



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA**

**MARIA APARECIDA ELIAS GOMES**

***CHAPEUZINHO VERMELHO NAS TELAS DO CINEMA: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DO CONTO DE CHARLES PERRAULT E DA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA A GAROTA DA CAPA VERMELHA***

**Cajazeiras - PB**

**2018**

**MARIA APARECIDA ELIAS GOMES**

***CHAPEUZINHO VERMELHO NAS TELAS DO CINEMA: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DO CONTO DE CHARLES PERRAULT E DA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA A GAROTA DA CAPA VERMELHA***

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao Curso de Letras -  
Licenciatura em Língua Portuguesa, da  
Unidade Acadêmica de Letras, do Centro  
de Formação de Professores, da  
Universidade Federal de Campina Grande.**

**Orientador: Prof. Dr. Marcílio Garcia de  
Queiroga.**

**Cajazeiras - PB**

**2018**

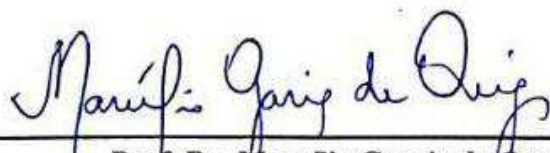
MARIA APARECIDA ELIAS GOMES

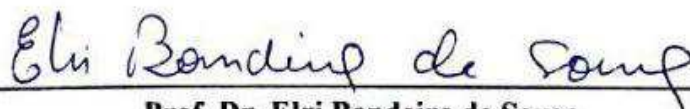
**“CHAPEUZINHO VERMELHO” NAS TELAS DO CINEMA: UMA ANÁLISE  
COMPARATIVA DO CONTO DE CHARLES PERRAULT E DA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA “A GAROTA DA CAPA VERMELHA”**


Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – Campus de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 03/08/2018

**BANCA EXAMINADORA:**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga  
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa  
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 1)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior  
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 2)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-1096  
Cajazeiras - Paraíba

- G633c Gomes, Maria Aparecida Elias.  
*Chapeuzinho Vermelho* nas telas do cinema: uma análise comparativa do conto de Charles Perrault e da adaptação filmica *A Garota da Capa Vermelha* / Maria Aparecida Elias Gomes. - Cajazeiras, 2018.  
79f. : il.  
Bibliografia.
- Orientador: Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga.  
Monografia (Licenciatura em Letras- Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2018.
1. Literatura infantil. 2. Contos de fadas. 3. Adaptação cinematográfica. 4. Cinema. I. Queiroga, Marcílio Garcia de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

*À minha mãe, mulher guerreira que lutou para que eu alcançasse meu sonho e me ensinou a ser forte diante das adversidades da vida.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar sabedoria e forças diariamente para continuar trilhando os caminhos que me levarão ao final feliz.

Ao Prof. Dr. Marcílio, por incumbir-se de guiar minhas pesquisas na construção deste trabalho.

Aos docentes Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa e Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior, que integraram a banca examinadora e nos contemplaram com suas sabedorias acerca do tema tratado.

Aos meus pais, Adálio Gomes e Vânia Fábria, à minha irmã Maria de Fátima e ao meu namorado Breno Saraiva, pelos esforços, dedicação, incentivo e investimentos na minha formação pessoal e acadêmica.

À minha segunda família: Joely Queiroz, Marcelo Liparini, Lucas Cesar, Aleuda Alves e Ítala Morgana, por se manterem ao meu lado me incentivando e compartilhando conhecimentos e experiências.

À UFCG por ter me proporcionado os melhores anos que vivi até o momento. Lugar onde aprendi a respeitar a diversidade, onde conheci e convivi com pessoas maravilhosas que me marcaram profundamente.

A todos aqueles que, em algum momento, atuaram na construção da minha formação, o meu muito obrigada!

*“Há, na vida, um trabalho a ser realizado, uma luta a ser empreendida por todos nós. E, nesse sentido, a literatura cumpre um papel. Pela imaginação, varinha de condão capaz de revelar o homem a si mesmo, a literatura vai-lhe desvendando mundos que enriquecem seu viver.”*  
(Nelly Novaes Coelho, 2012, p.124).

## RESUMO

O nosso trabalho objetiva demonstrar como se dão as adaptações do trato entre a estória clássica e a estória adaptada para o cinema a partir de uma análise comparativa entre o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, do escritor francês Charles Perrault e a adaptação cinematográfica *A Garota da Capa Vermelha*, dirigida por Catherine Hardwicke. Atentamos, principalmente, para como se dão a construção e a reformulação das personagens – sobretudo as protagonistas – no conto e na adaptação cinematográfica. O trabalho se caracteriza como uma pesquisa de cunho bibliográfico e analítico. Entre as discussões, se encontram questões como: o advento da literatura infantil, assim como o surgimento e a importância dos contos de fadas; o cinema, as adaptações e suas apropriações desses contos; e personagens. Por fim, nos detemos à apresentação e à análise das obras utilizadas. Para a realização desta pesquisa, nos fundamentamos em autores como Antônio Candido (1995), Beth Brait (1985), Bruno Bettelheim (2000), Corso, D. L., Corso, M. (2006), Leonardo Arroyo (1968), Linda Hutcheon (2013), Nelly Novaes Coelho (2000,2012), Robert Stam (2011), entre outros estudiosos. Como resultado de nosso estudo, percebemos que, no processo de adaptação, as alterações feitas de uma obra para a outra nos possibilitaram a reflexão sobre como os contos de fadas modernos, difundidos pelo cinema, vêm promovendo novas roupagens e novas leituras das obras possivelmente direcionadas ao público infantil.

**Palavras-chave:** Literatura Infantil. Contos de fadas. Adaptação. Cinema.



## ABSTRACT

Our work aims to demonstrate how the adaptations of the tract between the classic story and the cinema adapted story starting from a comparative analysis between the fairy tale “Little Red Riding Hood” by the French writer Charles Perrault and its cinematographic adaptation directed by Catherine Hardwicke. We pay a particular attention on how the characters are constructed and reformulated - especially the protagonists - in the story and the film adaptation. The work is characterized as a bibliographic and analytical research. Among the discussions are questions such as: the advent of children's literature, as well as the emergence and importance of fairy tales; Cinema, its adaptations and their appropriations of fairy tales and characters. Finally, we focus on the presentation and analysis of the works used. To the accomplishment of the research, we are based on authors like Antônio Candido (1995), Beth Brait (1985), Bruno Bettelheim (2000), Corso, D. L., Corso, M. (2006), Leonardo Arroyo (1968), Linda Hutcheon (2013), Nelly Novaes Coelho (2000,2012), Robert Stam (2011), among other experts. As a result of our study, we realized that in the process of adaptation, the changes made from a work to the other enabled us to reflect on how the modern fairy tales, spread by the cinema, have been promoting new faces and new readings of the works wich are possibly directed to children.

**Key words:** Children’s Literature. Fairy Tales. Adaptation. Cinema.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Chapeuzinho e o lobo: o diálogo.....	50
Figura 2 -	Valerie.....	58
Figura 3 -	O desejo do casal.....	60
Figura 4 -	A dança sedutora.....	61
Figura 5 -	Valerie persuadindo Peter a matar o coelho.....	62
Figura 6 -	Protegendo-se na igreja.....	63
Figura 7 -	A proteção paterna.....	64
Figura 8 -	Valerie e o lobisomem: o encontro ameaçador.....	65
Figura 9 -	Os olhos de Valerie.....	65
Figura 10 -	Os olhos do lobisomem.....	66
Figura 11 -	O ato sexual.....	67
Figura 12 -	A morte de Lucy.....	69
Figura 13 -	A morte do lobisomem.....	70
Quadro 1-	Lista de adaptações fílmicas dos clássicos infanto-juvenis.....	36

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 O HOMEM E O ATO DE NARRAR .....</b>	<b>13</b>
1.1 A LITERATURA INFANTIL: ORIGENS E DEFINIÇÕES.....	13
1.2 ERA UMA VEZ: OS CONTOS DE FADAS .....	20
<b>2 DA TRAMA AO CINEMA: AS ADAPTAÇÕES.....</b>	<b>25</b>
2.1 ADAPTAÇÕES DOS CONTOS DE FADAS NA SÉTIMA ARTE .....	32
<b>3 CONSTRUINDO CAMINHOS PELA ESTRADA AFORA.....</b>	<b>40</b>
3.1 AS PERSONAGENS .....	43
3.2 A CHAPEUZINHO DO SÉCULO XVII.....	49
3.3 VALERIE: UMA NOVA CHAPEUZINHO.....	54
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

As narrativas encontram-se presentes no corpo social da humanidade em todas as épocas e lugares. Elas circulam na sociedade em diferentes suportes, sendo responsáveis por funções essenciais que se estendem para a vida dos indivíduos, assim como para suas culturas. Nesse sentido, percebemos a importância da literatura na qualidade de arte de contar, considerando que ela existe desde os princípios da existência humana, quando a sociedade ainda não possuía a escrita, de forma que todas as peripécias e tribulações sociais eram narradas oralmente e transmitidas no decorrer das eras garantindo, dessa forma, que a memória desses povos fosse perpetuada. Nesse contexto, a temática central do presente estudo está vinculada ao processamento que cinge a arte de contar e falar da vida e suas personificações, especialmente àquelas que se acham entremeadas no campo da literatura infantil, no gênero conto de fadas, e que são reproduzidas e/ou reconfiguradas na atualidade em distintas visões e veículos como o cinema.

De acordo com Candido (1995), a criação e o uso da literatura tem como base um tipo de necessidade global de ficção e de fantasia que, de certa maneira, é coextensiva ao ser humano, uma vez que sempre surge em sua vida junto do contentamento diante do atendimento de suas necessidades mais relevantes. A ficção, juntamente com a fantasia e a imaginação, sempre aparece na vida do indivíduo. Assim, percebemos que o encanto pelo o que reside no âmbito do fantástico é algo comum a todas as pessoas, talvez até pelo fato daquilo espelhar sua realidade. Dessa forma, entendemos que a capacidade de levar seus destinatários a um universo paralelo ao universo real é atribuída às histórias que contornam o fantástico. Mediante esse tipo de histórias, faz-se viável atravessar a fronteira do que é factual e usufruir de um novo tipo de realidade que se apresenta através de formas simbólicas. Assim, o interesse pelo tema estudado neste trabalho nasceu, quando nas aulas de Literatura Infanto-juvenil, percebemos que poderíamos usar o cinema como recurso para uma análise comparativa entre obras de diferentes gêneros e suportes, sendo capaz de despertar a vontade de conhecer tais obras, tal como impulsionar o senso crítico de seus receptores.

Nessas circunstâncias, a ideia que conduz este estudo, comprovando sua importância, é a investigação do vínculo e das possíveis influências que os contos de fadas têm com os indivíduos – desde sua fase infantil até a fase adulta – de diferentes épocas e em diferentes suportes, mais notadamente o cinema. Pois, como Bettelheim (2000) afirma, com o passar dos tempos, ao seguirem sendo recontados, os contos de fadas foram sendo cada vez mais

sofisticados e começaram a disseminar, simultaneamente, sentidos evidentes e ocultos atingindo, dessa forma, todos os graus da mente humana, desde as crianças até os adultos.

Desse modo, percebemos que os contos de fadas atravessam gerações e as experiências que eles propiciam percorrem por todas as circunstâncias pelas quais passamos, permitindo que indivíduos de diferentes épocas absorvam possíveis soluções para seus enfrentamentos internos. Nesse contexto, esse gênero torna-se uma poderosa fonte de material para a produção de adaptações fílmicas, pois, de forma geral, os contos de fadas são histórias globais aptas a serem transfiguradas e retratadas em variadas produções culturais: desenhos animados, novelas, filmes, etc. Em cada um desses tipos de produções, as narrativas passam por mudanças condicionadas pelas circunstâncias em que são produzidas – época, cultura, situação social e política, entre outros – e/ou de acordo com a disposição dos recursos do suporte e disseminação dessas produções como a televisão, cinema, etc.

Considerando o exposto, possuímos, como objetos submetidos à análise, a obra fílmica *A Garota da Capa Vermelha* (2011) dirigida por Catherine Hardwicke e lançada pelos estúdios *Warner Bros* que, possivelmente, dialoga com a obra literária *Chapeuzinho Vermelho* (1697) de Charles Perrault. A partir de uma abordagem comparativa, nosso trabalho objetiva apontar as adaptações mais significativas decorrentes do trato entre a estória clássica e a estória transposta para o cinema atentando, fundamentalmente, para como se dá a construção e a reformulação das personagens – sobretudo as protagonistas – no conto e na adaptação cinematográfica.

É importante salientar que as ligações entre obras de cunho literário e de cunho cinematográfico são propícias a variadas abordagens e concepções, logo, a distintas referências teóricas e metodológicas, tendo como resultado diferentes conceitos de acordo com cada abordagem. Assim, buscando alicerçar nossos propósitos de investigação de cunho bibliográfico e analítico, fragmentamos nosso trabalho em três capítulos, de forma que cada um desenrola-se em conformidade com uma abordagem interativa, tendo em vista que utilizamos aportes teóricos pertinentes ao estudo de literatura infantil, contos de fadas, cinema, adaptações, pesquisas que implicam a psicologia, entre outros.

Dessa forma, cabe-nos evidenciar aqueles estudiosos que respaldaram a construção do nosso trabalho, como Antônio Candido (1995), Ana Maria Machado (2010), Beth Brait (1985), Brenda Bellorín (2016), Bruno Bettelheim (2000), Cecília Meireles (1979), Corso, D. L., Corso, M. (2006), Leonardo Arroyo (1968), Lúcia Cademartori (2010), Linda Hutcheon (2013), Nelly Novaes Coelho (2000,2012), Robert Stam (2011), Rosenfeld (1995), entre outros pesquisadores de significativas colaborações.

No primeiro capítulo abordaremos sobre o advento da literatura infantil, trilhando um trajeto desde as narrativas orais até o surgimento da escrita de Perrault e ainda até a implantação do gênero como meio pedagógico para as crianças da Idade Média, o que nos fez reaver os contos de fadas como um gênero da literatura infantil. Também neste capítulo, num segundo tópico, discorreremos sobre o surgimento dos contos de fadas e sua importância na construção das emocionalidades intrínsecas da essência humana.

No segundo capítulo trataremos do entrelaçamento efetivo entre dois tipos distintos de artes narradoras de histórias diversas, que possuem suas peculiaridades e que, contudo, se misturam e se completam, conduzindo nossa pesquisa à dedicação acerca de princípios como intertextualidade e adaptação. Além disso, trataremos do cinema como um suporte para novas e diferentes releituras dos contos de fadas, mostrando alguns aspectos da apropriação que o primeiro faz do segundo.

No terceiro e último capítulo, discorreremos sobre a categoria personagem. Em seguida, faremos a apresentação e a análise das obras utilizadas (conto e filme), mostrando como se deu o processamento da adaptação a transposição de aspectos da obra matriz (o conto) para o filme, assim como a construção das personagens de ambas as obras.

É importante salientar que, ao realizarem suas pesquisas de comparação entre uma obra primária e sua adaptação, diversos estudiosos beiram o risco de sobrepor uma delas. Sendo assim, frisamos que não compete à nossa pesquisa determinar a relevância de uma obra sobre a outra.

## 1 O HOMEM E O ATO DE NARRAR

Conceituar literatura não é uma tarefa fácil a se cumprir. De acordo com Nelly Novaes Coelho (2000, p. 27), “a literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura ao seu modo.”. A autora diz, ainda, existir muitas indagações dos estudiosos no que se refere à natureza da literatura e que essas interrogações poderiam multiplicar-se, além do fato de que as respostas para elas dependeriam de opções ideológicas, extraliterárias. Sendo muitas e mutáveis as opções, torna-se praticamente impossível definirmos um significado concreto do que seja literatura.

O certo é que desde os primórdios, as narrativas têm caminhado lado a lado do homem, ajudando-o a descrever e embelezar a caminhada humana geração após geração. Emergindo da precisão e desejo que o homem sentia de contar seus feitos e experiências, o ato de narrar é, possivelmente, a mais antiga das formas de expressões literárias, pois, antes mesmo do surgimento do alfabeto, o homem já se interessava por contar histórias do universo do sobrenatural, do maravilhoso, etc. Nesse rastro, percebemos que a literatura e o homem seguem atrelados um ao outro no decorrer dos tempos, mantendo sempre sua característica fundamental, contar os feitos do homem – suas conquistas, derrotas, dúvidas, tribulações, amores – de forma oral ou escrita. Em consequência disso, uma das principais formas literárias que vincularam essa relação foi o conto de fadas da literatura infantil, tornando universais e eternos seus enredos, personagens, estilos e temas.

