto contribuem para sua potencialidade enquanto ponto de partida para a criação de tantas formas de arte em relação intertextual com ele. Como afirma Beckett, esse conto

é geralmente um referente intertextual inconfundível até para o mais jovem leitor. Alusões sutis a esse conto familiar são com frequência facilmente reconhecidas por crianças e evocam uma rede de associações. Uma vez que a mera menção ao nome Chapeuzinho Vermelho é suficiente para evocar a história inteira, muitos autores contemporâneos e ilustradores satisfazem-se em incluir referências ou relances da heroína de contos de fadas em seus trabalhos. (BECKETT 2002:1)³

Assim, o contato com esse conto, como já afirmávamos na introdução, pode-se dar de modo direto, com alguma forma literária dessa narrativa (sobretudo as versões de Perrault e Grimm) ou com alguma recriação ou referência a ele em outro texto. Tratando-se de uma narrativa entre as mais conhecidas no Ocidente (senão a mais conhecida, ao lado da Bíblia), versa-se a respeito de um tipo de texto que, desde o início, gera expectativas no leitor (NIKOLAJEVA; SCOTT 2011). Essas expectativas já se iniciam quando da leitura do título da obra, na capa do livro. A simples referência à personagem-título é capaz de fazer com que o leitor ative em sua mente seus conhecimentos prévios a respeito de todos os acontecimentos que compõem a obra. Essa é uma característica que os contos de fadas compartilham com outras histórias amplamente conhecidas, mas poucas são as narrativas que exercem tamanho impacto e que são tão familiares a tão vasto número de leitores.

O fato de *Chapeuzinho Vermelho* ser uma história tão difundida não data deste século, nem tampouco do século passado. Motivos fundamentais da versão dos Irmãos Grimm, tais como o devoramento de pessoas, sua salvação milagrosa e o preenchimento da barriga do vilão com pedras, estavam presentes, como afirmava Coelho (2003), no antiquíssimo mito de *Cronos* e na fábula *Fecunda ratis* do século XI. Antes disso, no

³ Trecho original: “(*Little Red Riding Hood*) is generally an unmistakable intertextual referent for even the youngest reader. Rather subtle allusions to the familiar tale are often easily recognized by children and are likely to evoke a network of associations. Since the mere mention of the name *Little Red Riding Hood* suffices to call forth the entire story, many contemporary authors and illustrators are content to include passing references to, or fleeting glimpses of, the fairy-tale heroine in their works”.

século X, circulava na Itália o conto *La finta nonna* (“A falsa avó”) incluindo os motivos e personagens fundamentais de *Chapeuzinho Vermelho*.

Acredita-se (COELHO 2003) que o conto migrou da Itália para a França e, de lá, para os territórios de língua alemã. Entretanto, há especulações de que a história poderia ter advindo, em alguma forma primordial, do Egito ou mesmo da Índia. Essas conjecturas são controversas porque, como vimos, não é possível saber ao certo se se trata de um conto que emanou de algum lugar longínquo e acabou eventualmente chegando à Europa, ou se o que na realidade aconteceu foi o surgimento de contos semelhantes em diferentes territórios, mediante uma coincidência que se explicaria pelo fato de esses contos lidarem com motivos essencialmente basilares, universais e existenciais (LÜTHI 1982).

De qualquer forma, por existirem narrativas semelhantes a *Chapeuzinho Vermelho* em diversas culturas, sobretudo europeias, ela é considerada pertencente ao tipo 333 de contos no índice classificatório de Aarne-Thompson. Os elementos básicos dos contos de tipo 333 são a menina que se embrenha na floresta rumo à casa da avó, para quem pretende levar alimentos; o lobo que a interroga interessado na comida da cesta que porta e em devorar a menina e sua avó, e o fato de o lobo passar-se pela avó, que engoliu e, ao final, tragar também a criança (um lobo que pretende devorar crianças e que, para tal, as ludibria, também estaria presente no conto *O lobo e os sete cabritinhos* (tipo 123), o quinto na coletânea dos Grimm).

As versões mais conhecidas de *Chapeuzinho Vermelho* foram a escrita por Perrault, no século XVII (1697), e a dos Irmãos Grimm, do século XIX (primeira versão publicada em 1812)⁴. Essas versões são substancialmente distintas daquelas que circulavam oralmente entre os camponeses da Europa medieval (BACCHILEGA 1997):

O conto de fadas “clássico” é uma apropriação *literária* do conto popular mais antigo, uma apropriação que, mesmo assim, continua a exibir e reproduzir alguns traços *folclóricos*. Como um gênero limítrofe ou de transição, ele contém as características da oralidade, da tradição folclórica, e de performance sociocultural, mesmo quando é editado como literatura para crianças ou marcado por escasso respeito por sua história e materialidade. E, pelo contrário, mesmo quando reclama sua natureza folclórica, o conto de fadas é perfilado por tradições literárias com distintos usos sociais e usuários. (BACCHILEGA 1997:3)⁵

⁴ A esta versão inicial seguiram-se outras, nos anos 1815 (segundo tomo), 1819, 1837, 1840, 1843, 1850 e 1857. Em 1822 e 1856 surgiram edições comentadas dos contos (RUMPF 1989). Na versão de 1812, *Chapeuzinho Vermelho* aparece como o conto de número 26.

⁵ Trecho original: “The ‘classic’ fairy tale is a literary appropriation of the older folk tale, an appropriation which nevertheless continues to exhibit and reproduce some folkloric features. As a “borderline” or transnational genre, it bears the traces of orality, folkloric tradition, and sociocultural performance, even

Acredita-se, por exemplo, que foi Perrault quem atribuiu a cor vermelha à capinha da personagem-título, mais tarde mantida na versão dos Irmãos Grimm. Nota-se aqui a influência da versão de Perrault na dos filólogos alemães, mas foram os Grimm que utilizaram o nome do adereço para designar a personagem (BACCHILEGA 1997). Ambas as versões do conto são essencialmente parecidas, com exceção de alguns detalhes e do desfecho fixado por cada autor. Entre os pormenores díspares, temos parte dos presentes levados pela menina à avó: vinho e bolo (“*Kuchen*”), em Grimm, e um bolo ou bolacha (“*galette*”) e manteiga em Perrault.⁶ Outro elemento distinto entre as versões é que somente em Grimm a mãe da protagonista lhe diz que não se deve desviar do caminho (a interdição de Propp), que deve comportar-se bem e partir antes do sol esquentar. Embora ambos possuam características de conto de advertência, estas instruções da mãe tornam-no mais claro na história dos Grimm. A diferença mais marcante entre as duas versões, porém, são os seus desfechos. Em Perrault, a conclusão apresentada está longe de reforçar a corriqueira fórmula de finais felizes dos contos de fadas: o lobo devora a avó e a menina – e assim se encerra a ação, dando origem a um final impregnado de moral ingênua, à qual se referia Jolles (1976). Abaixo do subtítulo “moralidade”, que surge logo após o encerramento da narrativa, Perrault instruiu as leitoras (moças jovens, belas e gentis) a não darem ouvidos a desconhecidos, afirmando não ser surpreendente o fato de lobos, os quais as seguem até suas casas ou mesmo seus quartos, devorarem tantas delas. Esse final, do modo como apresentado, é brutal e terrível: a protagonista é punida com a morte por sua suposta frivolidade (ter dado ouvidos a um desconhecido), e a moralidade explicitada ao final transforma-o em um instrumento educativo, de acordo com os valores e temores da época. A versão de Perrault contém, ainda, um componente quase explicitamente sexual: o lobo faz com que a menina se dispa e se deite com ele na cama para, assim, devorá-la viva. Para Uther (2013:63), o lobo representa aqui um homem sedutor: “Sua solicitação de que Chapeuzinho Vermelho suba em sua cama não deixa a desejar em termos de clareza”.⁷ Zipes (1993), Darnton (1986) e Tatar (2013) afirmam que, em versões anteriores do conto que circulavam pela França (como *A história da avó*), a

