UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Maysa Vani Alves

CHAPEUZINHO VERMELHO NO MUNDO DA TRADUÇÃO: AS
ENCRUZILHADAS DA MENINA QUE TRADUZ E ADAPTA

Campinas

2012

Maysa Vani Alves

CHAPEUZINHO VERMELHO NO MUNDO DA TRADUÇÃO:
AS ENCRUZILHADAS DA MENINA QUE TRADUZ E ADAPTA

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Veras

Campinas

2012

Dedico este trabalho à professora Viviane Veras por toda a dedicação e comprometimento. Também dedico a minha família, amigos e namorado pelo apoio durante os anos de cursinho que precederam o início do curso, bem como por todos os anos de apoio durante a graduação.

Um tradutor tem que ser, sobretudo, mimético,
adaptando-se ao estilo do autor, procurando, dentro de
sua língua específica, o fulcro linguístico, onde se
enquadra o traduzido.

Millôr Fernandes

Resumo

Seja por meio de livros, de filmes ou músicas, os contos de fadas fazem parte de nossa vida desde a nossa infância até a idade adulta. Através de um dos contos de fadas mais conhecidos, Chapeuzinho Vermelho, de Charles Perrault, da tradução para o português de Fernanda L. de Almeida e da adaptação de Millôr Fernandes, o objetivo deste trabalho é apresentar uma análise da tradução e da adaptação desse conto e discorrer sobre os motivos que nos fazem gostar desse tipo de literatura, seus significados manifestos e encobertos. Para fundamentar as análises, servem-nos de guias os textos de Paes (1990), Wyler (2003), Barbosa (1990), Amorim (2005), Bettelheim (1979), Bunn (2012), Chauí (1984), Lima (2011), etc.

Palavras-chave: Contos de fadas, Chapeuzinho Vermelho, adaptação, tradução.

Abstract

Fairy tales are part of our life since our childhood until our adult life; we can see them in books, movies or music. Using one of the most known fairy tales, Little Red Riding Hood, from Charles Perrault, the Portuguese translation from Fernanda L. de Almeida and the adaptation from Millôr Fernandes, the aim of this paper is to elapse about why we like this kind of literature, its evident and hidden meanings and, furthermore, analyze this fairy tale's translation and adaptation. To do this, it will be used some papers from Paes (1990), Wyler (2003), Barbosa (1990), Amorim (2005), Bettelheim (1979), Bunn (2012), Chauí (1984), Lima (2011), etc.

Key words: Fairy tales, Little Red Riding Hood, adaptation, translation.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. A TRADUÇÃO NO DECORRER DOS ANOS	3
2. A ARTE DA TRADUÇÃO	5
3. A TÉCNICA TRADUTÓRIA	7
4. TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	10
5. SOBRE A ADAPTAÇÃO DE MILLÔR.....	12
6. OS CONTOS DE FADAS	13
7. CHAPEUZINHO VERMELHO NA PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE	15
8. A TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO DE CHAPEUZINHO VERMELHO	19
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS	28
ANEXOS	30
ANEXO I – TEXTO DE CHARLES PERRAULT	30
ANEXO II – TEXTO DE FERNANDA L. DE ALMEIDA	32
ANEXO III – TEXTO DE MILLÔR FERNANDES	34
ANEXO IV - TABELA COM OS EXEMPLOS USADOS NA ANÁLISE	35

INTRODUÇÃO

Os contos de fadas vêm sendo recontados desde sempre de maneiras diversas e com vários tipos de intenções. Eles encantam a todos e estão muito presentes em nossas vidas. Atualmente, esses contos ganharam nova dimensão, sendo abordados sob outras leituras, havendo versões e adaptações dos mais variados contos em diferentes meios, apresentando finais diferentes ou mesmo mudanças ao longo do enredo que podem ser engraçadas e/ou surpreendentes em relação ao conto original.

Seja qual for a forma pela qual entramos em contato com os contos de fadas – ouvindo a história contada, vendo filmes, propagandas, livros, etc – eles sempre podem ser renovados e reinventados, trazendo diversão para pessoas de qualquer idade.

Um ótimo exemplo de um conto muito conhecido e que possui diversas formas diferentes de ser recontado é o de Chapeuzinho Vermelho. A história da menina do capuz remonta à época medieval e até hoje ainda é muito conhecida por pessoas das mais variadas idades.

Chapeuzinho Vermelho, desde a primeira versão escrita do conto até os dias atuais, ganhou variadas formas de ser contado, tendo, por exemplo, seu final modificado em algumas versões consideradas clássicas, ou até mesmo sua história toda modificada, como em adaptações – também chamadas de releituras – atuais escritas e em filmes.

Esse conto tão antigo pode ser estudado de diversas maneiras, pois a garotinha do capuz, tanto em sua versão original quanto nas atuais, teima em não traduzir ao pé da letra o conselho da mãe de não entrar na floresta, adapta o que foi dito por ela e entra na floresta, percorre atalhos, desvios, passa por estudos psicanalíticos, literários, bem como filmes, peças, canções, etc.

Tendo como base a história da tradução no Brasil, tal como contada por José Paulo Paes (1990) e Lia Wyler (2003), as técnicas tradutórias descritas por Heloísa Barbosa (1990), o estudo sobre tradução e adaptação de Lauro Amorim (2005), bem como a abordagem histórica e psicanalítica dos contos de fadas proposta por Bettelheim (1979), Bunn (2012), Chauí (1984) e Lima (2011), dentre outros textos, o objetivo deste trabalho é analisar uma de suas traduções e uma adaptação, e discorrer sobre os motivos

que nos levam a gostar desse tipo de literatura, seus significados manifestos e encobertos. Para isso, foram escolhidos três textos, o conto *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault, a sua tradução, *Chapeuzinho Vermelho*, feita por Fernanda L. de Almeida e a adaptação de Millôr Fernandes, intitulada *Tragédia de Paixão*.

O trabalho está dividido em capítulos que abordam um pouco da história da tradução no Brasil (capítulo 1), seguida de uma breve discussão sobre a tradução como arte, suas possibilidades e impossibilidades (capítulo 2). No capítulo 3, são apresentados alguns procedimentos tradutórios. No capítulo 4, transcorremos sobre tradução e adaptação e no seguinte é fornecido um panorama sobre Millôr Fernandes. Os capítulos 6, 7 e 8 mostram, respectivamente, um pouco sobre os contos de fadas, a questão psicanalítica do conto escolhido e a análise dos textos. E, por fim, no capítulo 9, foram feitas as considerações finais.

1. A TRADUÇÃO NO DECORRER DOS ANOS

Segundo Paes¹ (1990), a tradução não existiu no Brasil colonial, pois o nosso país estava sob tutela do absolutismo português e a intenção de Portugal era manter o Brasil como um país inferior, proibindo as universidades e as tipografias no país. O marco histórico da tradução em nosso país, segundo o autor, foi a publicação de Catecismo na língua brasílica, em 1618, em Lisboa – um instrumento para o trabalho dos missionários da catequese, e não uma obra literária propriamente dita.

A primeira tipografia do Brasil foi fundada no Rio de Janeiro em 1808, após a vinda de D. João VI. Dois anos após a inauguração da Império Régia, foi impresso um livro traduzido pelo Conde de Aguiar, e em 1813, no Correio Brasiliense, foi notificado o aparecimento de traduções impressas no Brasil, como a *Henríade* de Voltaire. Muitas outras obras traduzidas foram impressas nessa época, como os Salmos de Davi, os Provérbios de Salomão, as Cantatas de Jean-Baptiste Rousseau, entre outros.

A primeira tradução diretamente do inglês foi feita por José Bonifácio, que traduziu Young e Ossian, e também autores clássicos como Hesíodo, Meleago, Anacreonte, Píndaro e Virgílio. Já Manuel Odorico Mendes traduziu duas tragédias de Voltaire, e também a *Eneida* e as *Geórgicas* de Virgílio, assim como a *Ilíada* e a *Odisséia*. O primeiro tradutor profissional do Brasil, ou seja, aquele que fazia da tradução sua fonte de subsistência, foi Caetano Lopes de Moura, que traduziu para o editor Aillaud um total de vinte e quatro livros.

Entretanto, foi no século XX que a tradução literária realmente surgiu como atividade profissional e o grande inovador da indústria de livros no país foi Monteiro Lobato. Em 1919 ele fundou sua editora, a Monteiro Lobato. Porém, devido à Insurreição Militar, a editora faliu e seu acervo foi passado para a Editora Nacional. Monteiro Lobato dedicou-se à profissão de tradutor até o fim de sua vida, produzindo uma média de vinte páginas por dia e de dois a três livros por mês. Seu biógrafo, Edgard Cavalheiro (1955, apud PAES 1990, p.28), afirmou que ele foi “o primeiro escritor

¹ Essa obra de Paes serve de guia para este capítulo – salvo outras indicações.

brasileiro nomeado a reabilitar esse gênero de trabalho intelectual até então acobertado pelo anonimato ou discretamente velado por pudicas iniciais”.