### 1.1 A LITERATURA INFANTIL: ORIGENS E DEFINIÇÕES

Nem sempre a literatura voltada para o público infantil e jovem existiu. No livro *Literatura infantil: teoria, análise, didática* Nelly Novaes Coelho (2000) afirma que, originalmente, as histórias surgiram destinadas ao público adulto, e que só mais tarde, a partir de um processo “misterioso”, essas histórias foram sendo modificadas até se adequarem ao público infantil. A partir da constatação desse fato histórico, vários questionamentos foram surgindo, entre eles: por que essas obras tiveram que ser adaptadas ao universo infantil dando origem a uma nova literatura? Quem foi o precursor dessa literatura?

Perrault ganhou destaque na história sendo o pioneiro da literatura infantil. Contudo, inicialmente, quando se esforçou para resgatar a literatura folclórica francesa, seu foco não era

criar uma literatura para crianças, mas destacar a cultura moderna francesa sobrepondo a cultura antiga proveniente dos gregos e romanos. Segundo Lígia Cademartori (2010, p. 35), Perrault “[...] realiza seu trabalho após a *Fronde*, movimento popular contra o governo absolutista no reinado de Luís XIV, cuja repressão deixou marcas de terror na França.”. De acordo com a autora, os contos chegavam até ele a partir de narradores que, na época, participavam da rotina doméstica como criados.

Vale salientar que aquele era um momento histórico de grande agitação entre os níveis sociais. Segundo Cademartori (2010), Perrault, burguês e culto, desdenhava do povo e das superstições populares, além de ironizá-las. No entanto, “apesar do pretendido distanciamento com que Perrault trata[va] o popular, a intenção burlesca, depreciativa, em relação aos motivos populares, não impediu, em muitos momentos, a adesão afetiva àquelas personagens carentes que delinea[va].” (CADEMARTORI, 2010, p. 36). Suas personagens, inicialmente descritas como frágeis, tornam-se vencedoras, assim, retratando as situações vivenciadas pelos camponeses sofredores.

A priori, Perrault direcionava seu trabalho à burguesia, selecionava um tema comum e depois o munia de pormenores, emoldurando-os de forma que agradasse a alta classe social. Além de aspectos como o intuito moralista, outros elementos como situações na corte, a moda feminina e outros, foram acrescentados a esses contos. Como apontado anteriormente, o reinado de Luís XIV deixou marcas de terror na França, de acordo com Cademartori (2010, p. 38-39)

[...] a época de Luís XIV não foi uma era majestosa e refinada, como se descreveu por muito tempo, e cuja imagem os textos de Perrault contribuíram para caracterizar. Ao contrário, foi um período duro, penoso em que as estruturas sociais e políticas se transformavam e as contradições se acentuavam. Apesar da economia francesa ser, na época, essencialmente agrícola, a vida dos camponeses era marcada pela privação. No campo, ainda se vivia a Idade Média. Os legisladores e os bispos haviam-se voltado para a massa camponesa, mas seus objetivos verdadeiros não eram a educação das gentes do campo, e sim o controle da fé dessas massas e, conseqüentemente, a lealdade delas.

Percebemos, então, que houve um movimento de implantação obrigatória do cristianismo a fim de dominar o povo. No entanto, junto a este, misturou-se um paganismo remanescente que atingiu diferentes faces – deuses pagãos que após a cristianização assumiram a identidade de santos que protegem o povo das desgraças – e, nesse momento, o folclore fez-se presente através das demonstrações artísticas – danças, contos, ritos, entre outros – do povo, aspectos que, de acordo com Cademartori (2010), encontram-se na essência dos contos de fadas.



A autora afirma que, nessa época, a criança era tratada como adulto em potencial, “[...] cujo acesso ao estágio dos mais velhos só se realizaria através de um longo período de maturação.” (CADEMARTORI, 2010, p. 40). Nesse contexto, a literatura tornou-se uma importante ferramenta para o amadurecimento dessas crianças, portanto, a partir desse ponto, os textos adquirem caráter pedagógico.

Integrante de uma família burguesa regida por princípios jansenistas, Perrault efetivou uma retomada da cultura popular, buscando recriar os processos das narrativas da forma mais fiel possível, trazendo, em seus textos, o molde educativo – presença de censuras, as boas maneiras exigidas das mulheres, conceito de pudor, entre outros – ao qual havia sido submetido em sua época. No entanto, quando se trata dos contos, há uma ambiguidade nesse ideal, haja vista que existe neles um misto de rigidez e misericórdia.

Considerando a conjuntura exposta até aqui, na qual Perrault está inserido, cabe-nos, nesse momento, indagar como a sua literatura, sobretudo seus contos, passaram a ser direcionados não somente à burguesia, mas a todas as crianças, convertendo-se, assim, ao que atualmente conhecemos por literatura infantil.

De acordo com Coelho (2012), a disseminação dos contos de fadas direcionados ao público infantil inicia-se no final do século XVII nos salões de Paris, quando Perrault defendia a causa das mulheres que tinha como uma das líderes a sua sobrinha Mlle. L’Héritier. Nessa época, as mulheres literatas se reuniam em salões para lerem e falarem sobre romances recheados de elementos fantasiosos e sentimentais. Em virtude disso, essas mulheres foram chamadas de “*preciosas*” e foram satirizadas por Molière que escreveu diversas comédias ridicularizando-as, entre elas estavam *As Preciosas Ridículas* (1659) e *Mulheres Sabichonas* (1672).

Perrault não só frequentava esses salões, como também era defensor das mulheres, e ao ter conhecimento das sátiras produzidas por Molière, resolveu escrever *A marquesa de Saluce* ou *A paciência de Grisélidis*. Esse pequeno poema que mostrava o atroz autoritarismo por parte do homem sobre a mulher, foi lido por ele na Academia Francesa de Letras. Desse modo, abriu-se a vereda para a literatura infantil, pois, “[...] após sua terceira adaptação, *A Pele de Asno* – também conflito feminino, em consequência do desejo incestuoso de um pai por sua filha – [...] se manifesta a intenção de produzir uma literatura para crianças.” (COELHO, 2012, p. 83). Segundo a autora, a partir daí, Perrault começou a produzir seus contos com dois objetivos: mostrar a igualdade de valores entre os clássicos greco-latinos e os clássicos nacionais, e proporcionar diversão para as crianças, sobretudo as meninas, conduzindo seu desenvolvimento moral.

Em 1697, Perrault publicou sua primeira coletânea de contos infantis, intitulada *Contos da Mamãe Gansa*. Contos como *A bela Adormecida no Bosque*, *As Fadas* e *Chapeuzinho Vermelho* estavam entre as histórias que a mamãe gansa narrava pros seus filhotes que a ouviam encantados. Ao realizar a adaptação dos contos colhidos no folclore popular, Perrault fez muitas modificações, retirando, assim, aspectos relacionados à violência e a sexualidade, provenientes da convivência dos homens na época medieval – como em *Chapeuzinho Vermelho* que, apesar de ser de origem incerta, estaria relacionado com o mito de Cronos, que comia os filhos e depois foi morto pelos mesmos quando eles escaparam de sua barriga e a encheram de pedras – tornando as histórias menos “pesadas” e atraindo a atenção das crianças, por se tratarem de narrativas acessíveis e fantásticas. Desse modo, os contos de fadas passaram a fazer parte do cotidiano das crianças e dos jovens, sendo usados não somente para distração, mas também para fins moralizantes, participando, até hoje, do desenvolvimento intelectual de cada indivíduo.

Cem anos depois da publicação de *Contos da Mamãe Gansa*, de Perrault, é que, no século XVIII na Alemanha, motivados por pesquisas linguísticas, os irmãos Jacob e Wilhelm – os Grimm – integraram-se e expandiram a literatura infantil em toda a Europa e nas Américas. Eles buscavam reunir narrativas antigas que passavam de boca em boca no decorrer dos tempos. Segundo Coelho (2012), no meio dos muitos textos que usavam para fazer seus estudos, os Grimm foram encontrando um grande número de narrativas maravilhosas que, após serem selecionadas em meio a tantas outras, formaram o que hoje é apontada como Literatura Clássica Infantil. Entre os contos mais famosos estão: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *O pequeno Polegar*, *Chapeuzinho Vermelho*, e muitos outros que foram reunidos em um volume chamado *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*.

Décadas depois, no século XIX, o dinamarquês Hans Christian Andersen, deu sua contribuição para a Literatura Clássica Infantil quando publicou os *Eventyr* entre 1835 e 1877. Coelho (2012, p. 30) explica que “sintonizado com os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais da fraternidade e da generosidade humana, Andersen se torna a grande voz a falar para as crianças com a linguagem do coração; [...]”. Seus contos bebiam nas fontes da realidade do dia a dia, repleta de egoísmo e injustiça social. Por esse motivo é que seus contos têm finais tristes ou trágicos como em *A Pequena Vendedora de Fósforos*, conto em que a personagem tenta se proteger do frio acendendo fósforos, porém, na última noite do ano velho, morre congelada.

Considerando que, neste trabalho, nos propomos a fazer reflexões acerca de uma obra que está iminentemente direcionada ao público infantil, julgamos pertinente explicitar, mesmo que brevemente, alguns aspectos significativos sobre a concretização da literatura infantil. Nesse sentido, no que se refere ao surgimento da mesma, Arroyo (1968, p. 25) diz que, “desde suas origens, a literatura infantil, em todos os países em que se tornou realidade, tem apresentado numerosos problemas.” Esses problemas são referentes ao que o autor denomina “temas de circunstâncias”, em outras palavras, as relações técnico-pedagógicas da literatura infantil, que vêm sofrendo alterações no tempo e no espaço da cultura.

O autor diz ainda que “[...] a natureza da literatura infantil, o seu peso específico, é sempre o mesmo e invariável. Mudam as formas, o revestimento, o veículo de comunicação que é a linguagem.” (ARROYO, 1968, p. 25). Sendo assim, comparando edições mais antigas de uma determinada obra com edições mais atuais, é possível notarmos muitas diferenças na construção, no tipo de vocabulário, na forma como o tema de tal obra se desenvolve no seu decorrer e na própria linguagem, no entanto, sua essência permanece em decorrência do gosto da criança, do que a atrai e a interessa. Corroborando com a escritora portuguesa Ana de Castro Osório, que declara que o melhor livro para a criança é aquele que desperta seu interesse, Arroyo (1968) afirma que o maior critério para consagrar os clássicos da literatura infantil em todo o mundo foi a escolha da própria criança de acordo com o nível de cultura a que ela vai chegando ou seu gosto.

Nessa perspectiva, é válido enfatizar que, apesar dessa consagração ter ocorrido há séculos atrás, até pouco tempo, a literatura infantil era considerada um gênero secundário que, por ser destinada a um público infantil, tinha como maior função distrair e divertir as crianças e jovens. Coelho (2000) afirma que essa ideia de gênero secundário acontece porque a expressão “literatura infantil” remete imediatamente à ideia de livros coloridos que proporcionam prazer as crianças. Ela enfatiza, porém, que sua natureza é a mesma da que é direcionada aos adultos, diferenciando-se apenas em algumas particularidades determinadas pela natureza da criança.

A autora ainda afirma que essa ideia da literatura infantil ser um gênero secundário só foi findada por volta do século XX, quando a psicologia experimental revelou a inteligência como o elemento estruturador do mundo que cada indivíduo constrói em si e chamou a atenção para os estágios de desenvolvimento (da infância à adolescência) e a importância que esses têm na formação e na evolução da personalidade do futuro adulto.

[...] cada estágio corresponde a uma certa fase de idade. A sucessão das fases evolutivas da inteligência (ou estruturas mentais) é constante e igual para todos. As idades correspondentes a cada uma delas podem mudar, dependendo da criança ou do meio em que ela vive. (COELHO, 2000. p. 30).

A partir dessa concepção, percebemos que a ideia de “criança” é modificada, e isso se torna crucial para essa literatura se ajustar com propriedade ao seu público. Mas, afinal, o que é literatura infantil? Qual seu objetivo? Porque os pequenos se interessavam mais por algumas obras do que por outras?

Conceituar a literatura infantil é uma tarefa bastante complexa, já que se trata de um tema que conta com muitas definições e contradições que variam entre os teóricos. Muitos estudiosos se posicionaram diante da problemática da sua definição, como: Nelly Novaes Coelho, Cecília Meireles, Leonardo Arroyo, entre outros.

Nelly Novaes Coelho (2000) adota a definição de Marc Soriano, que afirma que:

A literatura infantil é uma comunicação histórica (localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor-adulto (emissor) e um destinatário-criança (receptor) que, por definição, ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta. (SORIANO, 1975 *apud* COELHO, 2000, p. 30).

Nessa perspectiva percebemos que, diferente da simetria existente nos livros destinados ao público adulto (autor-adulto / leitor-adulto), nos livros infantis/juvenis há uma assimetria que atua como uma espécie de ponte entre um autor-adulto possuidor de determinados conhecimentos e um leitor-criança/jovem que será receptor de tais conhecimentos. Desse modo, torna-se evidente o caráter pedagógico do livro infantil, que apesar de estar ligado a essa literatura desde suas origens, ainda é causador de polêmicas.

Ao falar sobre conceitos e temas da literatura infantil, Leonardo Arroyo (1968, p. 35) cita e critica duas teses defendidas por pedagogos, os quais ele não nomeia:

a) não deve haver literatura especialmente escrita para crianças, mas a utilização, condensada ou adaptada, das obras primas da literatura universal. b) a diferença de mentalidade na criança implicaria na feitura de obras especiais para elas.

Ele aponta que ambas as teses podem ser desmentidas por diversos exemplos. No primeiro caso, o autor cita o livro *Robinson Crusóe* de Daniel Defoe, que foi escrito para adultos, mas foi lido e preconizado por crianças do mundo todo. Depois é a vez do livro clássico *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, além de autores como Andersen, Collodi e Perrault serem citados como exemplos de contradição do segundo caso. Além disso,

Arroyo (1968, p. 35) enfatiza que entre as duas teses, a segunda é a mais deficiente, pois “o desenvolvimento técnico, o maior nível de alfabetização no mundo moderno, possibilitou a criação de uma área crescente para a literatura infantil sobremaneira surpreendente [...]”, que resulta numa produção de belos livros infantis.

Diferente de Soriano, citado e apoiado por Coelho (2000), Cecília Meireles (1979) não tenta apresentar uma definição concreta de literatura infantil, mas sim mostrar o problema em fazer essa definição, pois, para ela, a confusão no que se refere à definição da literatura infantil, é resultado do momento em que o problema dessa definição é exposto, ou seja, não antes, mas quando a literatura infantil já foi estabelecida em todo o mundo.

Evidentemente, tudo é uma literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como literatura infantil o que para ela se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma literatura infantil ‘*a priori*’, mas ‘*a posteriori*’. (MEIRELES, 1979, p. 19, grifo da autora).

Para Meireles (1979, p. 19) “sempre que uma atividade intelectual se manifesta por intermédio da palavra, cai, desde logo, no domínio da literatura. A literatura, porém, não abrange, apenas, o que se encontra escrito [...]”. Dessa forma, entendemos que já existia literatura desde muito antes do alfabeto – mesmo que não no sentido que conhecemos –, pois, através da oralidade, os povos antigos já narravam suas experiências e histórias que passavam de boca em boca, de geração a geração, perpetuando, assim, sua trajetória.

Essa literatura narrada, antes tida como primitiva, foi se tornando cada vez mais útil. Por um lado, usavam a palavra como ferramenta de encantamento criando cantos, mitos, rituais, formas de cultuar a natureza em busca de benefícios. Por outro lado, usavam a força comunicativa da palavra para transmitir experiências vividas. Acrescentado o valor estético, chegou a hora de selecionar aqueles que estavam mais qualificados – boa imaginação, memória, talento para interpretar, boa voz – para o papel de contador de histórias. O talento, juntamente com a capacidade de utilizá-lo, faz desses narradores, até os dias atuais, personagens de destaque para a nossa literatura – geral e infantil – como bem frisa Meireles (1979) ao dizer que eles protegeram do esquecimento de diversas lendas, histórias, fábulas, canções, adivinhações e provérbios, assim, garantindo uma considerável porção da educação do homem.

Nessa ótica, percebemos que, provavelmente, todas as pessoas – desde crianças a idosos – já tiveram contato com algum fruto da oralidade, seja ele obtido a partir de narrações em cirandas de conversas ou de suas leituras, já que a literatura oral precede a literatura

escrita. Como afirma Meireles (1979, p. 46), “[...] narrativas orais cercam as crianças da Antiguidade, como as de hoje. Mitos, fábulas, lendas, teogonias, aventuras, poesia, teatro, festas populares, jogos, representações várias... – tudo isso ocupa no passado, o lugar que hoje concedemos ao livro infantil.”.