when it is edited as literature for children or it is marked with little respect for its history and materiality. And conversely, even when it claims to be folklore, the fairy tale is shaped by literary traditions with diferente social uses and users”.

⁶ Percebemos que é amplamente difundida, no Brasil, a imprecisa (ou mesmo errônea) imagem da menina levando “doce” à avó.

⁷ Trecho original: “*Seine Aufforderung, Rotkäppchen möge zu ihm ins Bett steigen, läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig*” (sic).

menina, sob influência do lobo, fazia um verdadeiro *strip-tease* antes de subir na cama do monstro. Perrault e os Grimm também “higienizaram” a narrativa, excluindo uma passagem em que a garota, em um estratagema para desvencilhar-se das garras do lobo, alega que necessita sair para defecar e aproveita a oportunidade para fugir, demonstrando considerável sagacidade. Essa versão, mencionada pelos autores supracitados, entretanto, não dá espaço à lição de moral acrescentada por Perrault ao final da narrativa. Nota-se, na versão de Perrault, a ausência de infância, uma vez que esta não era compreendida na época do autor como na dos Grimm. Naqueles tempos, crianças eram vistas e retratadas como pequenos adultos (ARIÈS 2011); talvez, por esse motivo, a personagem-título não tenha sido poupada do terrível desfecho, nem comparada às moças indefesas da sociedade da época. Em Grimm, ao contrário, a infância é plena; o que se desenrola no enredo é uma luta pela vida, conduzindo ao típico final feliz de contos de fadas que tanto caracteriza o gênero, bem como o fato de que a heroína acaba cumprindo a contento sua missão. Em ambas as versões destaca-se, entretanto, uma questão de natureza semiótica: a personagem principal, distraída e inocente, demonstra uma pronunciada incapacidade de ler certos tipos de signos de amplo conhecimento geral. Sabe-se que o lobo é associado a perigo no imaginário popular há centenas de anos. A menina desconhecia esse fato e mostrou-se incapaz de desvendar o disfarce de qualidade duvidosa do lobo travestido de avó.

Tatar (2013) cita, à guisa de exemplo, uma antiga versão da história, anterior à interferência desses autores, na qual a esperta menina chegava ao ponto de, tendo vencido o lobo, dele alimentar-se. Segundo Zipes (1993), essas alterações se devem ao fato de que Perrault teria tomado elementos dos contos orais e recriado a narrativa tendo como público-alvo uma classe alta, com interesses distintos daqueles do povo comum.

A versão de Grimm também procedeu a importantes alterações dos contos tradicionais, procurando deliberadamente tornar a narrativa palatável para o gosto e o perfil infantis, incluindo, como mencionamos, um final feliz. Na primeira versão do conto, presente na edição de estreia da coletânea dos Grimm, publicada em 1812, Chapeuzinho e a avó são salvas da barriga do lobo por um caçador que a abre com uma tesoura e de lá as retira sãs e salvas. Nesse momento, a protagonista, até então um estereótipo de inocência e pouca perspicácia, enche a barriga do lobo de pedras, matando-o. Em um desfecho ampliado (segunda versão da coletânea *Kinder- und Hausmärchen*, de 1815), não contido na primeira versão dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*,

narra-se uma situação na qual Chapeuzinho, rumando novamente à casa da avó, encontra-se com outro lobo de comportamento e intenções semelhantes aos do anterior. Desta vez, entretanto, a garota não lhe dá ouvidos e se adianta em sua marcha, chegando à casa da avó antes do animal devorador. Quando o lobo bate à porta da avó tentando fazer-se passar por Chapeuzinho, a menina e a avó mantêm-se quietas e não lhe abrem a porta. O lobo tem, então, a ideia de posicionar-se no telhado da casa com vistas a saltar sobre a menina assim que esta saísse para retornar à sua moradia. A avó sugere à menina que coloque uma gamela com água fervente de cozimento de salsichas na abertura da chaminé. Atraído pelo cheiro, o lobo se desequilibra e cai do telhado dentro da tina de água, morrendo afogado. Este final subverte uma das características básicas do conto de fadas segundo Lüthi (1982), que é incapacidade de aprendizado e reflexão por parte das personagens. Nesta versão, nota-se que tanto a menina quanto a avó aprenderam algumas lições com a experiência passada: não dar ouvidos ao novo lobo, não abrir-lhe a porta, criar um ardil para vencê-lo e matá-lo. Em outras palavras, aprenderam a reconhecer e interpretar certos signos corretamente), trazendo-nos um final ainda mais feliz que o da primeira versão, uma vez que esse desfecho positivo ocorreu sem ser precedido por sofrimento, como o de ser enganada e devorada pelo lobo antes de ser, finalmente, salva.

Segundo Uther (2013), a primeira e mais conhecida versão do conto teria sido narrada aos Grimm por Jeanette (Johanna) Hassenpflug, e a segunda, na qual o lobo morre afogado, por Marie Hassenpflug. Ambas as versões dos Grimm trazem, como a de Perrault, ensinamentos morais, embora desprovidas da violência e do terror contidos na narrativa deste último autor – no caso da segunda versão do conto, a única violência praticada é contra o malfeitor, permanecendo invictas as personagens boas. Entre esses ensinamentos, incluem-se o amor ao próximo, a obediência à mãe e o comportamento adequado diante de estranhos (UTHER 2013). Nessa versão, estão ausentes os elementos sexuais da narrativa de Perrault (a menina deitando-se despida ao lado do lobo).

Uma vez estabelecida a comparação entre as duas versões literárias mais conhecidas de *Chapeuzinho Vermelho*, compete-nos agora apresentar uma análise inicial da versão dos Irmãos Grimm de 1812, aquela contida, ainda que de forma adaptada, no livro ilustrado que compõe parte de nosso corpus, com vistas a nela identificar as características dos contos de fadas que identificamos nos textos dos autores escrutinados.