Nas décadas de 1940 e 1950, de acordo com o levantamento de Paes (1990), o grande volume de traduções feitas no Brasil fez com que a indústria editorial fosse consolidada. Muitas editoras como Globo, José Olímpio, Civilização Brasileira, Pongerti, Martins, Difel, entre outras, dedicaram-se à publicação de traduções tanto na área da literatura contemporânea como na de autores clássicos. Esse grande volume de livros publicados no Brasil possibilitou que os horizontes de leitura da população se tornassem mais amplos e criou também um mercado de trabalho para os tradutores literários. Passaram, assim, a existir no Brasil correntes de pensamentos e teorias sobre a arte da tradução, junto à instalação de cursos universitários, o que acarretou, no início, a preocupação acerca de melhores condições de trabalho e pagamento de direitos autorais para os nossos tradutores.

Em 1960, segundo Wyler (2003), foi criado um curso de bacharelado em tradução na PUC do Rio de Janeiro e, em 1971, ocorreu a criação da APIC², com o objetivo de regularizar o mercado de intérpretes de acordo com a AIIC³. Deste modo, a profissão no Brasil passou a ser aprovada pelos governos europeus. Atualmente, no Brasil, a tradução é, para a tradutora e pesquisadora, um produto muito consumido. O mercado brasileiro possui muitos profissionais que traduzem cerca de oitenta por cento dos livros de prosa, poesia e referência. Apesar de haver mais de cinquenta cursos de tradução no país, muitas pessoas pensam que são capacitadas para a atividade da tradução apenas por conhecerem um idioma estrangeiro e, por isso, continua Wyler, o mercado da tradução no nosso país é, atualmente, dominado por milhares de tradutores com pouca capacitação porque aceitam remunerações muito baixas.

A escassez de tradutores qualificados é um dos principais problemas relacionados à área da tradução no Brasil, pois, apesar de existir o Sintra⁴, não há a exigência de uma formação básica homogênea para o profissional da área de tradução.

² Associação Profissional de Intérpretes de Conferência, fundada com o objetivo de reunir em um órgão de classe os profissionais da área da interpretação simultânea e consecutiva.

³ Professional Conference Interpreters Worldwide, fundada em 1953.

⁴ Sindicato Nacional dos Tradutores, fundado em 30 de novembro de 1988, no Rio de Janeiro. É o órgão que representa os tradutores e intérpretes em território nacional.

2. A ARTE DA TRADUÇÃO

A antiga polêmica sobre a tradução como ciência ou arte, segundo Santos (2007), não existe mais desde o surgimento do estruturalismo, quando foram levantadas sérias questões quanto à possibilidade teórica da tradução. Para o autor, escrever sobre tradução é “mergulhar numa problemática que não se resume apenas ao ato de traduzir, mas constitui um permanente desafio, tanto para os críticos, quanto para os tradutores⁵”.

A partir dos debates com o foco na tradução como arte, Paes (1990) chama a atenção para a questão das *belles infidèles* (belas infiéis), problemática relacionada às críticas da tradução: a afirmação de que quando uma tradução é fiel ela não é bela, sendo bela apenas quando infiel. O escritor e tradutor Milan Kundera (apud PAES 1990, p.105), discorda dessa afirmação e diz que só é bela aquela tradução que é fiel, pois para ele “é a paixão da fidelidade que faz o autêntico tradutor”. Devido a essa paixão pela fidelidade, Kundera revisou todas as traduções francesas de seus livros, assim como Guimarães Rosa que, para não deixar seus textos serem traduzidos de qualquer maneira, acompanhava todas as traduções de suas obras. Paes (1990) afirma que a mesma prática também era exercida por outros autores como Osman Lins, que acompanhou detalhadamente a tradução para o inglês de seu livro *Avalovara*.

Já Jakobson (2001), ao falar sobre a arte da tradução, afirma que, ao contrário do que se pensa, não há impossibilidade de tradução quando a língua de tradução não apresenta os mesmos aspectos gramaticais que a língua a ser traduzida, pois o sentido pode ser traduzido com a ajuda de meios lexicais, porém, quando há essa diferença de processos entre duas línguas, a tradução pode não ficar muito fiel ao texto original. O autor compara, então, a língua inglesa com a russa, afirmando que ao traduzir, por exemplo, a palavra “worker” (operário) do inglês para o russo, haverá uma necessidade de informações complementares para o tradutor russo, pois, em inglês, “worker” é uma palavra que pode ser usada tanto para designar uma pessoa do sexo feminino, quanto uma do sexo masculino, o que não acontece em russo, que apresenta palavras diferentes para mostrar se o operário é homem ou mulher.

⁵ Cf. <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2266>

No caso de duas línguas muito diferentes, por exemplo, o russo e o alemão, Jakobson fala da dificuldade de tradução e da representação por meio de imagens da palavra morte. Ele afirma que uma criança russa ficaria estupefata ao ler um conto alemão e ver uma imagem da morte representada por um velho e não por uma mulher. Isso acontece porque em russo a palavra morte é feminina, enquanto, em alemão, é masculina.

Para Jakobson, há três maneiras distintas de interpretar um signo verbal. A tradução intralingual, também chamada de reformulação, que consiste na interpretação de um signo por meio de outro signo da mesma língua, ou seja, com o uso de um sinônimo. Já a tradução interlingual, que nomeia a tradução propriamente dita, é a interpretação de um signo por meio de um signo de outra língua. Porém, nesse tipo de tradução não há sempre uma equivalência completa – acontece, por exemplo, com expressões idiomáticas, provérbios, clichês, enfim, elementos cristalizados na língua. Por fim, a tradução intersemiótica ou transmutação, que é a interpretação de um signo verbal por meio de sistemas de signos não verbais.

Ao considerar a qualidade da tradução, Paes (1990) afirma que um dos erros mais comuns relativos a esta é considerar boa uma tradução que aparenta ser um texto original. Ele chama a atenção do leitor para que ele entenda que a tradução tem que não só aparentar ser um texto escrito na língua traduzida, como também não pode ser um texto totalmente diferente do original, tornando-se, assim, outro texto. Muitos tradutores, por estarem tão preocupados com a fluência do texto, acabam cometendo o erro de alterar tanto o texto original que terminam por escrever outra obra.

A crítica da tradução, conforme afirma Paes (1990), é ainda pouco explorada, e destaca a vertente analítico-interpretativa, já que, graças a ela, a arte da tradução é evidenciada, em vez de ignorada. Uma afirmação que exemplifica bem o menosprezo por essa arte é a de John Lehman (apud PAES (1990), p. 110): “falar em tradução era como conversar sobre o vidro de um quadro, quando o que devia monopolizar a nossa atenção era evidentemente a pintura”. Usando essa frase para defender a arte da tradução, Paes (1990) afirma que esse vidro pode ser entendido como uma lente tradutória graças à qual o monolíngue pode enxergar o mundo além de suas limitações linguísticas.

3. A TÉCNICA TRADUTÓRIA

A divergência entre os sistemas linguísticos faz com que o tradutor tenha que empregar procedimentos tradutórios mais complexos a fim de preservar não apenas o sentido original do texto, mas também a gramaticalidade. Assim, com base na perspectiva de tradução de Vinay e Darbelnet (1977), Nida (1964; Nida e Taber, 1982), Catford (1965), Vásquez-Ayora (1977) e Newmark (1981, 1988), Barbosa (1990) apresenta em “Procedimentos Técnicos da Tradução”, uma análise abrangente dos modelos desses autores e sua própria proposta de recategorização dos procedimentos, elaborados com o intuito de facilitar a tarefa do tradutor.

Barbosa (1990) propõe treze procedimentos divididos em dois eixos: o da tradução literal e o da tradução não literal. O primeiro prioriza a forma, enquanto o segundo prioriza o conteúdo. Essa dicotomia, segundo a autora, representa a mais antiga controvérsia sobre qual é o melhor método a ser utilizado: a tradução literal, mantendo a forma, ou a tradução não literal, que preserva o conteúdo? Não há uma resposta definitiva para essa pergunta, pois há ainda hoje uma divisão de pensamentos, existindo as correntes que são a favor da literalidade e as que preferem preservar o conteúdo – especialmente quando a discussão parte da divisão entre tradução literária e não literária.

Os procedimentos propostos por Barbosa, sobre os quais discorreremos brevemente⁶, são: tradução palavra por palavra, tradução literal, transposição, modulação, equivalência, omissão vs. explicitação, compensação, reconstrução de períodos, melhorias, transferência, explicação, decalque e adaptação. Apresento-os com a finalidade de a eles remeter durante a análise do texto traduzido (Chapeuzinho Vermelho) e do texto adaptado (Tragédia de Paixão).

TRADUÇÃO PALAVRA POR PALAVRA:

Mantém na LT (língua da tradução) as mesmas categorias, a mesma ordem sintática e o mesmo valor semântico dos vocábulos correspondentes no TO (texto original). Por exemplo:

The car is black
↓ ↓ ↓ ↓
—————

⁶ Os exemplos citados são da autora ou foram por ela recolhidos.

O carro é preto

TRADUÇÃO LITERAL

Permite alterações morfossintáticas, como exemplifica Aubert (1987 apud BARBOSA (1990)), com a tradução para o português de uma frase em francês:

Il	est	allé	en	ville
↓	↓	↓	↓	
ele	foi	à	cidade	

TRANSPOSIÇÃO

Dá lugar a uma mudança de categoria gramatical como em:

She	said	reproachfully
		(advérbio)
↓	↓	↓
Ela	disse	censurando
		(verbo)

MODULAÇÃO

A mensagem do texto original é modificada para trazer o mesmo sentido na língua traduzida.