Aliás, já foi exposto no presente trabalho que entre os primeiros responsáveis por reunir narrativas orais do povo e transformá-las em escritos que perpassam gerações, garantindo, assim, que estas histórias não desapareçam com o decorrer do tempo, está Charles Perrault, que atentava as histórias que ouvia e as registrava de modo agradável, possibilitando que seus contos atingissem todas as estirpes, mesmo as pessoas do campo, incluindo as crianças. Apresentando seu cuidado em moldar as narrativas com a intenção de fazer com que os contos populares fossem promovidos à classe de “grande arte”, enchendo-os de *finesse* literária e de morais que entraria na mentalidade das crianças de forma prazerosa, ele lavrou os contos de modo que, ainda nos dias atuais, mantêm-se presentes na memória popular, especialmente no arcabouço infantil. Nesse contexto, no tópico a seguir, discorreremos sobre os contos de fadas, almejando alcançar a compreensão da sua importância para a formação da psique da criança, além do seu caráter transformador no decorrer das épocas, mostrando como um dos gêneros mais prolectos – o conto de fadas – modifica-se para adaptar-se aos leitores contemporâneos.

## 1.2 ERA UMA VEZ: OS CONTOS DE FADAS

O embrião dos contos de fadas é um tanto quanto vago, considerando que, pertencendo à natureza popular do folclore europeu ocidental, esses contos foram sendo narrados e transmitidos no decorrer do tempo a partir das gerações, principalmente por campônios. De acordo com Santos (2017), entre o final dos anos de 1600 e início dos anos de 1700 se iniciou o apontamento de narrativas como *As mil e uma noites* e *Robinson Crusóé*, porém, somente no século XIX é que apareceram os contos direcionados especialmente às crianças.

Salvo o exposto acima, Coelho (2000, p. 173) afirma que os contos de fadas se originaram a partir dos povos celtas “com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam à realização interior do ser humano.”, respaldando, assim, o caráter espiritual/existencial que compõe este gênero da literatura. Além disso, a autora afirma ainda que é desse ponto que se admite o comparecimento do termo

“fada” – palavra proveniente do latim *fatum* que quer dizer destino – relacionada com os contos. Vale salientar que, embora este termo esteja associado aos mesmos, nem sempre irão aparecer fadas neles.

Corroborando a afirmação acima, Ana Maria Machado (2010, p. 8) diz que:

[...] esses contos tradicionais e populares que normalmente chamamos em português de contos de fadas constituem um tipo de narrativa com características muito específicas. A presença de fadas entre seus personagens não é uma delas.

Ou seja, as fadas podem aparecer em alguns contos e em outros não. Ao falar sobre a categoria das fadas, Arroyo (1968) diz que a primeira referência que temos, vem de um geógrafo chamado Pomponius Mela, que viveu no século I e que tal referência encontra-se no âmbito da *magia pura*. Ele afirma que “Pomponius localizou-as na Ilha de Sena, qualificando-as de nove virgens que imperavam sobre os ventos e o Oceano Atlântico, daí se iniciando uma tradição dessas entidades que encantam, desde há séculos, meninos de todo o mundo.” (ARROYO, 1968, p. 42).

Dentre essas nove virgens, duas se tornaram famosas – Morgana e Melusina – e foram estudadas por Aristóteles, fazendo surgir indagações sobre as fadas serem a aparência da realidade e, a partir disso, surgir o mito de prodígios, fazendo com que o homem fosse colocado diante do mistério da vida. O autor ainda declara que o que é certo diante dos ensinamentos dos estudiosos da temática das fadas é que a imaginação possui muito mais veracidade do que normalmente se reconhece no mecanismo das equiparações diante da realidade da vida.

De acordo com Coelho (2012), não é possível uma indicação precisa do local ou momento em que as fadas teriam surgido, mas as diversas pesquisas feitas por historiadores, filólogos, antropólogos e outros, apontam para as afirmações feitas logo acima. Sendo assim, podemos observar que esse gênero emergiu munido de particularidades lúdicas e fantasiosas, e que esboçar um caminho exato da história dos contos de fadas, é uma missão tão complexa quanto a que ocorre na definição do trajeto trilhado pela literatura infantil. O que é concreto e certo é a relevância que os contos de fadas têm na construção das emocionalidades intrínsecas da essência humana e que passados três centenários da existência do gênero, a contemporaneidade ainda oferece espaço para que esses contos sejam recontados com veemência e vigor, conservando-os, assim, na mente do povo.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que os contos de fadas atuam no sentido de “instruir, divertir e educar, trazendo a criança ao mundo com que ela se identifica e sente-se

livre para formar suas capacidades intelectuais e sociais, visto que elas ainda estão num processo de formação de experiências reais.” (COSTA, 2008, p. 68). Essa assertiva nos leva a ver o conto de fadas como um disseminador de preceitos que ajudam a constituir o desenvolvimento de intelectualidades. Assim como os contos, a participação dos pais também é importantíssima nesse momento de formação do intelecto da criança. Desse modo, os psicanalistas Corso, D. L., Corso, M. (2006, p. 21) dizem que “contar histórias é ainda uma das melhores maneiras de ocupar o lugar geracional que cabe aos pais, junto a seus filhos – lugar que os adultos hoje relutam em ocupar, no afã de se conservar eternamente adolescentes.”. Quando os pais narram histórias, eles estão despertando a imaginação dessas crianças, estabelecendo, assim, um vínculo entre a criança, o conto e o narrador. Dessa forma, sempre que contamos uma história para uma criança, estamos abrindo um grande leque de possibilidades de aquisição de novos conhecimentos.

Por esse motivo, há muito tempo, os contos de fadas deixaram de ser tratados unicamente como fonte de diversão para as crianças e vêm sendo considerados um aporte de conhecimento do “eu” e do “mundo” interior que cada indivíduo traz em si, contribuindo, assim, para o enriquecimento de sua capacidade emocional, já que a criança é instigada a compreender seus próprios conflitos e contradições a partir da relação que faz com os conflitos ocorridos com os personagens desses contos. Afinal, “as histórias de fadas falam ao nosso consciente e ao nosso inconsciente e, por conseguinte, não precisam evitar as contradições, já que elas coexistem facilmente no nosso inconsciente.” (BETTELHEIM, 2000, p. 241).

Bettelheim (2000, p. 236) diz que “todos os bons contos de fadas têm significados em muitos níveis; só a criança pode saber quais significados são importantes para ela no momento.”. Assim, conforme vai crescendo, a criança vai percebendo novos pontos no conto que ela já conhecia, mas agora passa a enxergá-los de uma maneira diferente e isso faz com ela perceba seu amadurecimento no que diz respeito ao discernimento. O autor diz ainda que, “A história só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela quem descobre espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos. Essa descoberta transforma algo recebido em algo que ela cria parcialmente para si mesma.” (BETTELHEIM, 2000, p. 236), portanto, quando ela própria assimila a mensagem contida no conto sem que outra pessoa faça alguma imposição sobre a moral ou sobre o que ela deve entender daquela história.



Esses contos de fadas tão presentes e importantes na realidade das crianças são resultados de um longo percurso que as narrativas maravilhosas passaram através do tempo “bebendo” em diversas fontes, dos povos e das diferentes culturas.

[...] essas diversas fontes, levadas, através dos tempos, para diferentes regiões, por peregrinos, viajantes, invasores, foram-se misturando umas às outras e criando as diferentes formas narrativas “nacionais”, que hoje constituem a Literatura Infantil Clássica e o folclore de cada nação. (COELHO, 2012, p. 36-37, grifo da autora).

Coelho (2000) afirma que o maravilhoso é um dos elementos essenciais da literatura infantil e que os contos maravilhosos estão vinculados com os dilemas internos que resultam no amadurecimento emocional de cada indivíduo, e é justamente durante o desenvolvimento desse amadurecimento que os contos de fadas podem ser vitais para a formação da consciência da criança. É importante enfatizar que as narrativas maravilhosas e os contos de fadas não são a mesma coisa. Todorov (1981) diz que:

Costuma-se relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 30)

O autor explica que contos como *Quebra-nozes e o rei dos ratos*, *O menino Estrangeiro*, *a Noiva do rei* fazem parte, por questões de escritura, aos contos de fadas, enquanto que *A eleição de uma noiva* embora mantenha o mesmo status no que diz respeito ao sobrenatural, não pertence aos contos de fadas. Coelho (2012, p. 85) diz que “embora ambas pertençam ao universo maravilhoso, as formas narrativas ‘contos maravilhosos’ e ‘contos de fadas’ apresentam diferenças essenciais, quando analisadas em função da problemática que lhes serve de fundamento”.

Assim, enquanto o conto maravilhoso possui origens orientais e está voltado a questões materiais, sociais e sensoriais – sucesso socioeconômico do sujeito –, o conto de fadas, de origem celta, volta-se para questões espirituais, éticas e existenciais vinculadas com a realização interior do homem, acontecendo, basicamente por meio do amor. É por esse motivo que as histórias narradas nesses contos têm como tema principal, o encontro dos amados, depois de superarem os obstáculos que, geralmente, são ocasionados por um personagem de má índole. Nesse contexto, vale enfatizar que, de acordo com Coelho (2012), no fim do século XVII, o fluxo de narrativas maravilhosas entrou em estado de decadência, e

a fantasia sobrepôs à magia, e foi nesse momento que os contos de fadas ganharam destaque a partir do trabalho de Perrault.

Tendo exposto esta questão, voltaremos agora ao nosso foco, os contos de fadas. Sabemos que os contos mais corriqueiros inerentes ao espólio da literatura infantil não têm criação restrita, considerando que eles foram e permanecem sendo reproduzidos de geração em geração. Assim, percebemos que eles são objeto de incontáveis metamorfoses ao passarem pelo processo de apropriação e reapropriação. Desse modo, a criação dos contos de fadas permanece em constante crescimento, passando por diversas modificações para dar conta das exigências do público dos dias atuais.

Em meio a todo esse processo, podemos observar o requinte tecnológico atribuído a esses contos através das várias releituras fílmicas e o alcance que essas obras têm atingido, uma vez que elas são destinadas a um público abrangente. A autora Maria Cristina Martins (2015, p. 19), afirma que “essa apropriação das histórias pelo cinema, indústria da animação, representa outra importante revolução na institucionalização do gênero”. Assim, compreendemos que as adaptações fílmicas podem ser entendidas como a continuidade do legado através de outro suporte em que seu texto seja composto por imagens. Dito isto, no capítulo a seguir, discorreremos sobre alguns aspectos importantes do cinema, fundamentalmente, sobre as adaptações fílmicas e as apropriações feitas dos contos de fadas a fim de demonstrarmos algumas de suas contribuições para a formação intelectual das crianças e dos jovens, pois é impossível negar que a criação literária tenha excedido os alvos oficiais dos livros e adquirido novos mecanismos para seu registro e proliferação, tornando mais viável e mais fácil o acesso às diversas maneiras de produções artístico-literárias.

## 2 DA TRAMA AO CINEMA: AS ADAPTAÇÕES

Noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière, ninguém mais contesta seriamente que o cinema seja uma arte. (MARTIN, 2013, p. 11).

Fundado nos Estados Unidos no fim do século XIX, o cinema tem como precursores os irmãos Louis e Auguste Lumière. Foram eles que criaram o primeiro cinematógrafo – uma máquina que funcionava a base de uma manivela – que registrava os movimentos e depois exibia as imagens capturadas. As primeiras projeções exibidas eram simples, apenas fotografias pretas e brancas de acontecimentos cotidianos como a saída dos trabalhadores de uma fábrica, exibidas em sequência, sem nenhum tipo de som e não havia cenários realistas ou tramas. Posteriormente, é que as imagens, os sons, os diálogos surgiram e, nesse momento, de acordo com Santos (2017), o cinema ganharia o status de “sétima arte”.

Em concordância com essa perspectiva do cinema como arte, Vaz, Bazzi e Silgueiro Junior (2007, p. 10 *apud* SILVEIRA, 2014, p. 9-10) nos dizem que:

Eisenstein (2002) já se perguntava: ‘e que arte não está perto do cinema?’ Da pintura, trouxe a noção do quadro, do enquadramento, da composição dentro desse quadro (noções essas que também já haviam sido aprendidas pela fotografia, outra tecnologia de produzir imagens técnicas, também desenvolvida no século XIX). Do teatro, a noção de encenação, de cenário, e também uma marca dos primeiros tempos: a câmera imóvel, virada para o palco, espaço de representação. Da Literatura, um pouco mais tarde, a noção de montagem, paralela e alternada, de trama e do conflito.

Assim sendo, desde seus primórdios, o cinema é uma tecnologia em contínua evolução e, portanto, contribuiu para que as produções em seu meio fossem cada vez mais ricas. Segundo Comparato (1983 *apud* SILVEIRA, 2014), o cinema introduziu, através de sua linguagem, uma nova visão do tempo e do espaço em sua representação do mundo. Para ele, “o espaço perdeu sua qualidade estática e passou a ser movimento, incorporando as características do tempo histórico.” (COMPARATO, 1983, p. 76 *apud* SILVEIRA, 2014, p. 10). Diante disso, é possível que haja uma mistura de recortes temporais, ou seja, que o espaço-tempo pare, como nos *close-ups*, que ele volte ao passado, como nos *flash-backs*, e pode saltar para determinado ponto da trama, nos revelando, assim, o futuro.

É em consonância com a ideia de que cinema é uma arte, que de acordo com Martin (2013, p. 16), “convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada idealizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda [...]”, e por isso, tem contribuído cada vez mais para a

propagação da literatura na contemporaneidade, principalmente, no que diz respeito às adaptações fílmicas de contos de fadas.

Frequentemente, assistindo um filme, reconhecemos personagens, cenas, e até o enredo, como se já tivéssemos presenciado tal situação antes. Isso se dá em virtude do rico acervo que a literatura tem disponibilizado para o cinema, possibilitando, assim, a criação de diferentes adaptações dos textos literários. Mas afinal, o que é uma adaptação? Como ela se dá? Qual a sua contribuição para a sociedade contemporânea?

Frequentemente, estudiosos tentam desvendar a complexidade que há no que se refere às adaptações, o que pode ser adaptado, quais os meios de adaptação, entre outras questões. Reformulações explícitas de uma obra primária, uma adaptação não pode ser literal, pois, “a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’. E sempre haverá perdas e ganhos.” (STAM, 2000, p. 62 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 39-40).

Nesse sentido, de acordo com Hutcheon (2013, p. 9), “[...] a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, assim, entendemos que o adaptador incumbe-se da atividade de apropriar-se de determinada história de alguém ou algo, filtrá-la, modificá-la, e ajustá-la de acordo com a sua própria preferência e interesses, que podem ir desde o campo econômico até o campo da homenagem, para, dessa forma, transmutá-la em outra arte.

Esse interesse e desejo pessoal do adaptador é um dos motivos pelo qual é inapropriado falar-se em “fidelidade” quando se trata do processo de adaptação, pois, como bem sabemos, nenhuma adaptação é inédita, todas elas surgem de um ponto de referência. Por esse motivo, podemos dizer que haverá sempre a repetição de uma história, mas, jamais serão cópias fiéis da obra originária, pois, adaptação “[...] é repetição, porém repetição sem replicação.” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Considerando o que foi dito sobre toda adaptação partir de uma referência anterior, é interessante observar que Júlia Kristeva (1969 *apud* STAM, 2006) trata o processo de adaptação de um texto para outro como *intertextualidade*, baseado na teoria bakhtiniana do dialogismo que ressalta a incessante permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior.

De acordo com Stam (2006), apoiando-se nas ideias de Kristeva e Bakhtin, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), traz alguns conceitos a respeito da intertextualidade, aliás, termo que ele substituiu por *transtextualidade* pelo fato de referir-se a tudo que relaciona um

texto com outros textos e, portanto, ser mais inclusivo. Ele fragmenta a transtextualidade em cinco tipos:

- ✓ A *intertextualidade* (quando percebemos perfeitamente a presença de outros textos na adaptação. Mesmo que o intertexto não esteja explícito, essa presença é notada através da alusão a outras obras. No cinema, essa alusão pode se dar por meio do movimento da câmera, por exemplo);
- ✓ A *paratextualidade* (quando há qualquer referência feita a um texto como: título, prefácio, ilustrações, etc. Na adaptação fílmica, por exemplo, a paratextualidade pode evocar coisas que aparecem “soltas” na cena como um pôster de uma banda, uma entrevista, entre outros);
- ✓ A *metatextualidade* (quando o texto adaptado surge embasado em uma crítica ou comentário de outro texto. A partir dessa metatextualidade, também surgem as adaptações não identificadas, ou seja, aquelas adaptações que apresentam relações intertextuais implícitas);
- ✓ A *arquitextualidade* (quando o título ou subtítulo da adaptação aludem ou não a obra que deu origem a ela);
- ✓ E a *hipertextualidade* (quando é estabelecida a relação entre um texto primário, o hipotexto, e a adaptação denominada hipertexto).