Vimos que o elemento sobrenatural, encarado com naturalidade pelas personagens e pelo narrador, porque, na exegese do conto, é de fato natural, consiste, por excelência,

em componente característico e identificador dos contos de fadas e maravilhosos. O conto, em ambas as versões, contém, como principal elemento sobrenatural, o lobo falante que age e pensa como um ser humano e não como um animal de sua espécie, contrariando as leis da natureza que regem a realidade. Também constituem traços mágicos dessa narrativa a capacidade do lobo de devorar pessoas inteiras de uma só vez, e o fato de duas pessoas engolidas pelo animal conseguirem sair sãs e salvas de sua barriga, aberta com uma tesoura (em Grimm). Quando escancarada com a tesoura, não há menção de que a barriga tenha sangrado. Em nenhuma versão do texto (e em nenhuma ilustração), a avó e a menina saem do ventre do animal embebedas em sangue ou suco gástrico, ou mesmo com sinais de terem sido mastigadas, embora a avó esteja sem fôlego e o narrador considere necessário afirmar que “ainda vivia”. Em nenhum momento, a personagem-título sente admiração ou surpresa quando o lobo fala com ela. Jamais a falta de verossimilhança dos atributos do lobo é alvo de questionamentos de qualquer tipo.

De acordo com as observações de Lüthi e outros estudiosos, as personagens do conto são indubitavelmente planas. Chapeuzinho é tão somente inocente e ingênua, e o lobo exclusivamente mau, ardiloso, egoísta e cruel. Não existem meios-termos em seus traços de personalidade: a pureza da menina possui poucos poréns, assim como a maldade do lobo; apesar disso, a personagem-título apresenta traços de desobediência, e a mãe considera necessário lembrar-lhe de cumprimentar os demais. As características de ambas as personagens são ou totalmente pertencentes ao espectro positivo, ou unicamente contidas no espectro negativo. As demais, a avó, o caçador e a mãe, são ainda mais simples e planas: a avó é uma velhinha doente e carinhosa com sua neta, embora na segunda versão seja bastante astuta e até clarividente. Na primeira versão, integrante das obras do corpus, é uma avó típica e estereotípica. O caçador exhibe a coragem como traço marcante, e pouco mais. A mãe cumpre seu papel de educar a filha, advertindo-a a respeito dos perigos do caminho. Não se trabalham, no conto, as personalidades dessas personagens de forma aprofundada. Seus caracteres não apresentam matizes, misturas ou qualquer tipo de complexidade. Sobretudo no caso do caçador, da avó e da mãe, nota-se que sua presença no conto se dá apenas de modo funcional: eles são importantes para a narrativa, porque alguém teria que enviar Chapeuzinho rumo à casa da avó, alguém teria que desempenhar o papel da avó e alguém teria que salvar a menina e a idosa da barriga do lobo. Assim, nota-se que, sem essas personagens, a história não se desenvolveria a contento, de modo a dar lugar ao desfecho desejado. Nota-se que a planicidade das

personagens coloca ênfase nas funções que desempenham para o desenrolar das peripécias e do enredo, motivo pelo qual Propp (2010) analisa o conto maravilhoso tendo como base as funções desempenhadas pelas personagens na trama, e não em um estudo das personagens levando em conta seu psicológico, tão pouco ou quase nada explorado.

Contudo, e apesar do caráter essencialmente plano das personagens, incluída a personagem-título, Jolles (1976) observa uma oscilação de características de sua personalidade: a menina é descrita como graciosa e amorosa, e nota-se sua inocência e pureza mediante a observação de suas atitudes; apesar disso, mostra ser desobediente e relapsa, ao não cumprir as ordens de sua mãe, dando confiança ao desconhecido, e ao demorar-se na floresta colhendo flores, uma frivolidade. Assim, temos uma personagem “falha” em alguns aspectos que acaba vencendo no final. Essa vitória na conclusão da narrativa deveria acontecer, tipicamente, aos personagens sumamente bons. Jolles afirma, assim, que essa fórmula típica tem suas exceções nos contos de fadas. Apesar disso, vale ressaltar o fato de que as características “negativas” de Chapeuzinho consistem em aspectos típicos das crianças, que são simultaneamente inocentes e crédulas, mas também curiosas, desatentas e desobedientes, constantemente desejando que os adultos imponham limites aos seus impulsos e atitudes considerados indesejáveis. Dessa maneira, pode-se afirmar que, a despeito de suas peculiaridades positivas e negativas, a personagem principal corresponde a uma criança típica de sua faixa etária com um comportamento que, por esse motivo, não é surpreendente.

Unidimensionais (NEUHAUS 2017), todas as personagens do conto são uniformes e suas características e identidades não são descritas; não possuem nome, à exceção da personagem-título, cujo apelido, no conto, assume a função de seu nome. Não se sabe a cor dos cabelos, a altura, a idade, a constituição física, os gostos, as preferências, as idiossincrasias da personalidade de cada uma delas (LÜTHI 1982; BERNHEIMER 2009; JOOSEN 2018). No caso da personagem-título, observa-se a presença da capinha vermelha que, de fato, não desempenha nenhuma função explícita na trama, embora se trate de um detalhe característico como os que possuem vários protagonistas de textos do gênero. Na visão de Propp (2010), a personagem-título representa a heroína do conto de fadas por ser-lhe designada a tarefa difícil e perigosa a ser realizada; o que encontra, entretanto, na figura do lobo, é um falso doador.

A personagem, como é típico do herói de conto de fadas, não ostenta características excepcionais, sejam elas físicas ou psíquicas. Sua tenra juventude e sua

natureza inocente e pouco astuta parecem servir como instrumentos para que a narrativa cumpra seu papel de conto de advertência, direcionado a alertar outras jovens mulheres indefesas. Se considerarmos, entretanto, a versão expandida do conto de Grimm com o desfecho do lobo afogando-se na água de salsicha, podemos observar a já mencionada habilidade da personagem-título de aprender a partir de suas vivências, algo atípico no conto de fadas (LÜTHI 1982). Assim como apresentadas na narrativa, as personagens não só oscilam pouco em sua natureza (boa ou má), mas também agem de modo funcional, sendo que tudo o que fazem e dizem, como visto no parágrafo anterior, é feito e dito com vistas a possibilitar o desenvolvimento das ações fundamentais para o andamento do enredo. Como assevera Lüthi (1982), a ação é sempre linear e cronológica, não havendo idas e vindas no tempo, tampouco digressões. Um ato leva a outro, que leva a outro, e assim sucessivamente, com tudo acontecendo no momento e no tempo certos. Chapeuzinho sai de sua casa de modo que, em certa parte do caminho, encontre o lobo faminto. Sob influência do lobo, permanece na floresta colhendo flores pelo tempo necessário para que este chegue à casa da avó, possa devorá-la e disfarçar-se com suas roupas. O lobo tem o tempo de deitar-se na cama da avó e, logo em seguida, chega a menina. Assim que são devoradas, e o lobo ronca com a barriga cheia, passa o caçador e estranha o suposto ronco da avó, tão intenso e ruidoso. Entra, então, e salva ambas da barriga do animal. Percebe-se, assim, que o conto funciona com um relógio, com todas as ações encadeadas de modo temporalmente perfeito para que o enredo se estabeleça. Como afirma Sperber (2011), a temporalidade no conto é indefinida e difusa; ninguém sabe ou saberá em que época sucederam os fatos narrados. Sabe-se apenas que se trata do passado.