Like the **back** of my hand -> como a **palma** da minha mão

Keyhole -> buraco da **fechadura**

EQUIVALÊNCIA

Nesse caso, a tradução não é literal, mas é funcionalmente equivalente. Segundo Barbosa (1990), esse procedimento é aplicado a clichês, expressões idiomáticas, provérbios, ditos populares e elementos cristalizados da língua.

Sincerely yours -> Atenciosamente

I feel blue -> Estou triste

OMISSÃO

Elementos considerados desnecessários ou repetitivos na LT são omitidos.

ACRÉSCIMO

Elementos considerados necessários são adicionados à tradução.

COMPENSAÇÃO

É o uso de um recurso linguístico equivalente na LT quando o mesmo recurso da LO não pode ser reproduzido. Ocorre, por exemplo, com o trocadilho: quando não é possível seu uso no mesmo ponto do texto original, ele pode ser recriado em outro ponto possível, de modo a equilibrar estilisticamente o texto.

RECONSTRUÇÃO DE PERÍODOS

Segundo Barbosa (1990), a reconstrução de períodos “consiste em redividir ou reagrupar os períodos e orações do original e passá-los para a LT.” (p. 70). Na tradução do português para o inglês, faz-se necessária a distribuição de orações complexas em orações de períodos curtos, enquanto o contrário é utilizado na tradução do inglês para o português.

MELHORIAS

Procedimento aplicado quando há erros no texto original e são corrigidos no texto traduzido.

TRANSFERÊNCIA

Acontece quando há a introdução de material textual do TO no TT, e assume diversas formas: 1) Estrangeirismo (cópia de vocábulos ou expressões do TO para a LT); 2) Transliteração (substituição de uma convenção gráfica por outra – mudança de alfabeto); 3) Aclimatação (acontece quando os empréstimos são adaptados à LT); 4) Transferência com explicação (para que o leitor compreenda um significado que não pode ser depreendido do contexto).

EXPLICAÇÃO

Aplicado quando é preciso evitar o uso de estrangeirismos, que são substituídos por explicações.

DECALQUE

O decalque é a tradução literal de sintagmas ou tipos frasais como, por exemplo, em:

Task force -> força tarefa

The People's Republic of China -> A República Popular da China

ADAPTAÇÃO

Procedimento utilizado em casos em que o texto original se refere a uma realidade extralinguística que não existe para os falantes da língua do texto traduzido.

4. TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

A tradução, segundo Amorim (2005), é a reprodução de uma realidade em um texto. O tradutor constrói uma imagem que revela, de modo fiel, o que lhe é dado como original, pois, segundo o estudioso:

Ao lidarmos com objetos no mundo, estamos lidando, antes de tudo, com a linguagem, com “imagens” que traduzem, de alguma forma, o mundo que nos cerca, o qual não pode ser compreendido senão por meio da linguagem, dessa rede de referências que (se) significam na percepção do mundo (AMORIM, 2005, p.24)

Para Lefévère (1992, apud AMORIM, 2005), a tradução pode se adequar à poética vigente e também introduzir novos elementos, ou seja, a tradução recontextualiza uma obra literária, gerando a partir dela novas imagens, de modo a reescrevê-la em outra realidade, a realidade do público leitor do texto traduzido.

As traduções seriam, assim, fatos culturais cuja forma é influenciada, em grande medida, pelas normas vigentes na cultura de chegada. Omissões, acréscimos, atualizações, tradução de metáforas por não metáforas, entre muitos outros exemplos, são opções tradutórias que teriam uma relação muito próxima com as normas ou tendências que influenciam a realização de uma tradução em uma determinada época, em uma certa cultura. (AMORIM, 2005, p.62)

Assim, o texto original é transformado, tornando-se aceitável do ponto de vista da realidade para a qual é traduzida: “a tradução e a reescritura em geral participariam tanto de forças que tendem a conservar um determinado estado de coisas como também do impulso em direção a mudanças” (AMORIM, 2005, p.30).

Para Toury (1995, apud Amorim, 2005), os desvios existentes em uma obra traduzida são comuns, são justificáveis e aceitáveis e, além de tudo, preferíveis, pois fazem com que o texto traduzido seja considerado normal para o leitor, ou seja, esses desvios são justificados em relação às normas que prevalecem em um determinado momento histórico, em uma cultura, não sendo, portanto, reprovados.

Entretanto, Amorim (2005) afirma que esse reconhecimento de que há uma transgressão do texto original ao ser traduzido não significa que qualquer produção textual de interpretação seja aceita como tradução, pois “não há “liberdade” que não

seja, previamente, legitimada ou interdita por uma comunidade” (p.39). Essa noção de transgressão como uma violação do texto original não é uma característica intrínseca à adaptação.

(...) toda tradução, e, por que não dizer, todo ato de compreender, passa por um ato de violência. Em outras palavras, a violência não é um mal que (infelizmente) atinge a tradução em muitos casos, que, portanto, pode e deve ter sido evitada a qualquer custo. Traduzir seria apropriar-se do texto dito "original". E toda apropriação, por sua vez, se processaria mediante exercício de violência. (RAJAGOPALAN, 2000, p. 124)

Muitas vezes, a adaptação é marginalizada sob o argumento de que seria a transformação do texto original em outro texto, ou seja, que estaria relacionada a textos que foram “agredidos” e, assim, a adaptação deveria ser um conceito totalmente separado da tradução. Espera-se que a tradução seja o máximo possível fiel ao original, enquanto de uma adaptação já se espera que deva promover desvios.

Contudo, para Amorim (2005), essa separação de conceitos não é legítima, pois “adaptar significa transgredir limites do que se considera aceitável como “tradução” e traduzir significa “manter-se” no interior desses limites” (p.41). Assim, todas as reescrituras publicadas como tradução ou adaptação promovem alterações no texto original de acordo com as perspectivas interpretativa e editorial. Portanto, o autor pensa no conceito de adaptação de modo diferente de Barbosa (1990), pois enquanto para ele não há separação nítida entre os conceitos, para a autora, a adaptação nada mais é do que uma técnica tradutória entre outras.

Amorim também chama a atenção para o fato de que na adaptação é concedida uma maior liberdade para a modificação, de acordo com o ponto de vista, sensibilidade e estética do autor, considerando, sempre, o público-alvo.

O termo adaptação é empregado para justificar as modificações feitas em um texto que objetivam torná-lo mais “acessível” a um determinado público. Se o autor de uma adaptação também é um autor famoso, então a sua “história recontada” irá possuir outro valor, pois por trás do texto adaptado há também um escritor famoso que insere no texto todas as suas particularidades, sem deixar de ser, supostamente, fiel à obra. Esse é o caso do conto que será analisado neste trabalho, a Tragédia de Paixão⁷, uma das diversas adaptações propostas por Millôr Fernandes para o clássico

⁷ O texto integral encontra-se nos Anexos, ao final deste trabalho..

Chapeuzinho Vermelho – todas adaptadas “à maneira de” autores como Guimarães Rosa, Austregésilo de Athayde e Rachel de Queiroz – versão com a qual escolhemos trabalhar.

5. SOBRE A ADAPTAÇÃO DE MILLÔR

Millôr Fernandes, além de tradutor, foi cartunista, humorista, dramaturgo, escritor, artista plástico, blogueiro e editor. Considerado muito importante na imprensa brasileira do século XX, ele obteve sucesso de crítica e público em todos os seus trabalhos, sendo várias vezes premiado⁸.

Sempre atento aos acontecimentos de seu tempo e possuindo um humor refinado, suas anedotas, ideias, frases, charges, desenhos, contos, etc, fazem rir e, ao mesmo tempo, proporcionam reflexão sobre variados assuntos como política, religião e sociedade. Ele foi uma das principais figuras na produção de humor no Brasil a partir dos anos de 1950 e seu trabalho expôs várias vezes, de modo impactante e irreverente, a realidade do país, sendo censurado e questionado diversas vezes.

Ele publicou, ao longo de sua vida, mais de quarenta livros de prosa, poesia, reflexões, teatro, traduções, crítica e desenhos e, além disso, também manteve na internet a página “Millôr online”, que apresentava seu pensamento e humor peculiares.

Millôr Fernandes também escreveu algumas adaptações do conto de Chapeuzinho Vermelho. Dentre as várias reescrituras⁹, encontram-se as adaptações nas quais o autor buscou escrever como se fosse outro escritor, procurando reproduzir o estilo peculiar de cada autor imitado, pois, nas referidas adaptações. A versão escolhida para a análise foi a de Rachel de Queiroz, pois, como o subtítulo diz – estilo telúrico – é uma versão semelhante à de Perrault e à da tradução de Fernanda Almeida, visto que os três textos narram uma história sem final feliz. Além disso, a adaptação de Millôr,

⁸ Cf. O site. Disponível em <http://www2.uol.com.br/millor/> Acesso em outubro de 2012. Como informam os organizadores do site, são mais de 7 mil documentos à disposição dos leitores.

⁹ Ver também o Projeto Releituras http://www.releituras.com/millor_bio.asp Nesse site, temos acesso a uma versão de Chapeuzinho Vermelho à maneira de Millôr, apresentada com a história de uma menina “linda e um pouco tola”, que encontra um lobo (fruto da imaginação da menina) com problemas freudianos e uma avó esquizofrênica e paranoica. A história é recheada de referências bibliográficas científicas.