Dos cinco tipos transtextuais apresentados, o último tipo é o que mais tem destaque no que diz respeito ao presente trabalho por ser mais significativo para o processo de adaptação, como bem frisa Stam (2006), ao afirmar que um hipertexto transforma, modifica, elabora e/ou estende um hipotexto e que as “adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.” (STAM, 2006, p. 33).

Desse modo, é possível afirmar que as diversas adaptações cinematográficas de um hipotexto podem ser tomadas como variações de leituras hipertextuais viabilizadas por ele e que, ao passo que um hipotexto anterior gera diversas adaptações, estas, por sua vez possibilitam a formação de um novo para novas adaptações. Assim, Stam (2006, p. 34) afirma que:

Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem.

Todas essas transmutações transtextuais mostram que a hipertextualidade exprime o dinamismo de artes que constantemente criam novos modelos e significados a partir de formas antigas. No entanto, para que se reconheça uma adaptação, como bem frisa Hutcheon (2013), o leitor, espectador ou ouvinte precisa estar familiarizado com o texto adaptado. Ou seja, é preciso que ele detenha um conhecimento prévio da obra primária a essa adaptação.

Como dito anteriormente, há certa complexidade em torno do processo de adaptação. Hutcheon (2013, p. 9) afirma que há algumas complicações no que diz respeito a esse processo:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas.

Atualmente, é possível encontrar adaptações em toda parte: cinema, televisão, teatro, internet, entre outros. No entanto, as adaptações contemporâneas são vistas pelos críticos acadêmicos como secundárias e inferiores, pois, “suavizam” e “violam” os textos literários.

Newman (1985 *apud* HUTCHEON, 2013) afirma que essa travessia que o literário passa para chegar ao cinematográfico ou televisivo já foi até mesmo chamada de passagem para um modo de cognição intencionalmente inferior. Ao que parece, para os críticos, o problema não está na adaptação em si, mas no meio em que é apresentada, pois, quando se trata de uma espécie de arte elevada como a ópera ou o balé, a adaptação é aceitável, porém, quando a mesma circula no cinema, por exemplo, é menosprezada. Virginia Woolf (1926 *apud* HUTCHEON, 2013) lamenta a simplificação da obra literária que ocorre quando esta é adaptada para o cinema e considera o filme como espécie de “parasita” da literatura. Contudo, ela admite que o cinema tem capacidade para criar um idioma autônomo, pois tem acesso a um vasto leque de símbolos para representarem as diversas emoções existentes.

É importante lembrar que essa fala de Woolf está contextualizada no século XX, muita coisa pode ter mudado de lá para cá e talvez esse olhar já não seja mais o mesmo. Outros autores já pensam nas relações existentes entre a literatura e o cinema, como Thaís Flores N. Diniz (2005, p. 13) que, em seu livro *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* afirma que “o discurso sobre adaptação, [...], não pode se limitar a analisar o processo apenas como tradução. O estudo das técnicas de enunciação, até hoje empreendidas, deve ser considerado apenas uma parte do estudo da adaptação.”

A autora ainda afirma que alguns aspectos como espaço, aparência visual, cor e luz que, na literatura, pouco podem ser apresentados pela linguagem verbal, aparecem concreta e precisamente na obra cinematográfica e que, às vezes, sutilezas de tom, humor e até expressões de sentimentos apresentam-se apenas de forma implícita, assim, conferindo ao telespectador a tarefa de interpretação.

Concordando com essa perspectiva, Christian Metz (1974 *apud* HUTCHEON, 2013) diz que o cinema nos propicia a narração de histórias contínuas, além disso, aquilo que poderia ser dito através de palavras é expresso de maneira distinta, portanto, a possibilidade e/ou a necessidade das adaptações não acontece em vão, mas sim em virtude de uma razão.

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. (HUTCHEON, 2013, p. 24)

Desse modo, fica claro que as adaptações trazem traços específicos de cada adaptador, porém, essas histórias são “pescadas” de outras fontes: lugares, culturas, obras literárias, entres outros. Assim, elas estabelecem uma relação explícita de dependência com outros textos que as antecedem.

Uma vez que as adaptações são consideradas criações secundárias e inferiores por alguns críticos, é interessante indagar: por que estas estão a cada dia, mais presentes e em número crescente na sociedade? Primeiramente, é de suma importância enfatizar que em seus estudos, Stam (2006) critica o discurso de críticos que, ao apresentarem seu parecer sobre as adaptações cinematográficas de textos literários e seu processo de criação, costumam supor que o cinema “empobrece” o texto matriz, pois, para eles, as adaptações apresentam uma espécie de deformação e/ou infidelidade em relação à obra primária, assim, destacam perdas e ignoram ganhos proporcionados por esse processo. Para o estudioso citado, esse posicionamento preconceituoso de tais críticos em relação às adaptações tem origem em ideias como a superioridade da literatura sobre o cinema, e as profundas suposições sobre as ligações entre as duas, as quais ele destaca alguns pontos como:

Antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico islâmico-protestantes dos ícones [...]); logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação”

imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

Nessa perspectiva, Stam (2006) mostra que é fundamental que se dê às adaptações um interesse de cunho mais analítico do que somente a qualidade delas.

Exposto isso, voltemos agora para a indagação colocada logo acima, o motivo das adaptações estarem cada dia mais presentes e em número crescente na sociedade. A grande proporção de aparição nas mídias promove uma maior visibilidade das adaptações e conseqüentemente uma maior busca por diversas histórias, na maioria das vezes, contos de fadas que, economicamente falando, alimentam a indústria do cinema. Mas esse não é nem de longe o único motivo para esse crescente número de adaptações que vem surgindo atualmente, há algo a mais, uma espécie de atração e prazer proporcionados por elas, a lembrança e a memória sendo posta a prova, a capacidade de relacionar a obra literária com a adaptação.

Como bem sabemos, além dessa atração que causa nos seus receptores, o cinema estimula e contribui para o desenvolvimento da capacidade cognitiva de reflexão, compreensão e argumentação a respeito de certo tema, pois, cada indivíduo enxerga determinado filme conforme suas próprias convicções e vivências, estabelecendo, assim, relações com o enredo, personagens e conflitos de respectiva obra.

Somando-se a isso, essas adaptações contam com diferentes modos de “engajamento”, ou seja, elas “permitem-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Uma história pode nos ser contada ou mostrada, cada qual numa variedade de diferentes mídias.” (HUTCHEON, 2013, p. 47), essa tríade de modos de engajamento nos mostra, por exemplo, que contar uma história nos leva a um mergulho em um mundo de ficção a partir da imaginação, ao mesmo tempo em que mostra uma história aflora a nossa percepção auditiva e visual, e participar ativamente de uma história, interagindo com ela, como aquelas dos videogames, eleva-nos fisicamente.

Todavia, de acordo com Hutcheon (2013), as histórias não dependem apenas dos meios materiais para a sua propagação (mídias) ou das regras que as estruturam (gêneros), “esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam o significado narrativo *a alguém* em *algum contexto*, e são criados *por alguém* com esse intuito.” (HUTCHEON, 2013, p. 51-52, grifos da autora). Esse contexto comunicativo irá mudar de acordo com o seu modo de apresentação ou engajamento: o modo *contar* e o modo



*mostrar*, por exemplo, podem usar várias mídias materiais porque cada mídia pode oferecer uma diversidade de gêneros, cada uma apresentando uma diferente forma de engajamento.

Ter consciência e conhecimento dessa tríade de modos de engajamento com as histórias é muito importante, pois, assim, podemos interligar as mídias que estão sujeitas ao apagamento devido ao foco na especificidade midiática, levando-nos para longe das definições formais de adaptação. Hutcheon (2013, p. 54) nos diz que:

Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente.

Desse modo, percebemos que a forma como reagimos à determinada adaptação depende não somente das circunstâncias em que ela foi criada, mas também em que ela nos é apresentada. No cenário atual, em que a maior parte da população brasileira se encontra em constante luta contra o racismo, como reagimos, por exemplo, a *Cinderela da Broadway*? Peça em que uma atriz negra representou o papel principal de uma adaptação de um dos mais famosos contos de fadas e que tal adaptação “quebrou” os padrões da própria história primária e de outras adaptações. Ou como reagimos à introdução de uma negra como quarta personagem do desenho infantil *As meninas superpoderosas* da *Cartoon Network*? O fato é que ao criar uma adaptação, o adaptador faz alterações que trazem à tona questões a respeito das situações de produção, assim como as de recepção.

Grandes contribuições, tanto para essa produção, como para a disseminação das obras, são trazidas pela tecnologia e pelas novas mídias e permanecem abrindo variadas possibilidades de recepção dessas adaptações, principalmente aquelas que se referem ao mundo mágico e fantástico dos contos de fadas já que “embora nossas visualizações de mundos literários sejam sempre altamente individuais, a variação entre os leitores talvez seja ainda maior na ficção fantástica do que na realista.” (HUTCHEON, 2013, p. 56), fazendo-as, assim, cada vez mais presentes no cotidiano social de cada indivíduo, seja em casa como modo de distração, ou mesmo na escola como objeto de estudo.

É nesse contexto de contribuições dadas pela tecnologia midiática que discutiremos a seguir um pouco sobre a apropriação que o cinema faz dos contos de fadas para a produção das adaptações que vem conquistando cada vez mais o público infanto-juvenil, bem como adulto, por oferecer um mergulho num mar de histórias mágicas com animais falantes,

princesas, príncipes, florestas encantadas ou sombrias, rainhas boas e madrastas más e, sobretudo, histórias que acontecem em torno de muitos problemas, mas que têm final feliz, nos levando, desse modo, a refletir sobre nossos próprios conflitos e contribuindo, portanto, para a formação crítica do leitor jovem, pois, se ele não conhece completamente o conto que deu origem a determinado filme, é possível que ao se deparar com este, o leitor tenha sua curiosidade aguçada, buscando, dessa forma, conhecer melhor a obra literária matriz.

## 2.1 ADAPTAÇÕES DOS CONTOS DE FADAS NA SÉTIMA ARTE

Desde os primórdios, os contos de fadas são frutos de adaptações feitas a partir de relatos orais transmutados para a cultura escrita. Esse gênero é um bom exemplo para mostrar que a adaptação é uma forma de “salvar” histórias do esquecimento, talvez, porque, através da adaptação essas histórias mudem suas formas, conteúdos e até personagens, superando o tempo e mantendo sua essência. Em seu trabalho intitulado *Decifrar el ADN De Los Cuentos de Hadas*, Brenda Bellorín (2016) afirma que a frequente repetição dos contos de fadas não representa apenas um produto cultural, mas também a concretização de um processo evolutivo. Para ela:

Pode-se afirmar que uma adaptação pode ser bem-sucedida não por causa da proximidade da fonte em termos de fidelidade, mas, por exemplo, por sua capacidade de mudar na linha de descida para se adaptar ao que o ambiente exige (adaptação a um filme, um álbum, um videogame, uma música, etc.), ao público-alvo (a criança, por exemplo). (BELLORÍN, 2016, p. 10, tradução nossa).

Nessa linha, para explicar o motivo pelo qual a repetição, a mutação continua acontecendo e porque isso é tão importante, a autora cita a teoria da memética de Jack Zipes. Ela diz que o conceito de *meme* serve para explicar a resistência e a capacidade de adaptação dos contos de fadas. A autora diz ainda que, para Zipes, *meme* se refere às instruções que nós precisamos para manipular o nosso comportamento e essas instruções são guardadas no cérebro e depois transmitidas por meio da imitação.

A partir do *meme* é possível a apreciação e a criação de histórias relacionadas a motivações e conflitos humanos. Ainda de acordo com Bellorín (2016), Zipes traz essa ideia para o mundo dos contos de fadas descrevendo-os como histórias que nos afetam tão intensamente no que diz respeito aos nossos instintos, que nós as nutrimos e as transmitimos

no decorrer das gerações, incentivando, assim, a nossa espécie a conhecer-se, adaptar-se, e transformar o nosso ambiente.

Nesse ponto de vista, percebemos que, assim como *memes*, os contos de fadas, encontram-se guardados em nosso cérebro como um retrato coletivo da cultura e da sociedade que é passado de pais para filhos. Dessa forma, desde os primeiros anos de vida, a criança já tem acesso aos contos de fadas e a leitura por intermédio dos pais em casa, dos professores na escola, e depois de certo “amadurecimento” cada uma dessas crianças busca descobrir e conhecer suas próprias histórias preferidas. Há pais que procuram acompanhar todo esse processo de amadurecimento da criança, guiando e ajudando os filhos nesse processo de recepção e formação de consciência crítica, alguns deles preferem que seus filhos não tenham contato com “o lado mau” desses contos – o que prejudica a criança, já que a vida não é constituída apenas do “lado bom” – e privar a criança do conhecimento dos dois lados da história fazem com que elas cresçam com uma visão unilateral do mundo. A respeito disso, Almeida (2013, p. 9) mostra que:

As figuras nos contos de fadas não são boas e más ao mesmo tempo, como na realidade. A criança tem que compreender que há grandes diferenças entre as pessoas e que, as escolhas das crianças são baseadas não tanto sobre o certo e o errado, mas sobre quem desperta sua simpatia e quem desperta sua antipatia. Quanto mais simples e direto é um bom personagem, mais fácil para a criança identificar-se com ele e rejeitar o outro mau. A criança se identifica com o bom herói não por causa da sua bondade, mas porque o herói atrai o lado positivo das coisas.

Nessa perspectiva, Candido (1995) diz que essa identificação do ser vivo – nesse caso, a criança – com o personagem – um ser fictício – ocorre devido a certo tipo de relação entre o ela e o ser fictício, “algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.” (CANDIDO, 1995, p. 52). Sabemos que há diferenças e semelhanças entre o ser vivo e o ser fictício, mas são, principalmente, as semelhanças que criam uma sensação de verdade, uma verossimilhança da obra, e os aspectos como o tipo de personagem, sua personalidade, sua conduta, sua caracterização, em geral, impulsionam o estabelecimento dessa relação entre a criança e a obra.

Bellorín (2016) corrobora essa visão de que a criança estabelece uma relação com o personagem da obra e afirma que os contos de fadas atuam tanto na esfera social, proporcionando a transmissão e a circulação de valores, quanto na esfera espiritual quando expõem as regras do universo a partir da existência do sobrenatural e a conexão com o divino. Dessa forma, o fantástico permite a representação simbólica e poética, favorecendo para que o indivíduo explore com mais autonomia as incumbências do mundo frente aos imprevistos da

vida. No campo psicológico, os contos de fadas possuem uma forte significância para as crianças devido à obtenção e o enriquecimento de suas experiências pessoais, independentemente da idade, sexo ou raça do herói da história.

Depois, conforme a criança vai crescendo e deixando pra trás o mundo infantil para entrar no delicado período que há entre a infância e a fase adulta – a adolescência – ela vai adquirindo novas experiências, desejos e gostos literários. Consequentemente, a produção literária vai sendo moldada e modernizada de acordo com esses gostos juvenis: aventura, ação, drama, mistério, entre outros. Com o cinema não é diferente, as produções audiovisuais vêm sendo cada vez mais elaboradas e adaptadas de forma que chame a atenção e agrade ao seu público. A respeito disso, Bellorín (2016, p. 15) nos diz que:

Este processo continuou com mudanças em torno do conceito de infância no século 20, a expansão do nicho de literatura infantil no mercado editorial e o advento dos novos meios de comunicação para a divulgação dessas histórias, como filmes, televisão e jogos de vídeo. Com a chegada desta mídia, os contos de fadas foram repopularizados mais uma vez para serem divulgados a um amplo público - leigo e alfabetizado, criança e adulto, de vários estratos sociais e nacionalidades. Para apelar para essa audiência tão grande e diferente, o conto de fadas teve que mudar semanticamente e esteticamente. (tradução nossa).