O estilo narrativo, por sua vez, é simples (KÜMMERLING-MEIBAUER 1991) e direto, e a linguagem, formulaica e com traços de oralidade (LÜTHI 1982). Como afirmava Jolles (1976), comparando o conto à novela, as histórias do primeiro dos dois gêneros podem ser relatadas com as próprias palavras do narrador eventual. Isso se deve ao fato desses contos conterem tipicamente formas e estruturas oralizadas, como herança de sua origem (ao menos parcialmente) popular e oral e como traço de sua simplicidade, linearidade e objetividade. Apesar disso, é fato conhecido que tanto Perrault quanto Grimm estilizaram as narrativas ao transpô-las ao formato escrito e de livro, acrescentando-lhes particularidades de estilo. De todos os modos, por estar centrado em ações, expressas por verbos de modo direto, e contendo poucos detalhes e adjetivos,

o conto pode ser facilmente recontado de memória e com as palavras de quem o declama, sem maiores perdas de detalhes do sentido. Observando o texto dos Grimm, constata-se a plena abundância de verbos indicando ações, bem como a diminuta quantidade de adjetivos. A referência a lugares e pessoas é feita de forma objetiva, nomeando-os mediante o emprego de substantivos. A linguagem é sempre denotativa e direta, não havendo espaço para conotações.

Também com relação aos espaços e ambientes, não são oferecidos detalhes e cores. Não se conhecem as características da floresta, da casa da menina ou da avó, nem da trilha que a menina seguia (BERNHEIMER 2009; JOOSEN 2018).

Pode-se afirmar, portanto, que o que caracteriza o conto não são apenas os elementos que ele inclui, mas também por suas ausências: a profundidade das personagens, as variações temporais nas ações, as ações paralelas, as descrições de personagens e ambientes, as explicações e análises dos detalhes da narrativa, a riqueza e variedade de formulações, vocabulário, metáforas sofisticadas ou criações estilísticas complexas, os finais surpreendentes, os motivos de natureza variada. Assim, podemos afirmar que a ausência de qualificações/qualidades (entre outros fatores) caracteriza o conto de fadas e abre oportunidades para os leitores, uma vez que compete a esses últimos e sua imaginação construir, em suas mentes, os traços ausentes no texto original. Para cada fruidor da obra, as personagens e espaços do conto ostentarão características peculiares e distintas. Assim, a ausência de **qualidades e qualificações** na narrativa abre um universo de **possibilidades** de interpretação para o conto de fadas, uma vez que essa ausência atribui ao leitor o papel de completar as imagens do texto com qualidades (cores, formas, traços, figuras e fundos etc.).

4 A leitura de uma leitura: a *Chapeuzinho Vermelho* de Jorge

Na capa do livro de dimensões modestas (o que não se reflete no conteúdo), o título *Chapeuzinho Vermelho*, acima, em fonte maior, e o subtítulo logo abaixo, em fonte menor e entre parênteses “*(tal y como se lo contaron a Jorge)*” identificam, juntamente com o nome do autor aqui considerado principal (Luis María Pescetti), a obra e parte de sua autoria. Sendo o título que, na diagramação da página, salta mais à vista, *Chapeuzinho Vermelho* indica a clara pertinência deste trabalho ao gênero LICF e a presença de intertextualidade, mediante referência direta ao título de um texto do cânone da literatura

ocidental, o conto de fadas homônimo dos Irmãos Grimm (1812-1815) e, indiretamente, ao de Perrault (1697) – embora a obra dê claros indícios de estar baseada no conto dos filólogos alemães. Por sua vez, “*(tal y como se lo contaron a Jorge)*”, ou “do jeitinho que contaram pro Jorge”,⁸ complementando o título principal, indica que algo foi acrescentado, modificado e reescrito nessa versão, referindo-se à personagem Jorge que, no título, exerce a função passiva de ouvir a história. E faz referência à natureza metaficcional desta obra, uma vez que, já no título, temos referência a outra obra literária e ao ato de narrá-la e ouvi-la. De fato, a expressão “*tal y como*” (“do jeitinho que”) faz alusão direta ao modo, às possíveis formas de se contar e ouvir o conto, sendo que a obra oferece um exemplo disso. Assim, do título depreende-se tratar-se de um livro ilustrado de conto de fadas *lato sensu* metaficcional e metatextual. Nele, Jorge e seu pai se sentam para contar e ouvir a história de *Chapeuzinho Vermelho* e, ao longo de um livro sem margens, Pescetti e O’Kif contam e mostram como o pai imagina os elementos constitutivos do conto que está narrando e como, simultaneamente, Jorge imagina os mesmos elementos enunciados pelo pai. Assim, observa-se que, a despeito do que enuncia o título, Jorge terá uma função ativa na (re)construção mental do conto que ouve. Desta forma, percebe-se uma interdependência palavra-imagem-*design* (registros verbais, registros visuais, diagramação e projeto gráfico), característica de livros ilustrados ou *picture books* (ABREU 2013; GARCIA 2019), e exemplifica-se a distinção entre diegese (contar), mais evidente na palavra, e mimese (mostrar), mais própria dos registros visuais. (NIKOLAJEVA; SCOTT 2011; SANTAELLA; NÖTH 2011). Estes últimos, entretanto, também participam na construção da narrativa ao mesmo tempo que efetivamente mostram os elementos apresentados e descritos (quando o são) no texto verbal. Isso diferencia esta obra dos chamados livros com ilustração (*illustrated books*), onde existe certa independência entre o verbal e o visual, e este último – muitas vezes presente em menor quantidade e representando cenas específicas do texto verbal – desempenha mais destacadamente a função de decorar, ao passo em que imprime uma certa visualidade específica ao verbal que o acompanha. Nesse caso, faria mais sentido identificar a obra pelo autor da maior parte dele (os registros verbais) e, abaixo, o ilustrador como tal. Em um livro ilustrado⁹, entretanto, temos autor e ilustrador, bem como o responsável pelo

⁸ Todas as traduções do texto verbal original de Pescetti referidas neste texto são minhas.