Tragédia de Paixão, não só não apresenta um final feliz, como também possui um final violento como o de Perrault.

6. SOBRE OS CONTOS DE FADAS

Em sua origem, esse tipo de literatura era utilizado como forma de diversão para os adultos, tanto em salas de fiar, quanto em salões parisienses. Muitos foram os escritores que ficaram famosos ao colocar no papel essas histórias conhecidas oralmente, dentre eles, Charles Perrault, poeta e escritor francês que viveu no século XVII. Foi nesse século que essas narrativas faladas passaram a ser escritas e transformadas em literatura infantil, e isso se deveu à publicação da obra *Contes de ma mère l'oye*¹⁰, em 1697, de Charles Perrault.

As narrativas contadas por Perrault tinham o intuito de, além de divertir, amedrontar as donzelas e adverti-las sobre os perigos da sociedade da época. Os contos eram destinados à diversão da corte de Versalhes, ou seja, seu objetivo não era abranger o público infantil, apesar de ele fingir que todos os contos eram escritos por seu filho de dez anos e que este dedicava as histórias à princesa.

O conto de Perrault repudia a identidade. Tem a intenção de deixar o enunciatário com medo. Medo de ousar, de aventurar-se, de se construir como pessoa, na interação mútua e conflitiva do outro com o eu. (DISCINI, 2001, p.89 apud LIMA, 2008)

Apesar de a literatura infantil encantar a todos até hoje, ela não foi sempre levada a sério. Foi no século passado, segundo Bunn (2008), quando a sociedade começou a investir na educação a fim de preparar o cidadão para a realização de seu trabalho de modo mais eficiente, que ela passou a ser considerada e disseminada.

Os contos de fadas encantam, pois apresentam todos os aspectos da vida humana e fazem parte das obras literárias que perduram há séculos, sendo reescritos à medida que a humanidade muda e não deixando de encantar leitores de todas as idades.

Atualmente, há uma ampla gama de versões e adaptações dos contos de fadas em livros, filmes, propagandas, etc. Segundo Abramovich (1997, apud BUNN,

¹⁰ Essa obra de Perrault reúne contos muito conhecidos até hoje como A Bela Adormecida no Bosque, Chapeuzinho Vermelho, O Barba Aul, O Gato de Botas, As Fadas, Cinderela, Henrique do Topete, O Pequeno Polegar, entre outros.

2008), “os contos de fadas vivem até hoje porque falam de medos como em Chapeuzinho Vermelho, falam de amor e morte como no Soldadinho de Chumbo (...)”.

Todos eles, segundo Bettelheim (1979), são iniciados com um herói desprezado pelos outros, ou que é tratado mal, ou que tem a vida ameaçada por algo. À medida que a história é desenvolvida, o herói depende da ajuda de amigos e, no final, ele vence todas as provas e se mantém fiel a si próprio, de modo que pode se tornar um autocrata, ou seja, uma pessoa verdadeiramente autônoma.

Chapeuzinho Vermelho foi escrito por Perrault e por muitos outros autores, dentre eles, os irmãos Grimm¹¹. As versões de Perrault e dos Grimm possuem algumas diferenças interessantes em relação ao aspecto infantil, pois a coletânea de contos de fadas dos irmãos Grimm mostra a transição entre a visão pessimista e violenta da Idade Média e a idealista dos Iluministas.

A versão dos irmãos Grimm¹² conduziu o conto original de modo a “(...) confirmá-lo, aprofundando detalhes aqui, atenuando uma cor lá, parecendo modificar um contorno acolá. O quadro original sobrepõe ao novo, entretanto. Lê-se esse discurso pensando mais no texto-base do que na variante”. (DISCINI, 2001, p.205 apud LIMA, 2008).

No conto de Jacob e Wilhelm Grimm, a censura e o modo como chapeuzinho deveria agir são mais claros que na narrativa de Perrault, pois deixa subentendidos os cuidados que a menina deveria ter ao caminhar pelo bosque. Do mesmo modo, ao contrário de Perrault, os irmãos Grimm fazem com que o leitor tenha uma sensação de contentamento no final do conto, pois a menina não morre. Ao finalizarem o conto com a menina e a avó sendo salvas pelo caçador, os irmãos Grimm apenas acrescentam, segundo Lima (2008), um apêndice figurativo na obra.

Ao ler e escutar a narrativa alemã, a criança não mais apresentará medo da morte. Pelo contrário, a morte torna-se desejada por uma questão de segurança. Entretanto, o conto passa a conduzir o leitor a outro medo, ou seja, o medo de contrariar o outro. (LIMA, 2008, p.53)

¹¹ Jacob e Wilhelm Grimm eram alemães e viveram no século XIII. Eram estudiosos da crítica textual, da mitologia germânica e do folclore. Suas obras foram publicadas avulsamente entre 1812 e 1822 e, posteriormente, reunidas em um volume chamado Contos de Fadas para Crianças e Adultos.

¹² A tradução da versão dos irmãos Grimm encontra-se em Anexos.

Segundo Lima (2008), enquanto Perrault amedronta o leitor para que este tenha um comportamento correto e não alivia a criança do medo de ver o lobo vencer, os irmãos Grimm buscam a maturidade moral em seu conto, mostrando que o comportamento correto deve ser seguido e fazendo com que a criança supere o medo do final infeliz ao fazer com que Chapeuzinho e a avó sejam salvas. Porém, é importante salientar que, como já foi dito, Perrault escreveu seu conto para um público adulto do século XVII, enquanto os irmãos Grimm tinham como público-alvo tanto os adultos quanto as crianças, e seus contos foram escritos no século XVIII.

Segundo Fabiano Moraes¹³, em uma entrevista concedida ao crítico literário do Instituto Cultural Aletria¹⁴, João Camilo Torres, Perrault efetuou uma dupla violência em sua versão de Chapeuzinho Vermelho, pois a menina é devorada pelo lobo e considerada culpada por isso, ou seja, merecedora desse destino, pois não teve cuidado suficiente em seguir as regras impostas por sua mãe. Já a versão dos Grimm, fez com que a história tivesse uma visão pedagógica, ou seja, um aspecto disciplinar. Entretanto, segundo Bunn (2008), apesar das diferenças entre as duas versões, há também semelhanças, pois em ambas houve a eliminação de elementos grotescos e obscenos dos contos originais camponeses, pois em algumas versões camponesas Chapeuzinho não morre, mas sim mata o lobo e come sua carne ao saborear um vinho.

7. CHAPEUZINHO VERMELHO NA PERSPECTIVA DA PSICANÁLISE

Os contos de fadas foram aperfeiçoados através dos séculos e passaram a transmitir significados manifestos e encobertos. Eles comunicam mensagens tanto à criança quanto ao adulto. Eles transmitem, conforme afirmado por Bettelheim (1979), mensagens ao consciente, inconsciente e pré-consciente, de modo que essas mensagens se comunicam com o ego em germinação, encorajando seu desenvolvimento e, ao mesmo tempo, aliviando as pressões da mente. Além disso, como os contos de fadas foram inventados há muito tempo, pouco ensinam sobre as condições de vida atuais,

¹³ Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Mestre em Linguística pela UFES; Graduado em Letras-Português pela UFES; Professor Substituto do DLCE/CE/UFES; Professor do Curso de Pós-Graduação lato sensu em Arte Terapia do Instituto Fênix.

¹⁴ Aletria é um Instituto Cultural fundado em junho de 2005, cujo objetivo é preservar e propagar histórias, lendas, usos e costumes por meio da palavra. < <http://www.aletria.com.br>>

porém, é através deles que se pode aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos e também sobre as soluções para eles.

O conto de fadas diverte e esclarece uma pessoa sobre si mesma, favorece o desenvolvimento de sua personalidade e enriquece sua existência de “tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições (...)” (BETTELHEIM, 1979, p.20).

Segundo Bettelheim (1979), o conto de fadas só é recontado através dos séculos porque ele satisfaz as exigências conscientes e inconscientes das pessoas. Por ser ímpar e integralmente compreensível, ele pode ter significados diferentes para pessoas distintas e também pode mudar de significado de acordo com o momento da vida de uma pessoa. Tais contos apresentam um dilema existencial de forma breve e categórica, simplificando todas as situações e apresentando personagens que são mais típicos do que únicos. Eles são sempre otimistas, mesmo que apresentem traços muito sérios, enquanto o final é sempre feliz devido às virtudes do herói, à sorte ou à interferência de figuras sobrenaturais.

O conto Chapeuzinho Vermelho possui muitos elementos encontrados em histórias muito antigas. Segundo Bettelheim (1979), há, por exemplo, uma história latina de 1023 que relata a vida de uma menina que possuía uma manta vermelha e vivia entre os lobos. O conto em questão, cuja versão mais difundida é a de Perrault¹⁵, mostra uma menina forçada a sair do seu local de segurança para levar doces (alimentos) para a avó. No caminho, ao conversar com o lobo e aceitar a sua sugestão de ir pelo caminho mais longo, Chapeuzinho se liberta de suas obrigações de obediência à mãe. Assim, segundo Lima (2008), a figura materna representa uma força positiva, enquanto o lobo assinala a força negativa, ou seja, o perigo, a morte.