Em *Deu a Louca na Chapeuzinho*, por exemplo, o papel dos personagens é invertido: Chapeuzinho vermelho – que na obra primária é uma garotinha doce que leva doces para a vovó – é uma adolescente “descolada”, entregadora dos doces que a vovó produz; o lobo – que tradicionalmente é mau – é um jornalista investigativo; o lenhador – que antes era o herói de chapeuzinho e sua avó – é um aspirante a ator; a vovó – que é senhora doce e doente na história inicial – é uma vovó aventureira e cheia de mistérios; e o vilão dessa adaptação não é nada menos que um coelho, animal que, geralmente, nas histórias infantis, é fofinho e aparece do lado da personagem principal em algumas cenas. O cenário e o enredo também mudam, trazem aspectos e elementos atuais e comuns ao cotidiano dos jovens contemporâneos, os esportes radicais praticados pela vovó, por exemplo. Enfim, essas mudanças mostram a inevitabilidade de adaptar-se a um público específico – a criança e o jovem – para que haja esse ajuste em um novo formato.

Abordando, ainda, sobre os processos de adaptação, voltando-se para os contos de fadas, Bellorín (2016, p. 17), afirma que:

Nem todas as mutações resultam de adaptações às condições do contexto, mas, certamente, o meio ambiente é um dos fatores que mais determinam a mudança no material genético dos seres vivos. Estas mudanças podem ser mutações pontuais que, embora façam que um organismo tenha umas características que o distinguem

de seus antecessores não necessariamente se incorporam da mesma forma nos espécimes que o seguem, nem alteram a linhagem da espécie significativamente. Isto pode ser transplantado aos contos de fadas infantis na atualidade.

A partir dessas reflexões, percebemos que o crescimento do espaço para a literatura infanto-juvenil, juntamente com o advento de novas mídias – como o cinema, os blogs, entre outros, funcionando como um alicerce e um veículo para as produções direcionadas a esse público – são elementos de extrema importância para a disseminação dos contos de fadas.

Partindo dessa perspectiva, percebemos ainda que, apesar de a maioria das crianças terem contato com o mundo mágico dos contos de fadas desde os anos iniciais, sabemos que cada indivíduo é diferente do outro e nem todos adquirem o gosto pela leitura ainda na infância. No entanto, atualmente, alguns fatores contribuem para que o jovem passe a ler: resenhas feitas por blogueiros/as sobre determinada obra, propagandas criativas, indicações feitas por pessoas próximas como professores e amigos, entre outros. Dentre essas, uma das formas que mais tem influência nesse “despertar” do desejo pela leitura são as adaptações fílmicas, pois a elaboração de práticas tratando do procedimento de transposição é uma das alternativas para estimular a curiosidade e a vontade de conhecer a obra literária matriz e incitar debates sobre ela.

Esse interesse vinculado pelas adaptações ao público jovem se dá, principalmente, quando essas dizem respeito aos contos de fadas por se tratarem de temas presentes em suas realidades.

A literatura é uma forma de investigação do adolescente, pois ele procura algo que se aproxime do que está vivendo, temáticas que possam responder questões que, de alguma forma, o perturbam. Será isso que provocará, possivelmente, a identificação com os personagens. Visando a este público, as narrativas atuais – literárias e audiovisuais – constroem personagens de personalidade forte, mas com problemas e dúvidas que estão relacionadas com o crescimento pessoal, com a saída de casa, com o embate frente ao mundo adulto. (CARDOSO; BACCON, 2015, p. 93-94).

Nessa ótica, podemos afirmar que os jovens contemporâneos assistem e participam das mudanças que a sociedade experimenta. Sendo assim, tanto a literatura infanto-juvenil, como também o cinema, são cruciais para a representação das experiências que esses jovens vivem, resultando numa identificação com tal obra e com o resgate de valores que estão se esvaindo com tempo. Os gostos de tais jovens, sendo colocados na posição de objeto de pesquisas de mercado, atuam como uma fonte de inspiração para a produção de uma grande onda de obras que constituem a chamada cultura de massa. Uma cultura que, de certa forma, é fruto de uma indústria cultural capitalista. São obras que trazem em suas tramas o maravilhoso atualizado, a

fantasia, problemas que, geralmente, a maioria dos jovens enfrenta e, no final, apresentam a solução, proporcionando a sensação de final feliz.

Conjugadas ao tema estão duas inovações temáticas representativas da literatura juvenil publicada nos últimos anos: a descrição de aspectos psicológicos dos protagonistas e a abordagem dos conflitos familiares, amorosos, bem como a tematização de questões polêmicas e presentes na vida do jovem atual, como a morte, a enfermidade, a dor e a solidão, entre outros. (LUFT, 2010 *apud* CARDOSO; BACCON, 2015, p. 95).

Narrar, ouvir ou assistir essas histórias possibilita aos jovens momentos significativos para a socialização, assimilação e compartilhamento de conhecimentos do mundo a que pertencem. A configuração que os contos de fadas populares vêm tomando nos filmes, na maioria das vezes, mais do que apenas trazer à tona os medos e receios dos jovens, os contos encantam e conquistam os telespectadores por manifestarem diferentes sensações como suspense, humor, paixão, revolta, etc. Nesse contexto, percebemos que, ao longo dos tempos, muitas produções cinematográficas vêm surgindo a partir de obras da literatura juvenil, como podemos exemplificar no quadro abaixo.

Quadro 1 – Lista de adaptações fílmicas dos clássicos infanto-juvenis

CLÁSSICOS	ADAPTAÇÕES
<b>Branca de Neve</b>	Branca de Neve e os sete anões – versão da Disney – (1937); Série Charmings (1987); 7 Zwerge (2004); Floresta negra (2005); Deu a louca na Branca de Neve (2009); Espelho, espelho meu (2012); Branca de Neve e o caçador (2012); Branca de Neve: um verão mortal (2012); Blancanieves (2012); Grimm’s Snow White (2012); Blancanieves – filme espanhol, em preto e branco e mudo – (2013).
<b>Cinderela</b>	Cinderela – versão da Disney – (1950); A Cinderela (1997); Para sempre Cinderela (1999); Confissões de uma falsa Cinderela (2002); Cinderela 2: os sonhos se realizam (2002); Uma garota encantada (2003); A nova Cinderela (2004); Deu a louca na Cinderela (2006); Cinderela 3: uma volta no tempo (2007); Outro conto da nova Cinderela (2007); Cinderela (2015).
<b>Bela Adormecida</b>	Sleeping Beauty – musical – (1987); A Bela Adormecida (La Belle Endormie) (2010); Beleza adormecida (2011); A bela que dorme (2013); Malévola (2014).

<b>A Bela e a Fera</b>	A Bela e a Fera (La Belle et la Bête - França) (1946); Beauty and the Beast: The later day tale (2007); A Bela e a Fera (2010); A fera (2011); A Bela e a Fera (2014); A Bela e a Fera (2017).
<b>Chapeuzinho Vermelho</b>	A Companhia dos lobos (1984); Freeway: sem saída (1997); Deu a louca na Chapeuzinho (2005); Red Riding Hood (2006); Chapeuzinho Vermelho do inferno (2010); Deu a louca na Chapeuzinho 2 (2011); A garota da capa vermelha (2011).
<b>Rapunzel</b>	Barbie (como Rapunzel) (2002); Enrolados (2010); Enrolados para sempre (2012).

Fonte: Quadro de nossa autoria com base em Cardoso & Baccon (2015).

Segundo Cardoso & Baccon (2015), não podemos negar que, realmente, o conteúdo apresentado nessa tabela refere-se a um conjunto de obras e de contextos de evidentes apelações comerciais envoltos em muitos efeitos especiais e ação constante. No entanto, apesar de se tratar de uma cultura de massa e, portanto, de grande interesse no campo mercadológico, é justamente por causa de fatores como a preferência juvenil, juntamente com a grande influência dos clássicos da literatura infanto-juvenil, que essas adaptações têm repercutido cada vez mais, tanto que algumas personagens dos clássicos ganham adaptações para mostrar outra versão do seu “era uma vez”.

A exemplo de tais considerações, podemos citar o clássico *A Bela Adormecida*, em que, ainda bebê, a filha do rei é vítima de uma maldição lançada pela décima terceira feiticeira do reino que, para vingar-se por não ter sido convidada para o banquete de comemoração ao nascimento da menina, proferiu que a princesa iria furar o dedo em um fuso e morreria aos 15 anos de idade. Depois de lançar a maldição, a feiticeira sumiu e nunca mais apareceu.

Baseada nesse clássico, a adaptação *Malévola* da *Walt Disney* lançada em 2014, traz uma nova versão para a tal feiticeira, atribuindo a ela uma nova personificação e tornando-a vítima de quem a amava e mais tarde a traiu. Ainda que em alguns momentos a personagem vivida por Angelina Jolie aja como vilã, os seus motivos para amaldiçoar a filha recém-nascida de quem a traiu, e tudo o que acontece depois, como o enredo da obra, o contexto em que tudo acontece, o fato dela se aproximar, cuidar e amar verdadeiramente a criança amaldiçoada, despertam os sentidos do telespectador fazendo com que ele afeiçoe-se a essa

personagem. Essa aproximação do telespectador com uma personagem, a partir de uma relação de interação, ajuda-o em seu processo de amadurecimento.

Para que essa interação com a obra ocorra, Alencastro (2016, p. 60) nos diz que “o espectador fará uma leitura da obra audiovisual, na medida em que se lê a imagem e o discurso. Essa linguagem é formada por um conjunto de técnicas que envolvem criação de luz, movimento, cores, pensadas estrategicamente para atrair o espectador.”, um exemplo disso, é o que ocorre quando assistimos a animação *Deu a Louca na Chapeuzinho* de Cory Edwards, quando, por exemplo, diversas técnicas de movimento são usadas para que a vovó realize suas proezas, de modo que, a noção de movimento, juntamente com os recursos sonoros, reconstruam as impressões e sensações que sentimos na vida real.

Desse modo, entendemos que o cinema possibilita a interpretação quando atrai o telespectador a uma visão predeterminada pelos idealizadores de tal adaptação. Para Martin (2013), isso acontece em razão da mensagem ser reproduzida com base na imagem subjetiva da realidade, “a imagem encontra-se, pois, afetada de coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade.” (MARTIN, 2013, p. 25-26). Percebemos, portanto, que é a partir da interação existente entre os seres e os objetos em cena que, as expectativas, sensações e emoções são despertadas em nossa imaginação.

Para que essa interação continue acontecendo, o cinema segue acompanhando e ajustando-se às transformações ocorridas na sociedade. Dessa forma, ele progride tornando-se uma arte requintada e imprescindível por tratar a cada dia mais de aspectos éticos e morais, fazendo-se, assim, cada vez mais significativo para o contexto educacional dos indivíduos. Nessa perspectiva, Loureiro (2008) expõem possíveis ligações entre a educação e o cinema, considerando que a educação se faz presente em inúmeras ocasiões do cotidiano social do indivíduo por via não só de entidades formais como a escola, mas também através de qualquer meio capaz de transmitir informações. Ele afirma que:

A instituição cinema e todo o aparato da cultura industrializada que gira em seu entorno representam um poderoso instrumento de hegemonia cultural. Ao comporem uma determinada dinâmica de vida de homens e mulheres, os filmes também participam na formação de valores éticos e juízos de gosto e, nesse sentido, portam uma faceta educacional. Na sociedade contemporânea, eles concretizam práticas educativas à medida que se ocupam da transmissão e assimilação de sensibilidades e conhecimentos. (LOUREIRO, 2008, p. 136)

Assim, é possível notar a influência exercida pelo cinema em todos os âmbitos sociais, desde o penteado dos personagens até a sua postura nos diversos ambientes, e porque não na educação? Percebendo essa influência, o cinema tem se direcionado cada vez mais para a



educação de crianças e jovens, apropriando-se dos contos de fadas, conscientizando e fazendo refletir a partir da exposição, por exemplo, de aspectos como a violência explícita ou implícita, a sexualidade, entre outros que estão presentes tanto nos contos de fadas quanto na realidade dos jovens contemporâneos.

Considerando essa influência exercida pelo cinema em todos os âmbitos sociais e, concordando com a perspectiva de que não devemos nos ater somente a aspectos superficiais como a qualidade estética da adaptação, além de entender que as adaptações dependem e trazem em si, mudanças de forma e sentido, proporcionadas por diversos aspectos pessoais como a interpretação, as emoções e a intenção de quem as faz, na análise a seguir, focaremos na construção da protagonista, tanto da obra literária *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault quanto da obra cinematográfica *A Garota da Capa Vermelha*, para percebermos o caráter evolutivo que a obra matriz sofreu para adaptar-se à época, ao público e ao ambiente ao qual a adaptação cinematográfica se dirige.

### 3 CONSTRUINDO CAMINHOS PELA ESTRADA AFORA

*As fadas estão de volta...*

É com essa afirmação de Nelly Novaes Coelho (2012), que começaremos o nosso terceiro capítulo. É sabido que os contos de fadas, assim como os contos maravilhosos, trilharam um grande percurso na sociedade desde seus primórdios até a atualidade. A autora afirma que essas narrativas constituem livros imortais que não podem ser extintos pelos séculos e que, a cada geração, são reencontrados e recriados, voltando, assim, a fascinar leitores e espectadores de todas as faixas etárias.

Seguindo essa ótica, podemos observar que é muito comum desde os primeiros anos de vida ou ainda na barriga de suas mães, as crianças serem apresentadas aos clássicos contos de fadas. Essas narrativas, de acordo com a psicanálise, aludem a uma identificação com os personagens, de forma que a criança costuma projetar neles uma espécie de espelho, com quem dividem angústias, anseios, sentimentos variados, uma forma de perceber que não estão sozinhas no turbilhão de sentimentos que vivem/passam. Essas histórias são construídas de forma que a criança espectadora/leitora sintam-se atraída pelo seu enredo, para isso, faz-se necessária a presença de elementos ou seres fantásticos que serão fundamentais para a construção da personagem principal da história, assim como para a sua jornada nos caminhos trilhados dentro da narrativa.

Nessa perspectiva, partindo dos estudos de Propp (1979), Coelho (2012) expõe que dentre os elementos que seriam responsáveis pela natureza do maravilhoso, o elemento-chave dessa descrição é a conduta das personagens, determinando suas ações, como funções que constroem a história. Essas funções podem ser *constantes* – também chamadas de invariantes, são a “ordem” e a “consequência” ligadas a uma “busca” – ou *variáveis* – também chamadas de variantes, são os “agentes da ordem”, os “sujeitos” e os “objetos” da busca – e naturalmente, essas funções não se manifestam no mesmo instante em cada narrativa. Dito isto, a autora admite a substancialidade dessas funções das personagens dentro do conto de fadas e que este, por sua vez, é uma imprescindível *expressão da vida*. Ela afirma, ainda, que a conexão virtual das funções invariantes do mundo literário e do mundo humano, torna compreensível o encantamento que os contos causam sobre o intelecto humano. Coelho (2012, p. 120) mostra o motivo da identificação do leitor com determinada personagem, quando diz que:

O leitor ou ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem realizar-se: os obstáculos se aplainam, o mal é castigado, o bem é premiado e a vitória dos heróis e heroínas é completa e perene... Daí o prazer interior ou a sensação de autorrealização que os contos de fadas ou contos maravilhosos transmitem.

Seguindo essa linha, a referida autora cita os estudos de Freud, precursor da psicanálise que, em 1910, faz dois breves estudos na tentativa de desvendar possíveis influências dos contos de fadas nos leitores. Coelho (2012, p. 121) afirma que esses estudos realizados por Freud e os seus discípulos “[...] aplicaram-se não a interpretar a matéria narrativa maravilhosa, mas à possível influência de sua simbologia ou memória nos pacientes psiquicamente perturbados.” No entanto, como é sabido, os contos de fadas são produções de natureza coletiva, logo, no âmbito dos estudos, não eram interessantes para os adeptos de Freud. Por esse motivo, a maior parte dos estudos psicanalistas foram desenvolvidos na vertente de Carl G. Jung, a que é voltada para a psicologia coletiva. Esse estudioso diz que:

Os contos de fadas, do mesmo modo que os sonhos, são representações de acontecimentos psíquicos. Mas, enquanto os sonhos apresentam-se sobrecarregados de natureza pessoal, os contos de fadas encenam os dramas da alma com materiais pertencentes em comum a todos os homens. (JUNG, 1950 *apud* COELHO, 2012, p. 122).