⁹ A distinção entre livro ilustrado e livro com ilustrações está presente na maior parte das obras consultadas sobre o primeiro objeto (BADER, 1976; KIEFER, 1995; LEWIS 2001; VAN DER LINDEN, 2011; HUNT 2011; NIKOLAJEVA E SCOTT 2011).

projeto gráfico e *design* do livro, em pé de igualdade na condição de coautores da narrativa; por isso chama atenção o fato de o nome do ilustrador de *Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge)*, O’Kif, aparecer indicado em dimensões diminutas em uma das bordas da ilustração de capa, sem referência explícita à sua função de ilustrador. Assim, a capa desta obra possui duas indicações de nome de autor, uma grande e clara no alto, logo abaixo do título, e outra bem pequena e de mais demorada apreensão por encontrar-se praticamente inserida na ilustração. Isso deixa subentendida uma supervalorização do escritor como autor principal, colocando o ilustrador como coautor secundário. Como veremos com a análise da obra, a textualidade híbrida que esse livro representa não sustentaria sua rede de sentidos na ausência de algum dos códigos implicados.

Na ilustração de capa, em fundo totalmente branco e sem margens, Jorge – um menino de cerca de quatro anos de idade, o que se depreende de sua aparência assim como desenhada por O’Kif – imagina, como se vê em um balão de pensamento de história em quadrinhos, a personagem-título desenhada com os mesmos padrões de traços e proporções que o próprio Jorge, aparentemente da mesma idade que ele, loira, com trancinhas nos cabelos e vestido com estampa de flores, porém a pele do rosto totalmente vermelha, em um tom saturado inverossímil.

Cada leitor vai atribuir traços, formas e cores distintos ao conto. Na versão do pequeno Jorge, Chapeuzinho Vermelho é sua contemporânea, de mesma faixa etária, com os traços do rosto muito parecidos com os seus, mas a pele destoa pelo vermelho. Um conjunto de quatro características formais do conto de fadas verbal, elencadas por Bernheimer (2009) – planicidade, abstração, lógica intuitiva e magia naturalizada – é responsável por justificar a imensa quantidade de versões do conto original, em palavra, imagem e outras linguagens. Isso porque, tratando-se de obras dotadas de planicidade, temos um texto em que a personagem é descrita em termos estereotípicos e gerais, sem grandes contradições e com pouca ou nenhuma densidade psicoemocional. Por ser um campo fértil para a abstração, nesse tipo de narrativa os ambientes e personagens não são descritos, de modo que, na ausência da enumeração ou descrição verbal de qualidades visualmente perceptíveis, compita ao leitor o papel de dar forma (e cara) a esses elementos fundamentais do texto (NIKOLAJEVA 2007; JOOSEN 2018; GARCIA 2019). A lógica intuitiva do conto de fadas, por sua vez, manifesta-se na ausência de explicações lógicas para a sucessão de acontecimentos e peripécias que levam o conto de seu possível “era

uma vez”, do início, ao final feliz que consiste em desfecho próprio das narrativas do gênero. E a magia naturalizada, como o próprio termo indica, refere-se ao seu caráter maravilhoso, uma vez que os elementos sobrenaturais nunca são questionados pelo narrador ou pelos personagens ao longo do texto. Essas características também favorecem a inspiração de novas versões dos contos de fadas literários (Perrault, Grimm, Andersen) na forma de LICF *stricto* ou *lato sensu*, além das outras linguagens artísticas supramencionadas neste texto e integrantes do campo semiótico do conto de fadas, porque o ilógico ou inverossímil e o mágico – dado o seu caráter original e considerando que também são pouco descritos no verbal – estimulam a criatividade e a imaginação durante o ato de fruição/recepção (coautoria) e, em alguns, o ímpeto de (re)criar a obra, de criar nova obra sobre ela, colocando-se, assim, como autor. A ausência de margens e de detalhes no fundo criam uma associação entre o mundo do leitor e o mundo ficcional, uma vez que em ambos, e com muita frequência, o conto *Chapeuzinho Vermelho* é narrado e imaginado ao redor do mundo, ao menos ocidental. O aproveitamento dos mesmos traços, dimensões e formas na representação de Jorge (personagem “real” no texto de ficção) e da menina (personagem de ficção no seio do texto ficcional) aponta, assim, para uma aproximação entre leitor e obra, em uma relação em que o primeiro está consciente do caráter (meta)ficcional da segunda e, assim, pode escrutiná-la, mas que também imagina que os elementos não descritos do conto verbal (personagens e ambientes, sobretudo) lhe são contemporâneos e semelhantes, em um aproveitamento dos signos do dia a dia à semelhança do que ocorre nos sonhos.

Isso porque é típica do conto de fadas a indeterminação temporal (SPERBER 2011), que permite que o leitor, principalmente aquele que desconhece a associação frequente entre o conto de fadas e o medievo, possa legitimamente imaginar tais elementos do modo como o faz. Aspecto a ser considerado é o fato de o LICF apresentar uma história muito conhecida e de gerar, por isso, expectativas quanto às visualidades em cada livro (NIKOLAJEVA; SCOTT 2011; BECKETT 2002), em um diálogo que sempre se estabelece entre as obras integrantes do campo semiótico do conto de fadas.

O livro possui uma primeira página contendo apenas o logotipo e endereço *web* da coleção à que pertence (Lo que leo, da editora Santillana Educación). Seguem-se a ficha catalográfica e a folha de rosto, na qual se encontram o título e subtítulo da obra, nas mesmas dimensões; em seguida, indica-se o escritor e, por fim e em fonte menor, o ilustrador; abaixo aparece o logotipo e o nome da coleção. Na página da direita seguinte

inicia-se a narrativa criada por Pescetti e O’Kif, que foi parcialmente antecipada pela ilustração de capa.

Assim como ocorre na capa, as páginas do miolo do livro não possuem margens, com seus limites consistindo nos limites do próprio livro, permitindo ao leitor imaginar-se em um ambiente comparável àquele em que se desenvolve a narrativa, inseparado de seu próprio ambiente. Esse fato faculta ao fruidor-visualizador participar com mais proximidade do desenrolar da narrativa, que não está separada de seu espaço de ação (NIKOLAJEVA; SCOTT 2011); ao contrário, invade-o e dialoga com ele de forma potencial. A ausência de margens nas ilustrações implica, assim, o convite ao leitor para que interaja com os registros visuais e com o texto verbal, mas não necessariamente para que integre a narrativa emocionalmente, pois o caráter metatextual e metaficcional desta obra estimula a leitura distanciada e crítica, ao menos em leitores mais experientes, e pode e deve instigar a reflexão dos leitores pequenos mediante a didatização empreendida pelo professor ou mediador de leitura. A comparação entre o nosso mundo e o mundo ficcional e metaficcional retratado na obra acaba sendo inevitável: todos nós somos conhecedores em potencial do conto *Chapeuzinho Vermelho*; assumimos papel de coautoria quando o contamos a outros com nossas próprias palavras e o imaginamos com nossas cores e formas cada vez que o contamos e que o ouvimos.