Chapeuzinho, ao ser manipulada pelo lobo, faz com que ocorra uma ruptura na alteridade entre ela e a mãe, “por ela ter se desviado é que tudo aconteceu. A punição-morte fica justificada como julgamento daquela ação rebelde. A menina é a única culpada. É isso que se lê nos subentendidos do enunciado” (DISCINI, 2000, p.107 apud LIMA, 2008).

¹⁵ A versão original de Perrault, bem como sua tradução para o português, encontram-se em Anexos.

O castigo para as más ações representa uma moral ingênua, e isso ocorre na narrativa de Perrault por ela ser de origem popular. Portanto, segundo Lima (2008), o título *Chapeuzinho Vermelho* não representa apenas a sexualidade, mas também a sociedade da época de Perrault, pois na Idade Média, para uma mulher ser respeitável, ela deveria cobrir a cabeça, pescoço e ombros com um capuz.

A versão de *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault, diferentemente das outras, não possui um final feliz, pois em seu conto o lobo sai vitorioso. Quanto à história como um todo, sua versão é muito parecida com as outras, pois relata que a capa utilizada pela personagem havia sido feita pela avó, e devido ao fato de a avó estar doente, a garota caminha pela floresta para levar doces até ela. Porém, no caminho, a protagonista encontra-se com o lobo, que pergunta aonde ela estava indo, de modo que pudesse chegar antes dela à casa da vovó, comendo a velhinha. Ao chegar à casa de sua avó, *Chapeuzinho*, sem saber que a avó estava morta, tira a roupa e deita-se ao lado do lobo, que pensava ser sua avó. Deve-se ressaltar que, nessa cena, *Chapeuzinho* deita-se nua ao lado do lobo que, por sua vez, também estava desnudo.

Por fim, após *Chapeuzinho Vermelho* questionar as qualidades físicas da suposta vovó, ela é devorada pelo lobo. E o conto é finalizado com um poema de Perrault que possui uma lição de moral. Perrault afirma que as meninas bonitas não devem dar atenção ao que todo o tipo de gente fala, pois podem ser surpreendidas por uma pessoa que lhes faça mal.

O conto teve seu final modificado, pois, como já foi mencionado, Perrault não tinha por objetivo apenas entreter o público, mas também adverti-lo, dar uma lição de moral.

Chapeuzinho Vermelho aborda alguns problemas cruciais que a menina em idade escolar tem de solucionar quando as ligações edípicas persistem no inconsciente, o que pode levá-la a expor-se perigosamente a possíveis seduções. (BETTELHEIM, 1979, p.206)

Nesse conto de fadas, *Chapeuzinho Vermelho* é protegida pelos pais em sua casa, e quando vai até a casa da avó, por deixar a casa paterna, fica solta em um mundo perigoso no qual é ela quem deve tomar suas próprias decisões, tornando-se totalmente incapaz ao encontrar-se com o lobo. O lobo, por sua vez, tenta seduzi-la, não fazendo nada que não seja natural, ou seja, cativar a presa para alimentar-se.

A sexualidade do lobo aparece não só como animalesca ou destrutiva, mas também “infantilizada” ou oral, visto que ele pretende digerir a menina (o que poderia sugerir, de nossa parte, uma pequena reflexão sobre a gíria sexual brasileira no uso do verbo comer). (CHAUI, 1984, p.33)

Bettelheim (1979) afirma que Chapeuzinho deixa o lar voluntariamente e não teme o mundo externo, ao contrário, ela o acha belo e atraente. Para o autor, a menina “lida com a ambivalência infantil entre viver pelo princípio do prazer ou pelo da realidade” (p.207).

Outro elemento interessante desse conto é a cor vermelha, que é muito enfatizada. A capa de Chapeuzinho Vermelho é vermelha, e essa cor significa as emoções violentas e, conforme Chauí (1984), simboliza a cor do fogo, uma das metáforas mais usadas em nossa cultura como referência ao sexo. Assim, segundo Bettelheim (1979), o capuz simboliza uma transferência sexual prematura da avó para a neta, afinal, a capa é um presente feito pela avó. Tal transferência é também enfatizada pelo fato de a avó estar velha e doente, ou seja, prestes a morrer.

Portanto, o nome Chapeuzinho Vermelho não sugere apenas que o capuz é vermelho, mas também, conforme o autor, que a menina é pequena, mas pequena não apenas na idade, como também para lidar com o significado do capuz e o que o uso dele atrai. Assim, Chapeuzinho enfrenta um perigo, que é a sexualidade, pois a maioria das crianças encara o ato sexual como um ato violento que uma pessoa exerce sobre a outra. Bettelheim (1979, p.211), afirma isso quando diz: “Num nível diverso de interpretação, poderíamos dizer que o lobo não devora Chapeuzinho logo que a encontra porque deseja levá-la para a cama com ele primeiro: um intercurso sexual a dois tem de preceder ao “devoramento””.

O motivo pelo qual esse conto atrai tanto crianças quanto adultos é o seu conteúdo sexual. Para as crianças é interessante porque ele corporifica o que elas conhecem e sentem em relação ao ato sexual, já para os adultos é atraente, pois, através dessa corporificação, eles se lembram de sua fascinação infantil relacionada ao sexo.

Chapeuzinho Vermelho externaliza os processos internos da criança púbere: o lobo é a externalização da maldade que a criança sente quando vai contra os conselhos dos pais e permite-se tentar, ou ser tentada, sexualmente. Quando se desvia do caminho que os pais lhe traçaram encontra “maldade”, e teme que esta a engula e ao pai cuja confiança traiu. (BETTELHEIM, 1979, p.213)

O conto Chapeuzinho Vermelho, segundo Bettelheim (1979, p.218), trata de “paixões humanas, voracidade oral, agressão e desejos sexuais pubertais”, pois ele opõe a oralidade da criança, que é caracterizada pelo ato de levar os doces para a avó, ao canibalismo primário, ou seja, quando o lobo engole a avó e a menina.

Trata-se de um conto violento, que não retrata um mundo perfeito em que a protagonista tem um final feliz. Objetiva-se mostrar para a criança em puberdade que todos os atos possuem consequências e que, frequentemente, as pessoas não são perdoadas caso cometam um ato incorreto ocasionado pela falta de responsabilidade ou pelo comportamento inconsequente, “Chapeuzinho perdeu sua inocência infantil quando se encontrou com os perigos do mundo e os de dentro dela (...). A inocência infantil de Chapeuzinho morre quando o lobo se revela e a engole” (BETTELHEIM, 1979, p.219).

8. A TRADUÇÃO E A ADAPTAÇÃO DE CHAPEUZINHO VERMELHO

Nem todas as técnicas tradutórias são utilizadas em todas as traduções, pois seu uso depende do tipo de texto que será traduzido. Isto pode ser observado na tradução e na adaptação dos textos escolhidos para a análise, nos quais foram usadas, quase sempre, as mesmas técnicas.

As técnicas mais utilizadas na tradução de *Le Petit Chaperon Rouge* foram a modulação, o acréscimo, a omissão, a equivalência, a reconstrução de períodos, a tradução palavra por palavra e a tradução literal. Dentre eles, destacam-se, na tradução e adaptação dos recortes escolhidos para este trabalho, exemplos¹⁶ considerados mais relevantes para a análise tanto da tradução quanto da adaptação do texto: as técnicas de modulação, reconstrução de períodos, equivalência e omissão.

¹⁶ A tabela com os exemplos encontra-se em Anexos, ao final deste trabalho.

O texto de Perrault inicia-se com a descrição da beleza da protagonista. Para o narrador, Chapeuzinho era “La plus Jolie qu’uon eût su voir”. Fernanda L. de Almeida, em sua tradução, também confirma a beleza de Chapeuzinho, dizendo que ela era “A mais bonita que se possa imaginar”.

Observa-se que, enquanto Perrault utilizou o verbo voir, ou seja, “ver”, Fernanda L. de Almeida optou pelo uso de “imaginar”. O procedimento usado nessa tradução foi o da modulação, que consiste, como já visto, na modificação do texto original de modo a trazer o mesmo sentido para a língua traduzida. Se a tradutora tivesse optado pela tradução literal “A mais bonita que se possa ver”, o texto seria completamente inteligível para os leitores da Língua Portuguesa, entretanto, é mais comum nós, falantes do português brasileiro, dizermos que tal pessoa é a mais bonita que se possa imaginar.

Já Millôr, em sua descrição de Chapeuzinho, afirma que ela era “magrinha e jeitosa”. Percebe-se que nessa adaptação Chapeuzinho deixa de ser a menina mais bonita e se torna uma pessoa comum, nem feia, nem bonita, apenas jeitosa. Escrevendo à maneira de Rachel de Queiroz, Millôr tenta mimetizar o estilo da autora, trazendo-nos uma Chapeuzinho magrinha e jeitosa, um modo de falar típico dos nordestinos e, além disso, ser magrinha também pode remeter à seca e à pobreza.

Como já mencionado, segundo Amorim (2005), na adaptação é concedida uma maior liberdade para a modificação, de acordo com o ponto de vista, sensibilidade e estética do autor. Assim, Millôr também tenta tornar o texto o mais próximo da realidade possível, o que se escreve no subtítulo – estilo telúrico, ligado à terra – e também na descrição da menina, pois ele não diz, como no conto de fadas, que uma pessoa é a mais bonita que se possa ver/imaginar - o conceito de beleza é subjetivo, uma menina pode ser bonita aos olhos de uma pessoa, mas não aos de outra.