Como já foi dito, Jung volta seus estudos para o psiquismo coletivo e, de acordo com Coelho (2012), descreve a psique como um grande oceano, que é o inconsciente e chama de arquétipos, surgindo dele uma modesta ilha que é o consciente. O primeiro divide-se em duas esferas: a pessoal, que é mais superficial, e a coletiva, que a camada mais profunda do homem. A referida autora afirma que é nessa grande mistura de influências ascendentes que Jung indica as origens da simbologia existente nos contos de fadas, além de também conferir a eles a identificação de motivos que se acham nesses contos e, ademais, o encanto que eles têm desempenhado sobre a espécie humana de todas as gerações. Na visão de Jung (1950 *apud* COELHO, 2012), é por surgirem nas camadas mais profundas do inconsciente, que os temas dos contos de fadas ressurgem tão claramente em distintos países e tempo com o mínimo de alternância.

Nesse contexto, Coelho (2012) afirma que, além da importância que os contos de fadas têm para a psicanálise, eles também avivam o interesse no âmbito da educação, haja vista a dedicação no descobrimento de tenras possibilidades para o ensinamento das crianças e adolescentes. Ela reitera que a necessidade de achar outro significado para a vida, é urgente e que “sem dúvida, um dos caminhos para achá-lo estará em redescobrir os contos de fadas e, por meio deles, descobrir o significado mais profundo de certa literatura que o nosso século

vem criando para os adultos e as crianças [...]” (COELHO, 2012, p. 123). Nesse sentido, a autora mencionada afirma que a totalidade referente aos âmbitos do conhecimento que atualmente se entrelaçam em nosso quadro de ideias, apesar de serem distintos em suas técnicas e procedimentos de estudo, se equiparam em um tópico: o de revelarem no “eu” de cada pessoa, ciente de seu fundamental vínculo com o “outro”, a procedência do real conhecimento do universo em que vive. Ela ainda diz que:

Neste início de século, estamos entrando em uma nova fase. Após um período em que a *imagem* difundida pelos multimídias (TV, cinema, revistas de quadrinhos, publicidade...) parecia destinada a substituir definitivamente não só a *palavra literária*, mas o próprio *livro* como mediador nas relações humanas, a tendência agora é procurar a *conciliação* entre as duas, pois ambas as manifestações estão sendo descobertas como essenciais à formação e evolução cultural do ser humano, na sociedade letrada que caracteriza o mundo ocidental. (COELHO, 2012, p. 129).

Nessa conjuntura, podemos observar que, com o passar do tempo, a sociedade foi se modernizando e, conseqüentemente, o leitor/espectador também passou por esse processo de modernização, o que ocasionou a necessidade de atualização dos contos de fadas. Com isso, essas narrativas passaram a representar acontecimentos e problemas da época em conformidade com uma visão mais realista, mas sem perder os elementos fantásticos e maravilhosos, ou seja, a essência do conto de fadas não se perdeu. Assim, o maravilhoso que antes predominava nos contos de fadas abre espaço para personagens “mais reais” que serão encarregadas de trilhar seu próprio destino.

Em conformidade com o exposto, a autora mencionada até o momento, declara que é fundamental que cada pessoa perceba que está vivendo no prelúdio desse *novo maravilhoso* iniciado pela ciência, e que está assistindo o regresso a um tipo de *percepção mágica* do mundo, pois, quer na literatura, quer nas artes ou especialmente no cinema e na TV, presenciamos a proliferação de temáticas, personagens, entre outros elementos pertencentes ao universo do maravilhoso, do fantástico e do sobrenatural nas narrativas que nos são apresentadas.

Em suma, percebemos a importância que os contos de fadas têm na existência humana, seja nas fases iniciais da vida, seja em fases mais maduras, pois essas narrativas estão sempre presentes no nosso cotidiano. Como sabemos, para a realização de uma obra narrativa, são precisos elementos como espaço, enredo, tempo e personagem. Esses, por sua vez, têm sido objeto de estudo de teóricos no intuito de aclarar o que é e qual a pertinência de cada um desses elementos no íntimo do escrito narrativo.

Considerando que no corpo deste trabalho focaremos, principalmente, nas personagens que compõem as obras estudadas, para comparar tais obras de diferentes épocas, criadores e veículos, faremos, no tópico a seguir, um breve estudo sobre o processo de construção das personagens na obra de ficção escrita e também na adaptação cinematográfica e a influência que eles exercem sob os leitores das produções nas quais se encontram. Para tanto, partiremos dos conceitos de estudiosos como Beth Brait (1985), Antônio Candido (1995) e Rosenfeld (1995).

### 3.1 AS PERSONAGENS

Cientes da importância das personagens dentro de uma obra, seja ela literária ou fílmica, tentamos fazer aqui uma breve conceituação de *personagem* e, para isso, nada mais prático que iniciar com a definição dada pelo dicionário. Assim, de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio*:

Personagem [Do fr. *personnage*.] S. f. e m. 1. Pessoa notável, eminente, importante; personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papéis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz; figura dramática. 3. P. ext. Cada uma das pessoas que figuram em uma narração, poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: “A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro”. (FERREIRA, 1975, p. 530)

De acordo com Brait (1985), essa definição confunde mais do que esclarece, pois, “Para explicar a palavra personagem, a palavra pessoa(s) foi utilizada três vezes e a expressão ‘ser humano’ uma vez.” (BRAIT, 1985, p. 10). Desse modo, há aí um equívoco entre a relação pessoa (ser vivo) e personagem (ser ficcional). A autora ainda explica que mesmo que haja termos que apontem prováveis distinções entre pessoas e personagens como “papéis” e “figuras dramáticas”, a expressão “cada uma das pessoas que figuram em uma narração, poema ou acontecimento” leva o leitor a entender os diferentes gêneros citados como manifestações de uma mesma espécie.

No entanto, no dicionário especializado *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem* é possível encontrar aspectos mais esclarecedores sobre essa relação pessoa – personagem.

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida

ausente do livro (“O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.” (DUCRO; TODOROV, 1972 *apud* BRAIT, 1985, p. 11)

Partindo desse pressuposto, podemos perceber dois pontos fundamentais para chegarmos ao centro da questão que envolve a relação entre a personagem e a pessoa: a personagem não aparece fora do campo das palavras, logo, trata-se de um problema lingüístico. Além disso, as personagens representam pessoas de acordo com particularidades da ficção. Com base nisso, Brait (1985) afirma que para alcançar algum saber sobre personagens é preciso atentar-se na construção do texto em que ela está inserida, no modo usado pelo autor para modelar suas criaturas e, a partir disso, gerar a emancipação desses seres ficcionais. Ela afirma ainda que “[...] somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.” (BRAIT, 1985, p. 12). É importante frisar, que no cenário fílmico, a configuração se dá de outra maneira: não apenas no vestuário, caracterização com maquiagem, adereços, etc., mas no gestual e nos olhares, closes, distanciamentos das câmeras, entre outros recursos.

Seguindo essa linha, entende-se que a personagem faz parte de uma realidade ficcional, no entanto, ela faz com que o leitor faça associações entre fatos da ficção com fatos de uma realidade fora do texto. Mas como o escritor consegue fazer essa travessia de uma realidade ficcional para uma realidade que toque o leitor? Que tipo de manejo e artimanhas são necessárias para que ocorra esse processo de reprodução e invenção desses seres fictícios que se confundem com a complexidade humana?

Para responder esses questionamentos, é necessário atentarmos para o campo da linguagem, das técnicas que o homem criou para manter a comunicação e a reprodução do convívio na sociedade, ou seja, os meios que o homem inventou para reproduzir, encenar, e tecer a realidade. Nesse sentido, Brait (1985, p. 12) diz que:

Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia ser reproduzido/ser inventado. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência.

Para auxiliar na compreensão do que foi dito logo acima, a referida autora usa como exemplo a linguagem fotográfica como representação da realidade. Ao falar sobre diferenças dos retratos 3x4 – usados em documentos – e retratos de famosos, a autora afirma que o

primeiro trata-se de uma forma mais objetiva de retratar a imagem das pessoas (tanto que são usados em documentos oficiais), enquanto que no segundo tipo de retrato, as pessoas se esforçam para passar uma imagem mais despojada, uma imagem que elas fazem de si mesmas e buscam transmitir ao outro. No entanto, nenhuma dessas formas pode ser confundida com a pessoa em si, já que são apenas frutos de técnicas criadas pelo homem para retratar sua realidade e, portanto, “a semelhança com o real reside no registro de uma imagem, flagrada num dado momento, sob um determinado ângulo e determinadas condições de luz. Esse produto diz muito pouco, ou quase nada, da complexidade do ser humano retratado.” (BRAIT, 1985, p. 14).

Considerando o exposto acima, cabe-nos aqui, citar as reflexões de Rosenfield (1995), que afirma que a diferença entre a realidade e as objectualidades – sejam elas imaginárias ou não, de um texto, foto, apresentação teatral, etc – está na questão de que as últimas não atingem a caracterização integral da primeira. Ele afirma que “as pessoas reais, assim como todos os objetos reais, são totalmente determinados apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados [...]” (ROSENFELD, 1995, p. 28), e apenas alguns desses podem ser “obtidos” e “tirados” através de procedimentos mentais especiais. Tais procedimentos são limitados, por isso, não podem acabar a pluralidade ilimitada das caracterizações do indivíduo real. Isso se refere especificamente a pessoas, seres que se desenvolvem e atuam.

Para o referido autor, personagem é uma entidade fictícia, contudo, é elaborada de tal forma pelo autor que, muitas vezes, é uma espécie de ampliação do homem. Para ele, a personagem pode ser categorizada como personagem de costume ou de natureza. No caso do primeiro tipo, trata-se daqueles que possuem aspectos/características de personalidade estritamente assinaladas, que podem influir no desencadeamento dos acontecimentos na história. Ademais, esses aspectos são inalteráveis e desvelados com precedência de modo que aquele que lê acabe persuadindo-se de que a personagem, de fato, é o que se mostrou no início da narrativa. Já as personagens de natureza são aquelas que se desenvolvem no decorrer da trama, visto que não compreendem características detectáveis já no começo do escrito, mas revelando-se no desencadear das ações, sendo capazes de se manifestarem no texto de modo desigual, tendo potencial para surpreender em indeterminado instante.

Em conformidade com essa teoria de Rosenfeld (1995), podemos citar novamente os estudos de Brait (1985), em que ela expõe quanto a personagem interpreta o real, de tal forma que consegue fazer parecer que elas representam indivíduos. Nessa ótica, no que diz respeito à composição e ao estudo da personagem:

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos as linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista. (BRAIT, 1985, p. 68)

Para a autora citada, a personagem pode ser categorizada com base em seu relacionamento com o narrador, dado que, segundo ela, a personagem pode ser exposta na narrativa como aquela que experiencia a história no mesmo momento que conta o enredamento, ou seja, pode ser personagem e narrador no mesmo instante, seja inconsciente (pensamento) ou espectador ciente das peripécias dos outros personagens. Desse modo, Brait (1985) divide o narrador em primeira pessoa, que é aquela personagem que vivencia os acontecimentos da história e simultaneamente os narra, e em terceira pessoa, aquele que observa e narra os fatos, mas não participa da narrativa. Essa narração (seja em primeira ou terceira pessoa) além de outros mecanismos como discurso direto, diálogos, monólogos, entre outros, são estratégias selecionadas e ajustadas pelo autor com objetivo de viabilizar, conforme suas intenções, a manipulação do discurso e a criação de seres que, após ficarem prontos, escapam do seu controle e mantêm-se no universo dos vocábulos sendo submetidos às variadas leituras dos receptadores.

Estas ponderações nos levam a fazer a seguinte indagação: no processamento de criação do personagem como o escritor manipula a realidade para tramar a ficção? De acordo com Candido (1995), a resposta a essa pergunta ofereceria uma noção da medida em que a personagem é uma entidade reproduzida ou inventada. As ocorrências diversificam bastante, e as duas possibilidades jamais existem em situação de pureza. Segundo ele, a norma que comanda a utilização do real é o da modificação, seja por adição, seja por alteração. Diferente do mundo real, nesse universo fictício, as personagens acatam uma lei própria, “são mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, — ao contrário do caos da vida — pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.” (CANDIDO, 1995, p. 63). Desse modo, entendemos que existe uma relação iminente entre uma personagem e o escritor, pois este a retira de si (seja da sua atmosfera boa ou má) como verificação de possibilidades, que não são exposições de particularidades, mas perpetuamente modificação, pois a obra de ficção metamorfoseia a vida.

No que diz respeito à importância da personagem numa obra de ficção, o referido autor afirma que ela é a primordial encarregada pelo caráter ficcional do escrito literário e, a



partir dela, a camada imaginária se solidifica, ademais, esta também é incumbida de conceder feição real à conjuntura imaginária, inserindo o leitor/espectador nesse universo fictício.

Realizadas essas observações e visto até aqui a importância da personagem dentro de uma obra de ficção, nos cabe fazer indagações como: quais os tipos de personagens? Como esses personagens são construídos? Para responder a essas questões nos basearemos nos preceitos de Candido (1995), que afirma existir uma extensa gama de tipos de personagens que podem ser organizados da seguinte forma:

1. Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, — seja interior, seja exterior. O caso da experiência interior é o da personagem projetada, em que o escritor incorpora a sua vivência, os seus sentimentos; e o caso da experiência exterior é o da transposição de pessoas com as quais o romancista (ou o autor no geral) teve contato direto.
2. Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, — por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha.
3. Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que, todavia, se pode identificar.
4. Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo.
5. Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntarem-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação.
6. Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova.
7. Personagens cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Em tais casos, as personagens obedecem a certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o

autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior.

Com base no exposto, percebemos que o que acontece nos casos apresentados de construção de personagens é a realização de um processo de criação em que há uma associação em diversos níveis de imaginação, observação e memória, sob o respaldo dos princípios morais e intelectuais. Segundo Candido (1995, p. 56), “o próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento, pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas do inconsciente e aflora à consciência sob formas que podem iludir.” Além disso, para o estudioso, a natureza da personagem pende, em parte, da visão que norteia a obra e das intenções do autor.

Na linha da perspectiva de Candido (1995), Gomes (1995) diz que todas essas concepções a respeito das personagens de uma obra ficcional literária são válidas, também, para as personagens de uma obra ficcional cinematográfica, pois “fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo é, sobretudo, ao teatro e ao romance, que o cinema se vincula.” (GOMES, 1995, p. 103). O autor afirma que, em consequência dos recursos narrativos usados pelo cinema, os personagens tornam-se móveis no tempo e no espaço. Para ele:

Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. [...] Na realidade [...], o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. (GOMES, 1995, p. 82).

Nesse sentido, constatamos que a estrutura do filme constantemente embasa-se na disposição do narrador em assumir a visão intelectual de seguidas personagens. É o que acontece, por exemplo, quando em um filme, o protagonista é apresentado e descrito a partir de relatos de outros personagens. Outro recurso utilizado pelo cinema para proporcionar propriedades dramáticas às personagens das obras fílmicas é o fato de a narração ora ser feita pelo narrador que está fora da ação, ora ser feita por um próprio personagem que está dentro da ação. Somando-se a isso, Gomes (1995) afirma que podemos dizer, ainda, que existem personagens do cinema que são feitas exclusivamente de palavras, pelo menos em uma primeira visão superficial. Nesse caso, temos conhecimento do ambiente em que essa personagem está inserida, suas características, sua história no geral, somente a partir das falas dos personagens que a descrevem.

Seguindo essa linha, cabe aqui, citar Gomes (1995) que, em relação à construção da personagem nas obras ficcionais literárias e cinematográficas, diz que a personagem da obra literária é feita somente de palavras escritas, já nos filmes, as personagens são representadas por pessoas. Ele diz, ainda, que no campo da definição psicológica “o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional.” (GOMES, 1995, p. 109). A partir disso, podemos ver que obras cinematográficas atuais como *Malévola* (2014), a animação *Enrolados* (2011) e *Deu a louca na Chapeuzinho* (2006) entre outras, trazem personagens que fogem das características das obras literárias tradicionais e apresentam-se recheadas de uma incerteza psicológica que as deixa muito próximas do mistério que envolve as pessoas da realidade.

É nesse contexto que, embasados nas concepções apresentadas até aqui, destacamos a inspiração decorrente do clássico *Chapeuzinho vermelho*, de Perrault, como fonte matriz para o processo de adaptação do filme *A garota da Capa Vermelha*, no qual as personagens aparecem reconfiguradas, com novas características. A partir de uma observação focada, principalmente, nas protagonistas das duas obras, mostraremos como se dá a sua construção, assim, permitindo que haja um resgate do conto tradicional, promovendo uma nova criação, que traz em sua trama acontecimentos e conflitos – internos e sociais – vividos pelos jovens na sociedade desde a Idade Média até os tempos contemporâneos.