Chama atenção nesta obra o fato de ser, provavelmente, a primeira vez que Jorge ouve a história. Devido à sua tenra idade, Jorge não foi confrontado, como o pai, com o campo semiótico do conto de fadas, sendo-lhe desconhecidas as ilustrações tradicionais e contemporâneas, bem como as traduções intersemióticas para o audiovisual e para a linguagem da encenação teatral desse conto de fadas. Assim, desconhece a associação do conto de fadas com o medieval, que parece impregnar a leitura e interpretação que o próprio pai faz do conto ao narrá-lo – embora o modo como ele narra a história, respeitando as características formais desse tipo de narrativa assim como elencadas por Bernheimer (2009), não deixe transparecer a forma como ele mesmo vai imaginando e atribuindo traços e cores àquilo que conta com tão poucos detalhes, com tantas ausências de descrições, com tanta planicidade no nível dos personagens, com zero explicações lógicas e com a magia naturalizada que, uma vez intuída pelo ouvinte, garante-lhe o direito de imaginar vários elementos sobrenaturais ao longo do texto.

O enredo propriamente dito desta narrativa é bastante simples, e seu valor advém do excerto do elemento metaficcional. Assim, na primeira página da narração (PESCETTI;

O’KIF 2016: 6), não numerada explicitamente no livro, temos a ilustração de uma família em um apartamento: pai, mãe e o pequeno Jorge. A mãe, dirigindo-se à porta, despede-se do pai, já sentado em um banquinho, com as mãos em seus ombros. O menino também se prepara para sentar-se diante do pai e este afirma, dirigindo-se à mãe: “*No te preocupes, le cuento un cuento y luego le preparo algo para comer*”, “Não se preocupe, vou contar um conto pra ele e depois preparo algo para ele comer”. Ao longo das próximas 26 páginas, o pai conta o conto a Jorge. Em comparação com o destaque concedido à representação das personagens na ilustração de contos de fadas, percebe-se que estes constituem, seguindo a terminologia de Dondis (2000), o elemento positivo da imagem, enquanto a ambientação consiste no elemento negativo, ou secundário, que atrai em segundo plano a atenção do visualizador. Por isso, a única ilustração do livro contendo ambientação (uma sala com móvel, porta, quadro na parede) é esta primeira. Nas demais, a ênfase é dada às expressões das personagens (pai e Jorge) e aos balões de pensamento, semelhantes aos de histórias em quadrinhos, que demonstram como cada um deles imprime visualidades à narrativa.

Na última página da narrativa, o pai convida “*Vamos a la cocina, que te preparo un sandwich bien rico...*”, “Vamos até a cozinha que eu vou preparar um sanduíche bem gostoso” (PESCETTI; O’KIF 2016: 30). Na ilustração, Jorge, com a língua de fora em sinal de apetite, imagina sobre a mesa um enorme sanduíche recheado de lobo, entre outros ingredientes. Nota-se, assim, que nesta história quem fala com o filho e quem lhe narra o conto é o pai, funcionando como narrador e única voz pronunciada ao longo do texto, mas é a atividade mental de Jorge que justifica a obra e que assume papel principal.

Na página 6 começa a narração feita pelo pai. Em suas palavras, “*había una vez una niña*”, “era uma vez uma menina” e, na página 7, complementa: “*muy bonita*”, “muito bonita”. Esse trecho condensa o início da narrativa dos irmãos Grimm, que se inicia assim:

Es war einmal eine kleine süße Dirn, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wusste gar nicht, was sie alles dem Kind geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Samt, und weil ihm das so wohl stand und es nichts anderes mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen. (GRIMM 2008: 5)

Sabe-se que o conto de fadas literário se estende tipicamente por poucas páginas e é muito econômico em detalhes e na descrição das personagens. Nota-se, pelo modo como o pai de Jorge lhe conta a história de memória, uma economia ainda maior de

detalhes que acentua a planicidade e a abstração do texto original. Entretanto, o pai-narrador qualifica a menina como muito bonita. Esse qualificativo não é enunciado diretamente pelos Grimm, mas fica implícito quando eles afirmam que o chapeuzinho de veludo vermelho lhe caía tão bem que ela não queria vestir outro adereço. Os Grimm também a apresentam como doce e amável.

As palavras do pai de Jorge, entretanto, são bastante resumidas e dão asas à imaginação. Quando o pai inicia o conto com “era uma vez uma menina”, deixa margem para que Jorge a imagine como puder. O pai, por sua vez, imagina uma garota em tom medieval e camponês. Jorge, diferentemente, a vislumbra como uma menina dos dias de hoje, com roupa e sapatos mais condizentes com a atualidade. Essa possibilidade se depreende da falta de detalhes na narração do pai e também na indefinição temporal do início formulaico do conto, “era uma vez”, que indica atos passados, mas que podem ser de um passado recente. Ao enunciar que a menina era “muito bonita”, o pai a imagina nos moldes medievais, e Jorge a transforma/imagina como uma menina bonita (para seu gosto), de sua idade, com mochila escolar nas costas e uma boneca na mão, e de traços, altura e idades semelhantes aos seus. Na página 8 o pai a identifica: “*que se llamaba Caperucita Roja*”, “que se chamava Chapeuzinho Vermelho”. Como a denominação do adereço que se tornou a alcunha da personagem é feminina em espanhol, Jorge imagina que a menina se chama Caperucita e que é “*roja*”, “vermelha”, imprimindo, em sua imaginação, um forte e inverossímil tom vermelho ao seu rosto. O pai, conhecedor de elementos pertencentes ao vasto campo semiótico do conto de fadas e dispondo de informação sobre a tradição de ilustrações desta narrativa em especial, continua imaginando-a nos termos medievais.

Em seguida, identifica que “*ella vivía cerca de un bosque con su mamá*”, “ela vivia perto de um bosque com sua mãe”. O pai imagina o bosque como normalmente é representado em ilustrações deste conto; o menino, por sua vez, o vê muito verde, com aspecto tropical e habitado por animais ausentes na fauna europeia. Deste modo, percebe-se que Jorge, diante da escassez de detalhes do texto verbal, inclusive aqueles que indicariam lugar e tempo, tende a contemporanizar os elementos constitutivos da história e a aproximá-los de sua realidade (a menina parecida com ele e, aqui, a geografia sul-americana).

Na página 10, o pai narra: “*Cierta vez, la mamá le dijo que llevara la comida para la abuelita*”, “Certa vez, a mãe lhe disse que levasse a comida para a avozinha”. Aqui, ao

substituir os presentes levados pela menina no conto dos Grimm (vinho e bolo) por “a comida”, temos a acentuação daquilo que Bernheimer (2009) denomina a abstração do conto de fadas, ou sua escassez de detalhes. Isso permite que Jorge imagine a comida levada pela menina à avó como uma pizza, um prato que lhe agrada, uma vez que, ao imaginar a cena, põe a língua de fora no canto da boca.