Outro exemplo do uso da modulação por Fernanda L. de Almeida encontra-se na frase “não se sentia bem”, que descreve o que a avó sentia devido a sua doença. A frase original é “se trouvait un peu mal”. Passa-se de “sentir-se um pouco mal” – que tem um sentido mais positivo – para a negativa “não se sentia bem”. Há uma mudança na forma de argumentar, mas é possível dizer que passam a mesma mensagem para o leitor.

Perrault narra o pedido da mãe para que a filha visitasse a avó que estava doente e que, por isso, ela deveria levar guloseimas preparadas pela mãe: “Un jour sa mère ayant cuit et fait des galettes”. Fernanda L. de Almeida usa a técnica da tradução literal, na qual ocorrem alterações morfossintáticas, para descrever a comida que seria levada à avó e escreve “Um dia, tendo feito bolos folhados, sua mãe...”. Galette constitui em um tipo de bolo feito com uma massa bem fina, logo, a tradução de Fernanda L. de Almeida é adequada ao termo.

Já Millôr, adapta o conto de modo a trazê-lo para perto da cultura nordestina e, assim, ele escreve que a menina levaria à avó uma “cesta de baba-de-moça e de pudim de coco”. A adaptação de Millôr altera totalmente o texto original, mas esse tipo de alteração é justificável, pois, como afirma Toury (1995, apud Amorim, 2005), é um desvio justificado em relação às normas históricas, culturais, bem como em função do estilo, que busca se aproximar ao da autora de O Quinze.

Além disso, pode-se observar que Fernanda L. de Almeida não usou apenas a técnica da tradução literal nesse trecho, ela também se valeu da omissão, pois, segundo Perrault, a mãe não tinha apenas cozinhado, mas também feito a comida “...cuit et fait des galettes”. A tradutora omitiu o verbo faire, deixando de escrever que a mãe havia cozinhado e feito a comida, e narrando que ela tinha “feito bolos folhados”. A omissão, neste caso, claramente proporciona uma melhoria ao texto, pois é redundante dizer, em nossa língua, que uma pessoa fez e cozinhou algo, já que, no contexto, os dois verbos são sinônimos. Há também nesse mesmo trecho outra técnica, a da reconstrução de períodos, pois a ordem da sentença de Perrault é sujeito, verbo e objeto, enquanto a de Fernanda L. de Almeida é verbo, objeto, sujeito.

Fernanda L. de Almeida também busca a equivalência em sua tradução. O uso dessa técnica pode ser observado em mais de uma ocorrência. Um exemplo desse uso pode ser observado na frase “Vamos apostar quem chega primeiro?” que foi usada para traduzir “Et nous verrons qui plus tôt y sera” que, literalmente, seria “veremos quem chegará mais cedo”. Ao usar a frase “Vamos apostar quem chega primeiro?”, Fernanda L. de Almeida não muda o sentido do texto original, mas proporciona ao texto uma linguagem mais informal, mais voltada para o público leitor de seu texto, o público infantil.

Outro exemplo de equivalência está na frase “E a devorou em um piscar de olhos”, tradução da frase “Et la dévora en moins de rien”. A expressão “em um piscar de olhos” é usada pelos falantes de português brasileiro para expressar rapidez, enquanto os falantes de francês expressam condição semelhante ao dizer “en moins de rien” que, literalmente, significa “em menos de nada”. Se a tradutora tivesse optado pela técnica da tradução literal neste caso, um leitor da língua portuguesa compreenderia o significado, mas, com certeza, essa frase soaria estranha, pois essa expressão não é usada em nossa língua.

Millôr, ao adaptar esse trecho, escreve: “Só teve mesmo tempo de matar a velha”. Observa-se, novamente, que o escritor buscou expressar a realidade em seu texto, pois entendemos que dizer que a avó foi devorada pelo lobo significa que a avó morreu, mas Millôr explicita muito mais o que ocorreu ao dizer que o lobo matou a avó, além de destituí-la desse laço familiar, uma vez que o lobo matou “a velha”.

No conto de Perrault, Chapeuzinho, ao desobedecer à mãe, fica solta em um mundo perigoso no qual é ela quem deve tomar suas próprias decisões, tornando-se totalmente incapaz ao encontrar-se com o lobo e, ao ser seduzida por ele, acaba sendo comida. O uso do verbo comer nesse conto não remete apenas ao ato de se alimentar, pois antes de comer Chapeuzinho, o lobo a convida para se despir e deitar-se com ele. Millôr, ao escrever que o lobo “Só teve mesmo tempo de matar a velha”, não só aproxima mais o texto da realidade, como também retira o conteúdo sexual existente no conto de Perrault, pois a sexualidade do lobo, além de animalesca, é também oral, como afirma Chauí (1984) ao convidar seu leitor a refletir sobre a gíria sexual brasileira no uso do verbo comer.

Vale ressaltar que Millôr não retira a punição-morte da protagonista presente no conto de Perrault e na tradução de Fernanda L. de Almeida, pois, como afirma Discini (2000 apud Lima, 2008) tal punição é justificada como julgamento para a ação rebelde. A partir do conto, busca-se mostrar que todos os atos possuem consequências e que as pessoas não são perdoadas caso cometam um ato incorreto. Uma hipótese sobre a não retirada da punição é que, como Millôr é conhecido como um escritor que usava humor como forma de reflexão, ele tenha mantido a morte das

personagens de sua adaptação para expor, assim como Perrault e Fernanda L. de Almeida, uma reflexão.

No conto de Perrault, quando Chapeuzinho começa a questionar a aparência física da avó, uma das perguntas diz respeito ao tamanho das orelhas da avó, que responde “C'est pour mieux écouter, mon enfant”. Fernanda L. de Almeida traduz “É para escutar, minha criança”. Percebe-se que foi usada, na tradução dessa frase, a técnica da omissão, pois a palavra *mieux* não foi vertida para o português. Entretanto, essa omissão não alterou o texto de modo significativo, pois a mesma mensagem é passada para o leitor do português brasileiro e a única diferença é que, no texto em francês, é enfatizado o quão bem o tamanho das orelhas faz com que a avó/lobo escute, fazendo com que a criança acredite mais, uma vez que é óbvio que a orelha serve para escutar.

Millôr, em sua adaptação, escreve “A vó respondeu que estava ficando velha, que orelha de gente velha vai mesmo crescendo”. Mais uma vez a busca pela realidade é expressa no texto de Millôr, pois sabemos que a capacidade de escutar independe do tamanho das orelhas de uma pessoa, por isso, o personagem de Millôr dá uma explicação totalmente plausível para o suposto crescimento de suas orelhas, pois sabemos que as orelhas são uma das únicas partes do corpo humano que nunca param completamente de crescer. Portanto, como a avó é idosa, suas orelhas são maiores.

Vale lembrar que o texto de Millôr é para adultos, mas, para que seu público ache graça, ele também deve conhecer a história infantil, assim, o texto original foi transformado para ser aceitável do ponto de vista da realidade para a qual foi traduzida, o público adulto. E, nesse caso, a adaptação, conforme afirma Amorim (2005), justifica as modificações feitas em um texto que objetivam torná-lo mais “acessível” a um determinado público.

Chapeuzinho Vermelho é um conto muito conhecido por crianças de todas as idades e nacionalidades, entretanto, sabe-se que, apesar de ser considerado um conto infantil, ele possui um conteúdo sexual. Isso é confirmado através da leitura do conto original de Perrault, em que ele diz “et viens te coucher avec moi. Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit”. Essa frase é falada pelo lobo, convidando Chapeuzinho a despir-se e deitar-se ao seu lado, e a garotinha assim o faz.

Na tradução, Fernanda L. de Almeida retira esse conteúdo sexual, usando a técnica da omissão. Ela escreve “...e vem deitar-te ao meu lado. Chapeuzinho Vermelho fez isso”.

O conteúdo sexual existente no conto de Perrault é totalmente justificável visto que seu público-alvo não era infantil, mas sim os adultos, com objetivo de amedrontar as donzelas em relação aos perigos da sociedade, conforme afirma Lima (2008). Já Fernanda L. de Almeida, ao traduzir alguns dos contos de Perrault para publicação de seu livro “Contos de Perrault” escolheu as crianças como seu público-alvo, pois atualmente esse tipo de literatura não é mais considerado adulto. Assim, ela teve que utilizar a técnica da omissão para retirar esse conteúdo sexual¹⁷.

Ao contrário da versão mais conhecida, a dos irmãos Grimm, o conto de Perrault não possui um final feliz. Diferentemente do que afirma Bettelheim (1979) ao falar de contos de fadas, esse conto não é otimista e o final não é feliz graças às virtudes do herói. Perrault finaliza o conto com o devoramento de Chapeuzinho, logo após o de sua avó, “ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea”. Fernanda L. de Almeida traduz literalmente o trecho e escreve “O malvado lobo jogou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a”. A tradutora não omitiu o final infeliz – como fez com o conteúdo sexual –, pois o intuito de sua tradução é surpreender seu público, mostrando que nem todas as versões dessa famosa história possuem um final feliz. Tal fato é confirmado com a moral da história que Fernanda L. de Almeida também inclui em sua tradução, assim como a versão de Perrault.