### 3.2 A CHAPEUZINHO DO SÉCULO XVII

*Pela estrada afora, eu vou bem sozinha, levar  
esses doces para a vovozinha...*

Esse verso de uma cantiga popular cantada pelas crianças de hoje, é inspirado em uma das narrativas mais populares de todo o mundo. Contada e recontada há gerações, *Chapeuzinho vermelho* teve seu primeiro registro impresso na versão francesa em 1697 pelo francês Charles Perrault. Trata-se de uma narrativa de cunho moral, pois busca ensinar que quem quebra regras se põe em risco e, no fim de tudo, é castigado, através da história de uma garotinha encantadora que, por causa do capuz vermelho que ganhara da avó, é conhecida como Chapeuzinho Vermelho.

Na história, em um belo dia, Chapeuzinho recebe da mãe, a ordem de levar bolinhos e manteiga para a avó que morava numa aldeia distante e estava doente. Ao passar pelo bosque,

a menina encontra com o lobo que teve uma enorme vontade de comê-la naquele mesmo momento, mas teve que conter-se por causa dos caçadores que estavam ali por perto.

No entanto, o lobo ardiloso logo trata de investigar o destino da adorável menina e, ao descobrir tudo com detalhes, trama um plano e Chapeuzinho cai nele. O lobo sugere que a menina vá por um caminho, enquanto ele seguia pelo outro, e esforça-se o máximo para chegar antes na casa da avó para, assim, devorá-la antes que a neta chegasse, ao passo que a Chapeuzinho, distraída catando castanhas e flores, não percebe que o tempo está passando e chega tarde demais na casa da avó, e que o lobo, fingindo ser a neta, entra na casa e devora a pobre senhora.

Ao bater na porta e ouvir a voz da avó, Chapeuzinho estranha, pois nunca havia ouvido a voz da avó tão grossa. Mas acredita que é em decorrência da gripe e entra na casa. Depois que ela entra, o lobo pede-a que deixe os bolinhos e a manteiga lá e deite-se com ele. Sem hesitar, a menina tira toda a roupa, entra embaixo dos lençóis do lobo e, nesse instante, ocorre o famoso diálogo:

Figura 1 – Chapeuzinho e o lobo: o diálogo



Disponível em: <<http://www.portugues.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe>>.

- “- Minha avó, que braços grandes você tem!
- É para abraçar você melhor, minha neta.
- Minha avó, que pernas grandes você tem!
- Para correr melhor, minha filha.
- Minha avó, que orelhas grandes você tem!
- É para escutar melhor, minha filha.
- Minha avó, que olhos grandes você tem!
- É para enxergar você melhor, minha filha.
- Minha avó, que dentes grandes você tem!
- É para comer você.” (PERRAULT, 2010, p. 44-45).

Após esse famoso diálogo entre os dois, o lobo simplesmente se joga em cima de Chapeuzinho e a come. Ao fazer uma análise sobre essa história, entre outras, Bettelheim (2000) afirma que o que o conto de fadas tem de mais atraente é o fato de o leitor poder acrescentar outros sentidos a ele, preenchendo, desse modo, seus espaços de sentido. É por esse motivo que, para o autor, o conto *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault converte-se em algo sem interesse por causa da tentativa de justificar as atitudes das personagens. Para ele, “essas simplificações junto com uma moral afirmada diretamente transformam este conto de fadas policial num conto admonitório que especifica tudo.” (BETTELHEIM, 2000, p. 205). Dessa forma, o leitor não tem a oportunidade de trabalhar sua imaginação para dar um sentido pessoal à determinada personagem e nem aos casos narrados na história. Como exemplo disso, podemos citar o momento do conto em que o lobo pede a Chapeuzinho que se deite com ele e, sem fazer nenhum tipo de questionamento prévio, ela se despe e se deita com ele. Logo depois, quando questionado sobre seus braços fortes, ele responde que servem para abraçá-la melhor. Nesse momento, desfaz-se a ideia de inocência e ingenuidade da menina, pois, se ela não expressa nenhum tipo de reação à evidente tentativa de sedução que parte do lobo, “ou ela é estúpida ou deseja ser seduzida” (BETTELHEIM, 2000, p. 205).

Essa narrativa, segundo o referido autor, traz como principal tema a ameaça que a protagonista (Chapeuzinho) sofre de ser devorada, enfrentando, dessa forma, problemas que habitam em seu subconsciente, o que pode fazer com que ela corra o risco de “cair” em perigosas teias de sedução. Quando está em casa, Chapeuzinho é uma menina decidida, determinada, que não possui conflitos, pois está em segurança com a mãe. No entanto, ao ser colocada diante de um conflito frente ao lobo e suas seduções, na casa da avó, lugar onde ela deveria se sentir em segurança, não é capaz de reagir para proteger-se. O curioso é que, para Chapeuzinho, o mundo externo à sua casa, mais precisamente o bosque, não lhe é assustador e nem perigoso, considerando que se trata de uma estrada conhecida. Dessa forma, a menina sai de casa espontaneamente e se encanta com as belezas que encontra pelo caminho. Segundo Bettelheim (2000, p. 207) é aí que reside o perigo, pois,

Se o mundo fora do lar e do dever se torna atraente demais, poderá acontecer uma volta a um comportamento baseado no princípio do prazer que, presume-se, Chapeuzinho já havia abandonado em favor do princípio da realidade, graças aos ensinamentos paternos – podendo então ocorrer graves choques.

Para o referido autor, o impasse existente entre o preceito da realidade e do prazer pode ser confirmado pela fala do lobo no momento em que ele aconselha a menina a catar flores ao invés de ir diretamente para a casa da avó. É uma questão igual a que enfrentamos a

respeito de escolher entre praticar algo que desejamos e algo que temos por obrigação. A partir disso, percebemos que Chapeuzinho trata com a ambivalência infantil, ela tem que controlar seu desejo de fazer o que lhe proporciona prazer e precisa cumprir a obrigação da qual foi incumbida. Podemos tomar como exemplo disso, o momento da narrativa em que, após dar detalhes da localização da casa da avó ao lobo, Chapeuzinho distrai-se catando castanhas e flores e, somente depois, retoma sua tarefa de levar os bolinhos e a manteiga para a avó. A protagonista do conto se encontra envolvida em conflitos naturais da puberdade, como Bettelheim no livro anteriormente citado, sob uma perspectiva psicanalítica, afirma:

Chapeuzinho Vermelho, de forma simbólica projeta a menina nos perigos do conflito edípico durante a puberdade, e depois salva-a deles, para que possa amadurecer livre de conflitos. As figuras maternas, a mãe e a bruxa, que eram tão importantes em João e Maria são insignificantes em Chapeuzinho, onde nem a mãe nem a avó podem fazer nada – nem ameaçar nem proteger. O macho, em contraste, é de importância capital, dividido em duas figuras opostas: a do sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó boa e da menina; e a do caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora (BETTELHEIM, 2000, p. 208).

Com essas palavras do autor, notamos que Chapeuzinho é uma representante dos conflitos que uma pré-adolescente possui no tocante à figura paterna. A menina busca entender essa contrariedade que cerca a figura masculina, porque se por um lado há uma figura masculina que a protege, por outro lado há aquela figura masculina que representa perigo e quer machucá-la. Essa dualidade é reproduzida na narrativa através das personagens do caçador e do lobo. O primeiro reproduz o caráter protetor e o segundo, o lado agressivo, feroz do pai.

O conto Chapeuzinho Vermelho ganhou um grande apreço de seu público, independentemente de faixa etária, pelo fato de trazer uma protagonista que reproduz um caráter virtuoso, porém, passa por tentações. A experiência vivida por Chapeuzinho expõe um exemplo de que não se pode confiar em toda intenção aparentemente boa, o próprio Perrault expõe isso na moral presente no fim da narrativa quando diz que “esses lobos gentis e prestimosos, são, entre todos, os mais perigosos.” (PERRAULT, 2010, p.45). Além disso, a narrativa exhibe certo poder que o lobo tem sobre a menina, poder esse advindo da atração que, de certa forma, ela tem em relação a ele.

Por isso, é interessante entender a natureza do lobo, mas, é essencial compreender o que faz com que essa natureza seja algo atraente para a protagonista da história. De acordo com Bettelheim (2000), além de retratar a sedução masculina, o lobo também retrata as linhas animais da criatura humana. Por exemplo, ao satisfazer seu próprio desejo de parar para

catar flores e castanhas, distraíndo-se após ter dado informações detalhadas acerca da localização de sua avó, a menina Chapeuzinho tornou-se, de certa forma, colaboradora da morte da própria avó, e como castigo por isso, mais tarde, a própria Chapeuzinho é comida pelo lobo. Para o autor, a avó de Chapeuzinho também possui sua parcela de culpa, pois, “é fatal para a jovem a mulher mais velha abdicar de seus próprios atrativos para os homens e transferi-los para a filha, dando-lhe uma capa vermelha tão atraente.” (BETTELHEIM, 2000, p. 209).

Sabemos que, assim como no título do conto, no nome da própria personagem há uma ênfase no vermelho, cor essa que simboliza as emoções mais violentas, como o sexo. Assim, o estudioso considera que “o capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato de a avó estar velha e doente, demais até para abrir a porta.” (BETTELHEIM, 2000, p. 209). O nome “Chapeuzinho Vermelho”, atribuído à personagem principal do conto, mostra a importância desse aspecto da menina, isto é, o diminutivo empregado na palavra “Chapeuzinho” mostra que não somente o chapéu era pequeno, mas a própria menina, o que significa dizer que ela era ainda muito pequena (jovem) para iniciar uma vida sexual.

Seguindo a linha da psicanálise, assim como Bettelheim (2000), os psicanalistas Corso, D. L., Corso, M. (2006) também afirmam que *Chapeuzinho Vermelho* possui uma figuração referente à vida sexual. Para eles, o conto trata do descaminho da ingenuidade da criança no que se refere ao ato sexual. De acordo com essa perspectiva, infere-se que os acontecimentos envolvendo Chapeuzinho e o lobo fazem alusão ao ato sexual que ocorre entre os adultos. Dessa forma, o que Chapeuzinho sente em relação ao lobo é algo que ainda foge de sua compreensão, mas que a atrai.

De acordo com esses estudiosos, a figura de Chapeuzinho no conto faz alusão, talvez, à curiosidade da criança no que se refere ao sexo e, devido a essa curiosidade e a prováveis desejos sexuais inconscientes, a criança acaba se envolvendo em emboscadas que lhe ponham em risco. Segundo eles, “a menina pode não saber que jogo está sendo jogado, mas é inegável seu interesse em participar” (CORSO, D; CORSO, M, 2006, p. 78). Assim, percebemos que, mesmo notando que aconteceu alguma coisa estranha com a sua avó, a menina deita-se com o lobo e dialoga com ele. Caindo na teia ardilosa de sedução do lobo, Chapeuzinho acaba sentindo-se atraída por algo oculto, e isso se torna letal.

Os referidos autores afirmam, ainda, que a significação sexual evidente nessa narrativa refere-se a um elo erótico envolvendo a criança e os adultos que a cercam. Assim, essa

narrativa traz como tema central a sexualidade da criança nos limites da idade, pois há uma enorme distância entre ter, conhecer, e exercer uma sexualidade. Outro aspecto que chama atenção na temática desse conto é a dualidade presente na personagem do lobo no que diz respeito à relação existente entre a criança e o adulto, pois o lobo é uma variante perversa do cão doméstico, e por isso traz em si representações do bem e do mal. Para esses estudiosos, essa dualidade de significações traz uma metáfora sobre os perigos do amor ilegítimo proveniente do incesto dos pais com a criança.

Por fim, percebemos que, embora cada autor tenha seu próprio modo de realizar sua análise em torno da obra literária *Chapeuzinho vermelho*, Battelheim e Corso, D. L., Corso, M., concordam que o tema da sexualidade, principalmente a infantil, está presente em todo o enredo da narrativa, e que é necessário que haja um amadurecimento da criança para, só depois, estar pronta para explorar efetivamente sua sexualidade.

Tais considerações são de extrema importância para a presente análise, tendo em vista que o nosso estudo tem como foco principal duas personagens femininas, Chapeuzinho do conto de fadas, ainda na fase infantil de sua vida, e Valerie, que será a próxima protagonista a ser observada e que, apesar de ser uma versão da primeira, é um tanto mais madura que ela.

Nessa perspectiva, é interessante notar que as personagens passam por situações parecidas, por exemplo, as consequências de sua desobediência. De acordo com Mendes (2000, p. 94), “os prêmios e castigos das boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular”, por esse motivo, a menina Chapeuzinho recebe um castigo tão duro: a morte da avó e a sua própria. Sendo uma adaptação do conto, no filme estudado a seguir, a protagonista também é castigada, perdendo não só a avó, mas o pai e, de certa forma, o seu amor. Feitas essas ressalvas, na tentativa de visualizar e compreender um pouco mais sobre a relação existente entre ambas as obras e seu processo de adaptação, passaremos, agora, ao estudo da adaptação cinematográfica *A Garota da Capa Vermelha*.

### 3.3 VALERIE: UMA NOVA CHAPEUZINHO

No conto *Chapeuzinho Vermelho* analisado acima, pudemos notar uma gama de representações metafóricas, as personagens Chapeuzinho e o lobo, por exemplo, são evidentes representações das moças que estavam passando pelo processo de transição da infância para a puberdade e dos homens que as persuadiam para seduzi-las. Paralelamente a esse conto literário, temos a adaptação *A Garota da Capa Vermelha* que, assim como aquele, utiliza uma



série de imagens, inclusive àquelas “arquivadas” na memória, relacionadas ao conto, para adaptá-lo a outro contexto.

Originalmente intitulado *Red Riding Hood* – traduzido para a língua portuguesa significa *Chapeuzinho Vermelho* – o nosso objeto de estudo teve seu lançamento pela *Warner Bros*, no dia 21 de abril de 2011. O roteiro de David Johnson, que foi reproduzido em 100 minutos sob a direção de Catherine Hardwicke, se passa no período da Idade Média e narra a história de Valerie (protagonista), uma jovem que morava em um pequeno vilarejo. A moça envolve-se com dois rapazes: Peter, lenhador por quem ela é apaixonada e Henry, rapaz rico com quem sua mãe almeja casá-la. Devido à aproximação da realização do casamento arranjado, Valerie decide fugir com Peter, mas não o faz porque o lobisomem que aterroriza seu vilarejo volta a atacar e uma das vítimas é a sua irmã mais velha, Lucy. Apavorados, os moradores convocam um padre especialista na caça a lobisomens que, ao chegar, informa-os de que qualquer um dos habitantes dali poderia ser o lobisomem nas noites de lua cheia. Depois disso, há uma sucessão de fatos que tornam Valerie cada vez mais suspeita, no entanto, com o desenrolar da trama, descobre-se que ela não é o lobisomem, mas o seu pai que tenta atacá-la a fim de perpetuar sua espécie animalesca, porém, é morto por Peter e a protagonista durante uma batalha travada na cabana da avó dela.

O objeto escolhido para o estudo realizado neste trabalho é alvo de críticas por reproduzir em sua trama um amor entre jovens (fato considerado clichê) e por não suprir as expectativas criadas com base na sua sinopse, além de apresentar uma estética semelhante à do filme *Crepúsculo* dirigido pela mesma diretora. Apesar disso, nos concentraremos em fazer uma análise de aspectos menos superficiais que os apresentados logo acima. Dessa forma, abordaremos sobre a transposição das personagens, substancialmente, a protagonista do conto *Chapeuzinho Vermelho* para a produção desse filme, até então, tão criticado.

Iniciaremos nossa análise mostrando que nessa adaptação houve algumas modificações significativas feitas no roteiro do filme. Uma das principais modificações é a protagonista que, enquanto no conto *Chapeuzinho* era ainda criança, no filme, Valerie está em uma fase mais madura de sua vida. Outra modificação é a presença não de um lobo, mas de um lobisomem que apavora a todos os moradores do pequeno vilarejo em que Valerie vive com a família.

Ao contrário do conto de Perrault – que apesar de inicialmente não ser direcionado às crianças e depois de suavizações adquiriu caráter infantil – a trama tem faixa indicativa para um público maior de 12 anos, porém, seu enredo faz surgir questionamentos como: o filme, de fato, se direciona ao público jovem? A temática não é mais adequada ao público adulto?

Dentre outras questões que surgem, traçando, desse modo, o que podemos supor que seja uma explicação para o insucesso comercial e de público desse filme.