Na página 11, o pai-narrador identifica a casinha da avó para onde a menina deveria dirigir-se: “*en medio de ese bosque. La mamá le advirtió que tuviera mucho cuidado al cruzarlo, porque ahí estaba el lobo feroz*”, “no meio desse bosque. A mãe lhe advertiu de que tivesse muito cuidado ao cruzá-lo, porque aí estava o lobo feroz”. Aqui o pai, na sua liberdade de quem narra de memória, modifica sutilmente o local de moradia da avó, que, no conto de Grimm, vivia na floresta (“*im Wald*”), “*eine halbe Stunde vom Dorf*” (GRIMM, 2008: 5). O pai imagina a menina deixando sua casa (note-se que o texto verbal dos irmãos Grimm não menciona a casa da menina e da avó, mas elas aparecem praticamente sempre nas ilustrações e reinvenções); o menino a vê, com a pizza em mãos e uma mãe igual à sua (apresentada na primeira página), tendo uma ideia, indicada por um balão de história em quadrinhos com lâmpada acesa.

Essa ideia é posta em prática na página 12: a menina, já advertida a respeito da presença do lobo na floresta – algo que não ocorre em Grimm explicitamente, pois a mãe a alerta de forma geral para não se desviar do caminho e para que tenha bons modos –, sobrevoa o bosque e o lobo utilizando sua capinha (*caperucita*) como a de um super-herói. Percebe-se que Jorge intuiu a magia naturalizada do conto que ouvia, e que deveria estar presente em outros contos ouvidos por ele, visto que a literatura infantil apresenta uma profusão de formas e gêneros do imaginário, atribuindo um super poder à protagonista, bem como a capacidade de ter ideias. O que o pai contava, neste trecho, era que “*Caperucita salió y empezó a cruzar el bosque*”, “Chapeuzinho saiu e começou a cruzar o bosque”, com o pai imaginando-a, como de costume, cruzando o bosque a pé com sua cestinha.

Na página 12, surge o lobo para interrogar a menina na floresta. Ele lhe pergunta: “*¿Hacia dónde vas, hermosa niña?*”, “Aonde vai, bela menina?”. Enquanto o pai imagina a cena nos moldes da “normalidade” de quem conhece o conto, Jorge vislumbra a menina e o lobo encontrando-se no ar (o lobo, afinal, também pode voar) com um papagaio ao meio, aparentemente assustado com o lobo, que veste uma capa amarela, luvas vermelhas, um capacete com lança e óculos de aviador. Segundo Joosen (2018), os ilustradores, com

seu trabalho, respondem questões como: qual é a aparência do lobo nas roupas da vovó? Como é o vestido do baile de Cinderela? Qual a cor do cabelo de Rapunzel? Ou seja, as ilustrações complementam o texto verbal justamente nos detalhes que este não fornece. E o texto verbal, tanto o dos irmãos Grimm quanto o do pai de Jorge, não descreve o lobo fisicamente – o dos Grimm (2008: 12) o descreve brevemente em tons psicológicos ao afirmar tratar-se de um “*böses Tier*”, bicho ruim –, o que atribui a Jorge o poder de fazê-lo à sua maneira: contemporânea, mágica, influenciada pela estética dos super-heróis e ambientada em geografia semelhante à dos lugares onde vive e os quais conhece.

No momento em que o lobo, na imaginação de Jorge, chega (voando) à casa da avó e a devora (“*Cuando llegó, el lobo se comió a la abuela de la Caperucita*”), o pai nos poupa de alguns preparativos do lobo antes de devorar a avó. No texto dos Grimm,

Der Wolf drückte auf die Klinke, die Tür sprang auf, und er ging, ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschlang sie. Dann tat er ihre Kleider an, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor. (GRIMM 2008: 17)

Os atos ora narrados são múltiplos: (1) O lobo adentra a casa; (2) dirige-se à cama da avó; (3) engole-a; (4) veste suas roupas; (5) deita-se na cama; (6) fecha as cortinas. Todas essas ações são contadas em poucas linhas de texto, de forma objetiva, basicamente com verbos e substantivos e sem adjetivos e advérbios. Esse trecho foi suprimido pelo pai, que se ateu ao fundamental, seguindo também um princípio do conto de fadas: acontecimentos narrados de forma econômica e linear com vistas a que o enredo assumira seu destino. O menino, entretanto, imagina a cena do devoramento da avó da seguinte maneira: um mordomo bem-vestido serve o lobo, ainda nas roupas de antes, com uma travessa onde se vê a avó com expressão triste, vestida, porém na posição de leitão assado. Jorge, ao imaginar essa cena, expressa com o rosto sua indignação, participando emocionalmente da história. Isso mostra que Jorge, dada a sua idade e fase de desenvolvimento psicoemocional e cognitivo, realiza uma leitura de identificação com a heroína e com os personagens que estão do seu lado.

Quando o lobo se veste de avó, em algo coincidem a imaginação do pai, a imaginação de Jorge e a tradição de ilustrações desse conto (GARCIA 2019): o disfarce do lobo é apressado e tosco, e em nada se parece à avó de Chapeuzinho. Esta, porém, não consegue ler os signos indicadores do ardid perpetrado pelo lobo e a narrativa atinge seu ápice, o diálogo que antecede o devoramento. A protagonista, embora ainda não desconfie do perigo que corre, estranha os novos traços da vovó. Quando a menina pergunta, na

página 18, “¿Por qué tienes una nariz tan grande, abuelita?”, “Por que você tem um nariz tão grande, vovozinha?”, Jorge imagina o lobo-avó com um nariz imenso, desproporcional, nas dimensões do de um tamanduá. Quando, na página 19, a menina pergunta pelo tamanho das orelhas, Jorge imagina o lobo com orelhas no formato das de um elefante. E quando pergunta, na página 21, sobre a boca tão grande, essa se parece à de um jacaré, e o lobo salta em direção à menina, que é segurada pelo mordomo, mas não apresenta expressão de desespero.

Na página 22, para criar excitação e curiosidade, o pai de Jorge pergunta: “*Pero... ¿qué crees que pasó?*”, “Mas... o que você acha que aconteceu?”. E na página seguinte responde: “*En ese momento, ¡apareció un cazador!*”, “Nesse momento, apareceu um caçador!”. Temos aqui um trecho bastante resumido do conto dos Irmãos Grimm. Neste último, o lobo, satisfeito (“*wie der Wolf sein Gelüsten gestillt hatte*”), deita-se de volta na cama, adormece e começa a roncar muito alto. Aqui o advérbio “*überlaut*” é providencial, porque é preciso que o ronco alcance consideráveis decibéis para ser ouvido pelo caçador, que coincidentemente passava nesse instante por perto da casa. Estranhando o ronco (signo agora entendido e interpretado corretamente pelo homem) que supostamente seria da velha senhora, o caçador preocupado adentra a casa e encontra o lobo, o qual aparentemente já vinha procurando fazia tempo: “*Finde ich dich hier, du alter Sünder*”, diz ele, “*ich habe dich lange gesucht*” (GRIMM 2008: 24).

No trecho simplificado do pai, ele imagina um caçador adentrando a casa com faca na cintura, chapéu na cabeça e aspecto medieval. Na imaginação de Jorge, o caçador é um super-herói que entra pela janela voando com uma capa e um arma supersônica. Jorge se mostra contente ao imaginar essa cena.