Já Millôr, buscando a aproximação com a realidade, escreve “tapou-lhe a boca, puxou uma peixeira e tome facada”. Na verdade, Millôr, em sua adaptação, não afirma que o vilão é um lobo. Seu vilão é caracterizado como “um tipo forte, grosso e simpático” e Chapeuzinho achava que o vilão era um “moço simpático”. Logo, se, no final da história, Chapeuzinho e a avó fossem devoradas, o texto não teria sentido, pois demonstraria canibalismo. Portanto, o vilão mata a menina a “peixeiradas”.

Outro ponto que vale ressaltar é o título do conto. O nome do conto de Perrault é “Le Petit Chaperon Rouge”, e sua tradução com a técnica de palavra por palavra seria “O pequeno capuz vermelho”, porém, o conto é conhecido por nós,

¹⁷ Não temos informação se a omissão foi escolha da tradutora ou uma questão editorial.

falantes de português do Brasil, como Chapeuzinho Vermelho, e foi assim que Fernanda L. de Almeida nomeou a sua tradução.

Já Millôr Fernandes deu a sua adaptação o título de Tragédia de Paixão. Observa-se que tanto Perrault quanto Fernanda L. de Almeida usam no título o nome da protagonista do conto, enquanto Millôr não. O título dado por Millôr se refere a um suposto envolvimento entre a protagonista e o vilão, envolvimento este que é subentendido no conto de Perrault, pois nele, como já visto, o lobo convida Chapeuzinho a tirar a roupa e deitar-se com ele. Assim, diferentemente de Perrault, Millôr explicita mais esse envolvimento, pois sua adaptação se encerra com uma confissão do lobo: “Aos jornalistas diz que não se arrepende, que tinha amor, depois teve o amor transformado em ódio e que prefere ver ela morta que com cara de nojo pra ele”. Portanto, entende-se que Chapeuzinho e o vilão tiveram algum tipo de envolvimento amoroso no passado e que devido a um desentendimento, o vilão matou a protagonista e sua avó.

Assim, tanto na versão de Perrault, quanto na versão de Millôr, o envolvimento entre a protagonista e o vilão é mostrado, seja ele implícito ou explícito, consolidando a atração pelo perigo que Bettelheim (1979) afirma ter Chapeuzinho. O autor afirma que Chapeuzinho deixa o lar voluntariamente, pois acha o mundo externo belo e atraente, expondo-se perigosamente a possíveis seduções.

O nome da protagonista do conto de Perrault, como visto, é “Petit Chaperon Rouge” e Fernanda L. de Almeida a nomeia como “Chapeuzinho Vermelho”. Por ser uma cor muito enfatizada, Millôr, em sua adaptação, nomeia a protagonista como “Cabecinha Encarnada”. Assim, o uso da cor vermelha é mantido nos três textos, apesar de na adaptação de Millôr a cor não estar explícita no nome da personagem, pois encarnado significa cor de carne, vermelho¹⁸. Além disso, para confirmar que Millôr a chamou de “Cabecinha Encarnada” em alusão ao seu capuz vermelho, o vilão, em seu texto, pergunta à protagonista “Onde é que tu vai com esse chapeuzinho tão vermelhinho na cabeça?”.

¹⁸ Definição de encarnado segundo o dicionário Michaelis: adj (part de encarnar) **1** Que se encarnou; que se humanou: O Verbo encarnado. **2** Cor de carne; vermelho. sm **1** A cor vermelha. **2** A encarnação das estátuas, imagens etc.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste trabalho, foi possível observar que os contos de fadas não são apenas histórias inocentes escritas para crianças, pois seu intuito original era proporcionar aos adultos diversão e reflexão. Assim, este tipo de literatura, desde o seu surgimento, proporciona ao seu ouvinte/leitor muito mais do que apenas entretenimento.

Os contos de fadas permanecem encantados, e atravessam os séculos mostrando que, embora nossas vidas se modifiquem à medida que a sociedade muda, continuam transmitindo, como afirma Bettelheim (1979), mensagens que se comunicam com nossa formação, encorajando nosso desenvolvimento e aliviando as pressões de nosso dia a dia. Além disso, eles divertem e esclarecem as pessoas sobre si mesmas, desenvolvendo sua personalidade.

Assim, é através deste tipo de literatura que podemos aprender mais sobre os problemas que perturbam nossas vidas, bem como sobre a solução para eles. Vale ressaltar também que o conto de fadas pode ter significados distintos para pessoas diferentes, mudando também de significado de acordo com o momento da vida de cada um.

A escolha da análise do conto Chapeuzinho Vermelho pode proporcionar um breve estudo sobre as técnicas tradutórias e, a partir desse estudo, juntamente com o conceito de adaptação no sentido proposto por Amorim (2005), pode ser observado que toda tradução passa por um tipo de violência, pois, segundo Rajagopalan (2000), traduzir é a apropriar-se de um texto original e toda apropriação se processa a partir de uma violência, ou seja, a partir de uma substituição das diferenças linguísticas e culturais do texto original por um outro texto que faça sentido para o leitor da língua de chegada.

Não há, portanto, como evitar a conclusão de que qualquer proposta para prática tradutória que se coloca como genuinamente respeitosa para com a cultura e a língua da obra original, que nega qualquer forma de violência, deve ser abordada com cautela e desconfiança. Ou seja (...) a violência é algo inerente à prática tradutória. (RAJAGOPALAN (2000), p.128)

Assim, após o estudo sobre o significado dos contos de fadas e, mais especificamente, de Chapeuzinho Vermelho, bem como o da tradução, o conto em questão pode ser analisado quanto a sua tradução feita por Fernanda L. de Almeida, e sua adaptação de Millôr Fernandes.

A análise nos mostrou que os procedimentos mais usados na tradução foram a modulação, o acréscimo, a omissão, a equivalência, a reconstrução de períodos, a tradução palavra por palavra e a tradução literal. Além disso, também pode ser confirmada a existência de vários aspectos existentes no conto, como seus significados manifestos e encobertos, que foram tratados na parte teórica deste trabalho.

Pode ser confirmada, por exemplo, na adaptação de Millôr Fernandes, a atração pelo perigo que Bettelheim (1979) afirma ter Chapeuzinho, pois Cabecinha Encarnada voluntariamente se envolve com o vilão, assim como a Chapeuzinho da tradução de Fernanda L. de Almeida, que corresponde à sedução do lobo, o que é igualmente visto no texto de Perrault.

Além disso, a adaptação em questão nos mostrou também que Millôr mimetiza o estilo de Raquel de Queiroz, utilizando o modo de falar típico dos nordestinos, confirmando o que afirmam Amorim (2005) e Rajagopalan (2000) em relação à alteração do texto original como forma de aproximação da realidade do leitor do texto de chegada.

Conclui-se, portanto, que há muito mais em um conto de fadas do que somente o entretenimento do leitor, pois esse tipo de literatura é repleto de simbologias. Assim, a tradução de um conto de fadas deve atentar não apenas para a passagem de palavras de uma língua para outra, mas também para os significados que devem ou não ser repassados para o leitor, de acordo com a faixa etária deste. Vimos que essa atenção ao público-alvo foi dada por Fernanda L. de Almeida (ou por seus editores), que buscou omitir, por exemplo, a sexualidade do texto de Perrault. Já a adaptação, apesar de não ser um processo focado na tradução “fiel” do texto original, também é (pode ser considerada) um tipo de tradução e a mesma atenção deve ser dada ao seu público leitor.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DE INTÉRPRETES DE CONFERÊNCIA. Disponível em: <http://www.apic.org.br/website/home/>. Acesso em 21 de março de 2012.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta. Campinas-SP: Pontes, 1990.

BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRAGA, Ubiracy de Souza. Millôr Fernandes: história, humor e política. Disponível em: <http://www.oreconcavo.com.br/2012/03/30/millor-fernandes-historia-humor-politica-por-ubiracy-de-souza-braga/>. Acesso em 01 de julho de 2012.

BUNN, Daniela. Da história oral ao livro infantil. Revista Estação Literária, v.1, 2008. p. 50-57. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/Daniela%20Bunn.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2012

CHAUÍ, Marilena. Contos de fadas e psicanálise. In: Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 34-54.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001, pp. 62-72.

LIMA, Maria Cristina Gomes Barbosa. Chapeuzinho Vermelho: a reescrita de Braguinha e Rubem Alves. Disponível em: http://www.cesjf.br/cesjf/documentos/A_reescrita_do_conto.pdf. Acesso em 07 de setembro de 2011.

MORAES, Fabiano. Entrevista concedida ao crítico literário João Camilo Torres. Disponível em: <http://www.aletria.com.br/pagina.asp?area=10&secao=10&site=1&tp=12&id=1755&click=0>. Acesso em 07 de setembro de 2011.

PAES, José Paulo. Tradução a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.

PERRAULT, Charles. Le petit chaperon rouge. In: *Contes de ma mère l'oye*. Paris: Flammarion, 1995.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: Contos de Perrault. Tradução de Fernanda L. de Almeida. São Paulo: Ática, 1996.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. Revista Alfa. São Paulo. 44 (n.esp): 123-130, 2000.

ROSA, André Luis. Millôr Fernandes: Descubra o gênio do humor, desenho e literatura. Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/ensino-medio/millor-fernandes-descubra-genio-humor-desenho-literatura-681072.shtml>. Acesso em 01 de julho de 2012.