Nas páginas 26 e 27, de forma resumida, o pai de Jorge anuncia o salvamento da mãe e da menina pelo caçador: “*El cazador mató al lobo feroz, salvó a Caperucita y sacó a la abuela de la panza*”, “O caçador matou o lobo feroz, salvou Chapeuzinho e tirou a avó da pança”. Na imaginação de Jorge, vê-se o foguete no qual o caçador veio voando, o lobo deitado ao chão com tirinhas de curativo adesivo na barriga, e o caçador segurando a avó, ainda posicionada como leitão na travessa, porém sã, salva e feliz, como se fosse um troféu.

Na página 28, os três (menina, avó e caçador) “*regresaron [...] juntos a la casa de la abuela*” de onde, no conto dos irmãos Grimm, não haviam saído. Jorge os imagina comendo pizza a bordo do foguete, voltando para a casa. Na página seguinte, o conto

termina com uma estrutura formulaica de encerramento de contos de fadas em versões e traduções hispânicas, “*Y colorín colorado, este cuento se ha acabado*”, ao passo que Jorge imagina que está recebendo um autógrafo do caçador-super-herói, enquanto uma fila de crianças espera para fazer o mesmo.

Por fim, encerra-se o miolo do livro com Jorge imaginando seu sanduíche de lobo.

5 Considerações finais

Pudemos ver que o livro ilustrado de conto de fadas *lato sensu Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)* apresenta-se como um objeto artístico metatextual, uma vez que tematiza e avalia outra obra literária, o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, bem como metaficcional. Os dois eixos – o da intertextualidade e o da metaficção – estão intimamente ligados, pois representam a ficção dentro da ficção com um pressuposto crítico e avaliativo que evidencia o caráter de construto e artefato da obra referenciada e da obra a partir da qual se estabelece a referência, exigindo do leitor uma postura crítica e participativa.

Percebe-se, a partir da narrativa visual que representa a forma como o pequeno Jorge imagina as visualidades do conto de fadas, uma tematização crítica indireta das características formais basilares desse tipo de narrativa, a saber, a planicidade, a abstração, a lógica intuitiva e a magia naturalizada. Essas quatro características, levantadas por Bernheimer (2009) a partir de Lüthi (1982), são responsáveis pela *Verwandlungsfähigkeit* (UTHER, 2013) de *Chapeuzinho Vermelho*, uma vez que a simplicidade e pobreza em detalhes do conto, bem como a ausência de explicações lógicas e seu caráter maravilhoso favorecem suas múltiplas recriações.

Além disso, a obra analisada também provoca discussões sobre autoria, coautoria e recepção do conto de fadas. Essa temática, bastante densa, será abordada em momento oportuno, em outra pesquisa.

Referências bibliográficas

- ABREU, A. *O texto potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

- ANKER, M. et al. *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch*. Beiträge zur Entwicklung des Märchenbilderbuches seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt: Schneider, 2015.
- ANSTEY, M. "It's not all black and white": Postmodern picture books and new literacies. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, Hoboken, v. 45, n. 6, 2002, p. 444-458.
- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. São Paulo: LTC, 2011.
- BACCHILEGA, C. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BADER, B. *American picturebooks from Noah's Ark to The beast within*. New York: Macmillan, 1976.
- BECKETT, S. *Recycling Red Riding Hood*. New York: Routledge, 2002.
- BERNHEIMER, K. Fairy tale as form, form as fairy tale. In: ALLISON, D. et al. (org.). *The writer's notebook: craft essays from tin house*. New York: Tin House, 2009, p. 61-73.
- BÖHN, A. Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: BAREIS, J. A.; GRUB, F. T. *Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos, 2010, p. 11-33.
- COELHO, N. N. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- DARNTON, R. *O grande massacre dos gatos*. São Paulo: Graal, 1986.
- DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GARCIA, A. L. M. *O livro ilustrado de conto de fadas: forma(s) e natureza*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- GENETTE, G. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- GRIMM, J.; GRIMM, W.; PACOVSKÁ, K. *Rotkäppchen*. Salzburgo: Minedition, 2008.
- HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOOSEN, V. Picturebooks as adaptations of fairy tales. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (org.). *The Routledge companion to picturebooks*. New York: Routledge, 2018, p. 473-484.
- KIEFER, B. *The potential of picturebooks: from visual literacy to aesthetic understanding*. New Jersey: Prentice-Hall, 1995.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. *Die Kunstmärchen von Hofmannsthal, Musil und Döblin*. Weimar: Böhlau, 1991.
- LEWIS, D. *Reading contemporary picturebooks: picturing text*. Oxon: Routledge, 2001.
- LÜTHI, M. *The european folktale: form and nature*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1982.
- MASTROBERTI, P. Adaptação, versão ou recriação? Mediações da leitura literária para crianças e jovens. *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, 2011, p. 104-112.
- MOREIRA, M. E. Cânone e cânones: um plural singular. *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, Santa Maria, v. 26, 2003, p. 89-94.
- NAVAS, D. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil contemporânea. *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, Catalão, v. 19, n. 1, 2015, p. 83-95.
- NEUHAUS, S. *Märchen*. 2. ed. Tübingen: A. Francke, 2017.
- NIKOLAJEVA, M. Illustration. In: HAASE, D. (org.). *The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales*, v. 2. Westport: Greenwood Press, 2007, p. 468-478.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- NÜNNING, A. (org.). *Metzler-Lektion Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004.

- PESCETTI, L. M.; O'KIF, A. *Caperucita Roja (tal y como se lo contaron a Jorge)*. Madrid: Santillana, 2016.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- RITZ, H. *Die Geschichte vom Rotkäppchen: Ursprünge, Analyse, Parodien eines Märchens*. Göttingen: Muriverlag, 1983.
- RUMPF, M. *Rotkäppchen: eine vergleichende Märchenforschung*. Frankfurt: Peter Lang, 1989.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SPERBER, S. F. A lenda da flor azul, o mito e o conto de fadas. In: VOLOBUEF, K. (org.). *Mito e magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 9-23.
- STOKER, P. *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.
- TATAR, M. Chapeuzinho Vermelho. In: TATAR, M (ed.). *Contos de fadas*. 2. ed. coment. e il. São Paulo: Zahar, 2013, p. 33-35.
- UTHER, H. *Handbuch zu den "Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm: Entstehung, Wirkung, Interpretation*. 2. ed. Berlin: De Gruyter, 2013.
- VAN DER LINDEN, S. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WAUGH, P. *Metafiction; the theory and the practice of self-conscious fiction*. Londres: Meuthen, 1985.
- WOLF, W. Metafiktion: Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, "Life Story". *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Kiel, v. 30, 1997, p. 31-49.
- ZIPES, J. *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge, 1993.

Recebido em 10 de dezembro de 2019

Aceito em 23 de janeiro de 2020