SANTOS, Gilfrancisco. Tradução, ofício e arte ou traidores de tradutores. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2266>. Acesso em 21 de março de 2012.

SINDICATO NACIONAL DOS TRADUTORES. Disponível em: <http://www.sintra.org.br/site/index.php>. Acesso em 21 de março de 2012.

WYLER, Lia. Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ANEXOS

ANEXO I – TEXTO DE CHARLES PERRAULT

Le Petit Chaperon Rouge (Charles Perrault)

Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir ; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge.

Un jour sa mère ayant cuit et fait des galettes, lui dit : Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre.

Le Petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village. En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : Je vais voir ma Mère-grand, et lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie.

Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. Oh ! oui, dit le Petit Chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du Village. Eh bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là, et nous verrons qui plus tôt y sera.

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand ; il heurte : Toc, toc. Qui est là ? C'est votre fille le Petit Chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie. La bonne Mère grand, qui était dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria : Tire la chevillette, la bobinette cherra.

Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme, et la dévora en moins de rien ; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère grand, en attendant le Petit Chaperon rouge, qui quelque temps après vint heurter à la porte. Toc, toc. Qui est là ?

Le Petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : C'est votre fille le Petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie.

Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : Tire la chevillette, la bobinette cherra. Le Petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le Loup, la voyant entrer lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi.

Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ? C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ? C'est pour mieux courir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ? C'est pour mieux écouter, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ? C'est pour mieux voir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ? C'est pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea.

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le Loup mange.
Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,

Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles jusque dans les maisons,
Jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux.

ANEXO II – TEXTO DE FERNANDA L. DE ALMEIDA

Chapeuzinho Vermelho (tradução do conto de Perrault: Fernanda L. de Almeida)

ERA UMA VEZ UMA PEQUENA CAMPONESA, a mais bonita que se possa imaginar. Sua mãe era louca por ela e sua avó mais ainda.

A avó fez-lhe um pequeno chapéu vermelho que lhe assentava maravilhosamente bem. Por isso, em toda parte, passaram a chama-la Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, tendo feito bolos folhados, a mãe chamou Chapeuzinho Vermelho e disse:

- Vai ver como anda tua avó. Disseram-me que está doente. Aproveita e leva-lhe um destes bolos e este pequeno pote de manteiga fresca.

Chapeuzinho Vermelho partiu para a casa da avó, que morava em outra aldeia.

Passando dentro de um bosque, encontrou o Compadre Lobo, que teve logo vontade de comê-la.

Mas não ousou fazer isso, por causa de uns lenhadores que estavam na floresta.

- Para onde você está indo? – perguntou então.

A pobre criança, que não sabia como é perigoso parar para escutar lobos, respondeu:

- Vou visitar minha avó e levar-lhe um bolo e um pequeno pote de manteiga.

- Ela mora muito longe?

- Ah, mora – disse Chapeuzinho Vermelho. – É lá, depois do moinho, está vendo? Na primeira casa da aldeia.

- Muito bem – disse o lobo – quero ir visitá-la também. Eu vou por este caminho aqui e você por aquele caminho lá. Vamos apostar quem chega primeiro?

E, sem esperar resposta, começou a correr a toda velocidade, pelo caminho mais curto.

A menina foi pelo caminho mais longo. Divertiu-se colhendo avelãs, correndo atrás das borboletas e fazendo buquês com as florezinhas que encontrava. De modo que demorou bastante.

O lobo não levou muito tempo para chegar à casa da avó. Bateu: toc, toc, toc.

- Quem está aí? – perguntaram lá de dentro.

- É sua neta, Chapeuzinho Vermelho – respondeu o lobo, afinando a voz. – Estou trazendo um bolo e um potezinho de manteiga fresca, que minha mãe lhe mandou.

A boa avozinha estava de cama, porque não se sentia bem. Para não levantar, explicou:

- Levanta o ferrolho e empurra a porta, minha filha.

O lobo fez como ela dizia e a porta abriu-se.

Ele se jogou sobre a boa mulher e a devorou num piscar de olhos, pois havia três dias que não comia.

Em seguida, fechou a porta e foi deitar-se na cama. Ficou esperando.

Pouco depois, Chapeuzinho Vermelho bateu: toc, toc, toc.

- Quem está aí?

Ouvindo aquela voz tão grossa, Chapeuzinho Vermelho no princípio teve medo. Mas depois, acreditando que sua avó estivesse resfriada, respondeu:

- É sua neta, Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo um bolo e um pequeno pote de manteiga, que minha mãe lhe mandou.

O lobo adoçou um pouco a voz e gritou:

- Levanta o ferrolho e empurra a porta, minha filha.

Chapeuzinho Vermelho levantou o ferrolho e a porta abriu-se.

O lobo escondeu-se debaixo das cobertas e disse:

- Põe o bolo e o potezinho de manteiga sobre a arca e vem deitar-te ao meu lado.

Chapeuzinho Vermelho fez isso.

Ficou muito espantada vendo como sua avó estava diferente. Disse:

- Vovó, que braços grandes a senhora tem!
- É para te abraçar, minha neta.
- Vovó, que pernas grandes a senhora tem!
- É para melhor correr, minha filha.
- Vovó, que orelhas grandes a senhora tem!
- É para escutar, minha criança.
- Vovó, que olhos grandes a senhora tem!
- É para melhor te enxergar, minha querida.
- Vovó, que dentes grandes a senhora tem!
- É para te comer.

E, dizendo essas palavras, o malvado lobo jogou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a.

Toda menina deve ser capaz
De dizer “sim” ou “não” conforme queira,
Tanto a um lobo sem eira nem beira
Quanto a um belo rapaz.

Hoje em dia, as meninas avisadas
Sabem reconhecer o lobo vil
E não iriam pelos próprios pés
Cair em seu ardil.

Há pessoas bem mais indicadas
Pra conversar no meio do caminho
Do que um lobo mal-intencionado
E sem nenhum carinho.

Tragédia de Paixão

Estilo telúrico (à maneira de Raquel de Queiroz) – Adaptação de Millôr - 1949

O caso triste deu-se por estas bandas - ela magrinha e jeitosa ia passando pelo caminho do Quixadá levando no braço a cesta de baba-de-moça e de pudim de coco que a mãe fizera para a vó quando o tipo forte, grosso, simpático, saltou dos matos e interrompeu-a: "Onde é que tu vai com esse chapeuzinho tão vermelhinho na cabeça?" Ela ficou de medo rija, mas ao mesmo tempo achava o moço simpático, disse que ia ali mesmo levar uns negócios pra vó, ele perguntou aonde, disse se não podia acompanhá-la.

Ela se fez de rogada, abanou que não.

Mas o tipo era sabido, conhecia a redondeza, atravessou a ribeira, pulou o cercado, arroudeou o açude, afastou os porcos na engorda por trás da casa do Chico Vira-Mão e foi desembestar suarento e resfolegante na casa da avó da Cabecinha Encarnada. Só teve mesmo tempo de matar a velha, enterrar embaixo da banheira e se deitar na cama que já as batidas fracas na porta diziam que a mocinha estava ali. Diz que ela entrou, botou os doces em cima do baú e foi dar uma palavra com a vó que há muito não via. Estranhou e perguntou: "Vovó, por que a senhora está com orelhas tão grandes?" A vó respondeu que estava ficando velha, que orelha de gente velha vai mesmo crescendo, depois explicou a ela que seu nariz esta

va assim porque ela tinha pegado um golpe de ar e, na hora em que a mocinha perguntou por que aqueles dentes tão enormes, o tipão já não deixou nem ela ter tempo de falar mais nada, tapou-lhe a boca, puxou uma peixeira e tome facada.

Foi preso, está esperando condenação. Aos jornalistas diz que não se arrepende, que tinha amor, depois teve o amor transformado em ódio e que prefere ver ela morta que com cara de nojo pra ele. Diz que prisão por prisão prefere mesmo essa, que homem foi feito pra sofrer duro mas não para penar de mulher viva.

ANEXO IV - TABELA COM OS EXEMPLOS USADOS NA ANÁLISE

Le Petit Chaperon Rouge	Chapeuzinho Vermelho	Tragédia de Paixão
Nome da personagem: Le Petit Chaperon Rouge	Nome da personagem: Chapeuzinho Vermelho	Nome da personagem: Cabecinha Encarnada
La plus Jolie qu'ouon eût su voir	A mais bonita que se possa imaginar	Magrinha e jeitosa
Un jour sa mère ayant cuit e fait des galettes	Um dia, tendo feito bolos folhados, sua mãe	a cesta de baba-de-moça e de pudim de coco que a mãe fizera para a vó
Et nous verrons qui plus tôt y sera	Vamos apostar quem chega primeiro?	N/A
...se trouvait un peu mal	...não se sentia bem	N/A
Et la dévora en moins de rien	E a devorou em um piscar de olhos	Só teve mesmo tempo de matar a velha
C'est pour mieux écouter, mon enfant	É para escutar, minha criança	A vó respondeu que estava ficando velha, que orelha de gente velha vai mesmo crescendo
...et viens te coucher avec moi. Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit.	...e vem deitar-te ao meu lado. Chapeuzinho Vermelho fez isso.	N/A
ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea.	O malvado lobo jogou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a.	tapou-lhe a boca, puxou uma peixeira e tome facada.