Nessa perspectiva, no que se refere a como os elementos do conto foram traduzidos e se eles foram eficientes no tocante da expressão do pensamento, podemos dizer que a disseminação das diversas versões do conto, desde seus primórdios, são formas de linguagem distintas através das quais os signos da narrativa foram divulgados. Dessa forma, os elementos que compõem a história, como as metáforas, a personalidades das personagens, e até mesmo a moral, foram sendo traduzidos e adaptados nas diferentes versões e mídias da história. Assim, tomando por referência Zipes (2014 *apud* BELLORÍN, 2016), percebemos que não temos como saber quantas versões de *Chapeuzinho Vermelho* existem e nem se todas são iguais, o que podemos dizer é que elas carregam o cerne ou o que ele chama de *meme*, uma espécie de carga genética que é replicada ao longo dos tempos e que permite identificar tal conto com tais características. Portanto, podemos inferir que nas versões de *Chapeuzinho Vermelho* as quais temos conhecimento, indiscutivelmente todas as distintas representações do conto são descritas como colagens que tiveram elementos modificados, removidos e adicionados conforme a intenção de quem as produz.

Nesse momento, é importante salientar que cada indivíduo tem suas diferentes leituras e interpretações de determinada obra, aliás, o próprio adaptador, pois ao selecionar uma obra para realizar o seu trabalho de adaptação, ele é livre para fazer modificações de acordo com a sua preferência e interesse, inclusive a recriação de personagens. Um claro exemplo disso é o nosso objeto de estudo, pois nele, o lobo é suprimido e em seu lugar é adicionado o mito sobre o lobisomem. Além disso, são adicionados, também, personagens como dois pretendentes para a personagem principal, sua família, amigas, o elemento cristão representado pelo padre, os seus acompanhantes que, junto dele, chegam ao vilarejo com a missão de solucionar o problema com o lobisomem, que representa o elemento sombrio. Além da adição desses personagens, há modificações, também, na forma como o lobo se esconde na casa da avó, pois no conto de Perrault, ele faz uso de um disfarce, enquanto que no filme ele se esconde na sua forma humana e não usa disfarces.

Nesse sentido, podemos perceber que, quando ocorre a transposição literária do conto para a adaptação cinematográfica, fica evidente que a essência da obra matriz continua presente na adaptação, muitas vezes de forma velada, outras vezes de forma visível. O capuz vermelho, por exemplo, em ambas as obras são indubitavelmente o elemento mais característico das protagonistas. Assim como no conto, no filme, a neta ganha o capuz vermelho da avó, porém, no filme, o capuz é dado como presente de casamento, o que pode

ser interpretado como a introdução de Valerie numa nova fase da vida sexual. Direcionando isso para a realidade fora da ficção, podemos relacionar esse fato com o lingerie que as jovens contemporâneas ganham para usarem em sua primeira noite com o marido.

O filme tem início com Valerie, ainda criança, indo buscar água quando avista uma família preparando um animal para ser oferecido ao lobo, ao observar a situação, a personagem narra em *off*<sup>1</sup> que o vilarejo em que ela mora fica localizado aos arredores de uma floresta escura e que muitas pessoas sabiam das coisas obscuras que aconteciam por lá. Como já foi dito no segundo tópico do presente capítulo, para Brait (1985), uma personagem pode aparecer na narrativa como aquela que vivencia a história e ao mesmo tempo faz a narração da mesma. Nesse sentido, observamos que na cena inicial do filme, a protagonista cumpre o papel de personagem e narradora ao mesmo tempo, ou seja, ela é uma narradora em primeira pessoa. Esse mecanismo usado pelo autor possibilita o manuseio da elaboração dos seres na narrativa.

Prosseguindo a análise, no conto, cumprindo ordens da mãe, a menina sai para levar bolinhos e manteiga para a avó. Sua mãe a orienta sobre os perigos da floresta, no entanto, a menina desobedece suas orientações. Assim como Chapeuzinho, na primeira cena do filme (00:02:29), Valerie expõe a orientação da mãe que, ao mandá-la buscar água na floresta aconselha a não falar com nenhum desconhecido. No entanto, a protagonista narra em *off*: “tentei ser uma boa menina e obedecê-la, acredite! Eu tentei!” (00:02:40), percebemos que a jovem não só fala, mas também mantém ligação com Peter, a quem ela se refere quando afirma: “desde que erámos crianças, ele conseguia sempre me fazer ser desobediente!” (00:04:05). Essa afirmação de Valerie ilustra a atração que ela sente por o proibido, o que é um aspecto em comum com as versões mais conhecidas de Chapeuzinho Vermelho. Essa conduta está ligada à vontade de fazer novas descobertas, mesmo que isso seja desaprovado. Esse fato mantém estreita relação com o cenário cotidiano atual, sobretudo com os adolescentes, pois, ao não seguir os comandos de suas mães, os jovens julgam-se superiores e mais espertos.

Nessa perspectiva, notamos que a índole desobediente dessa personagem é acentuada desde o início do filme. Tendo como base os estudos de Rosenfeld (1995), podemos dizer que Valerie é uma personagem de costume<sup>2</sup>, pois essa característica de sua personalidade apresentada nos momentos iniciais do filme, além de perpassar todo o filme, tem grande influência no romper das ocorrências na história. Como exemplo disso, podemos citar o

---

<sup>1</sup> Quando ouvimos uma voz e a imagem da pessoa que está falando não aparece, a voz sobrepõe outra imagem.

<sup>2</sup> Especificado no tópico 3.1 deste trabalho.

romance que ela insiste em manter com Peter mesmo contra a vontade da mãe. O namoro dos dois não agrada a mãe dela, pois, na condição de lenhador, ele não poderia proporcionar-lhe condições superiores às que o pretendente Henry, rico e querido pela mãe de Valerie poderia lhe dar. Apesar desse alpinismo social ser muito antigo, essa situação ainda é bastante presente na atualidade e esse domínio da mãe sob a filha, decidindo com quem ela deve relacionar-se, faz menção às mães que, quando não gostam ou concordam com o estilo de vida de seus filhos, adquirem caráter carrasco e se tornam para eles, as madrastas ou bruxas más dos contos de fadas.

Essa imposição da mãe da personagem principal acarreta algumas descobertas no desenrolar da trama, uma delas é o fato de que Valerie, não é mais uma menina tão inocente. Considerando o triângulo amoroso existente entre ela e seus dois pretendentes, “Chapeuzinho se revela como uma grande sedutora ao corresponder aos ciúmes de Peter. A partir daí, percebemos que a doce garota já não é tão inocente, e busca certa ‘emancipação’ sexual.” (WATANABE; FERNANDES, 2014, p. 11). Esse caráter sedutor da personagem fica evidente desde o início do filme. Como podemos observar na figura<sup>3</sup> abaixo, os olhos de Valerie são oblíquos e denunciam o seu desejo sexual por Peter.

Figura 2 – Valerie



Fonte: *A garota da capa vermelha* (2011).

De acordo com o site *Primeiro filme*<sup>4</sup>, os *planos mais fechados*<sup>5</sup>, principalmente do rosto, são usados para mostrar as emoções que a personagem está sentindo. Na cena

<sup>3</sup> Todas as imagens presentes neste capítulo foram capturadas do filme em questão pelo programa *print screen* da aplicação no sistema operacional *Windows 8.1*.

<sup>4</sup> Todas as informações sobre movimentos de câmera, close, plano entre outros, foram retirados desse site que está disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro>>.

<sup>5</sup> Quando a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta.

(00:03:56), através de um *close*<sup>6</sup> e movimento de *pan*<sup>7</sup> para a direita o rosto da jovem aparece revelando seu olhar. Depois, quando Peter volta e percebe a presença de alguém e o desaparecimento do seu machado, uma trilha sonora começa a ser ouvida. Nesse momento, num *plano médio*<sup>8</sup>, onde observamos as costas de Peter caminhando em direção a Valerie que aparece com o machado nas mãos e em um sorriso faceiro encara o jovem, ocorre o diálogo: “Me dá isso!” (Peter), “O que você vai me dar em troca?” (Valerie) (00:04:57 - 00:05:13). No intervalo de tempo de 00:05:38 a 00:06:48 o diálogo segue e Peter convida a moça a fugir com ele, nessa cena, percebemos a respiração ofegante, sorrisos, gestos, olhares e ações que a protagonista executa, nos levando a compreender suas segundas intenções.

Nesse contexto, podemos citar os estudos de Rosenfeld (1995, p. 11) que diz que:

[...] a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional — particularmente quando de certo nível estético — já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc.

Seguindo essa linha, percebemos que há um aspecto que está presente na maioria das cenas eróticas do filme e que nos faz refletir sobre o seu significado em determinadas cenas: o fogo. Na cena que reproduz o início da festa do vilarejo, ao passar pela fogueira, é dado um *close em 3/4*<sup>9</sup> mostrando o rosto da protagonista em meio às chamas, deixando em destaque seus olhos que estão a observar Peter que está também chegando à festa. O fogo, neste momento, pode simbolizar a paixão ardente e a atração sexual que existe entre os dois personagens.

Ainda comprovando a afirmação do estudioso citado logo acima, observamos que o próprio diálogo entre os personagens pode trazer a confirmação da significação e da importância do fogo em cenas importantes e de puro erotismo: “Sei que sente o mesmo que eu... Sei que está queimando por dentro” (00:32:40), começa-se a ouvir uma trilha sonora medieval e envolvente, que vai aumentando gradativamente, conforme as personagens vão entrando em êxtase. Em outra cena (00:39:12), num *plano americano*<sup>10</sup> do casal que está se

<sup>6</sup> É um plano que vai do queixo até a testa.

<sup>7</sup> A câmera movimenta-se sobre seu eixo, para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, ou obliquamente.

<sup>8</sup> A figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

<sup>9</sup> Quando a câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz da pessoa filmada. Essa posição pode ser realizada com muitas variantes.

<sup>10</sup> A figura humana é enquadrada do joelho para cima.

beijando ardentemente, vê-se em *segundo plano*<sup>11</sup> uma fogueira que enfatiza o casal (ver figura 3).

Figura 3 – O desejo do casal



Fonte: *A garota da capa vermelha* (2011).

Nessa sequência, dentro do celeiro, Peter deita sobre Valerie e, na luz baixa presente em toda a cena, uma silhueta dos dois corpos (00:39:38), proporcionada por uma fogueira (também em *segundo plano*) que dá um efeito de contraluz é formada, desvelando novamente o desejo latente no consciente dos dois personagens.

Rosenfeld (1995) diz ainda que, num texto ficcional, são as palavras que compõem as personagens e seus ambientes, já no cinema, “são as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorvem’ as palavras do texto e passa a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade.”. Nesse sentido, podemos fazer um contraponto entre o recorte do conto de Perrault em que, quando indagado por Chapeuzinho para que serve sua boca tão grande, o lobo diz: “é para comer você” e um recorte erótico do filme em que, em meio a beijos, Peter revela a Valerie que poderia comê-la. Ao fazer uma leitura superficial do conto ou mesmo ouvi-lo sendo narrado, o leitor/ouvinte, considerando o contexto em que a fala do lobo está inserida e considerando ainda que o conto traz uma personagem infantil e, por esse motivo, pressupõe-se que ela não tem claro entendimento de questões sexuais, não associará o ato de comer ao sentido sexual. Já no recorte cinematográfico, as personagens são adultas e estão envolvidas num contexto em que o sentido sexual está explícito; dessa forma,

<sup>11</sup> Quando um objeto ou pessoa aparece em cena e possui significado, no entanto, a imagem que aparece no fundo é o foco da situação.

mesmo que o espectador assista ao filme de forma superficial sem fins analíticos, a fala de Peter, nesse momento, direciona nossa leitura ao seu desejo de concretização do ato sexual.

Outro momento em que é possível perceber que Valerie, ao contrário de Chapeuzinho, tem conhecimento do afloramento de sua sexualidade é durante a cena da festa no vilarejo, quando ela dança na tentativa de seduzir Peter (figura 4).

Figura 4 – A dança sedutora



Fonte: *A garota da capa vermelha* (2011).

Como já foi dito anteriormente, num filme, a configuração da personagem, não é formada apenas pelas suas vestimentas, maquiagem ou adereços, mas também pelos seus gestos, olhares, closes, distanciamento das câmeras, entre outros recursos. Nessa cena (00:37:05) do referido filme, Valerie expõe seus desejos sobre Peter quando aproveita a ocasião da festa no vilarejo e ao som música, ela faz movimentos sensuais quando dança com sua amiga para chamar a atenção dele que estava dançando com outra moça. Durante toda a cena, nota-se um jogo de olhares sedutores, movimentos sensuais que incitam as preliminares antes do ato sexual. Por vezes vemos o olhar da protagonista, os planos se intercalam entre as trocas de olhares do casal e as pessoas dançando. A música possui uma melodia rítmica de batalha medieval, remetendo ao duelo que se observa na cena (pode ser uma batalha entre os sexos, “dominado e dominador”). A protagonista tenta mostrar para Peter que ela pode ser bem melhor que a garota com quem ele está dançando.

Nessa conjuntura, vale dizer que em 2015 a *BBC News/Brasil*<sup>12</sup> publicou um estudo realizado pelo neurobiologista Mo Costandi em que ele afirma que “[...] os movimentos dos olhos podem tanto refletir e influenciar importantes funções mentais, como a memória e a tomada de decisões, como trair nossos pensamentos, crenças e desejos” (CONSTANDI, 2015, p. 5), além disso, ele afirma ainda que o olhar pode ajudar a influenciar decisões. Assim, podemos perceber que o olhar de Valerie é um aspecto bastante acentuado durante todo o filme. Essa particularidade da personagem nos revela seu caráter sedutor e, em algumas ocasiões, manipulador (ver figura 5), o que sublinha que a protagonista do filme não é tão inocente quanto a personagem do conto.

Figura 5 – Valerie persuadindo Peter a matar o coelho



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

Num *close* (00:03:07), vê-se a cumplicidade mostrada através da troca de olhares entre os personagens desde a infância. Na verdade, como podemos observar na imagem acima, Valerie mostra que não é tão doce e inocente logo na primeira cena do filme, quando ela e Peter encontram um pequeno coelho que caíra numa armadilha e, ao perceber a hesitação do menino em matar o coelho, ela pede que ele o mate, mas ele sugere que ela o faça. Nesse momento, a trilha musical é intensificada, numa melodia mais forte, despertando sensação de terror/horror no espectador e a cena é cortada, deixando o espectador na dúvida sobre quem matou o coelho, mas com a certeza de que Valerie não é tão inocente e doce. E somente por volta dos quarenta e cinco minutos de exibição do filme, em conversa com o lobisomem, a protagonista confessa que matou aquele coelho há dez anos.

No filme, também podemos perceber a presença de princípios bíblicos representados pelas figuras do padre do Augustes – que orientava a pessoas do povoado a ter fé e não lutar

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150522>>.



pessoalmente com o lobisomem que, após vinte anos, havia voltado a atacar o vilarejo – e do padre Salomão – uma figura assustadora e cruel – que caçava lobisomens. No conto, a proteção à personagem principal vem da sua mãe (e em algumas versões mais conhecidas como a dos Grimm, do lenhador), no filme, percebemos que Peter (que é lenhador), por diversas vezes protege a protagonista, no entanto, vemos que além da figura do lenhador, há outra fonte de proteção, não só para Valerie, mas para o povo: a igreja. Nesse momento, cabe falar sobre o fato do lobisomem só aparecer durante a noite, pois se infere que, “biblicamente a luz é guia, proteção, salvação, assim também como é sagrado o solo da igreja que protege o povo do animal assassino.” (WATANABE; FERNANDES, 2014, p. 11). Na sequência (01:17:15) abaixo (figura 6), podemos ver o povo do vilarejo na igreja, tentando proteger-se do ataque do lobisomem e Valerie mais uma vez em evidência na cena.

Figura 6 – Protegendo-se na igreja



Fonte: *A garota da capa vermelha* (2011).

De acordo com Brait (1985), a partir de particularidades como astúcia, perspicácia, sabedoria, entre outros, é possível identificar a personagem protagonista da narrativa. Nessa ótica, aquele que assiste ao filme admite que a narrativa e a personagem realizem seus destinos de tal modo que esta enfrente diversos obstáculos e dificuldades e mesmo assim se salve. Nesse momento, percebemos que ao contrário da personagem de Perrault que aparentemente é frágil, a protagonista do filme apresenta um caráter determinado e heroico, visto que, mesmo depois de ser acusada, humilhada e usada como isca para a captura do lobo, Valerie se oferece a ele em troca da paz para o vilarejo; no entanto, o sol começa a raiar e, ao tentar aproximar-se dela, o lobo queima a mão no solo sagrado e foge em seguida.

A essa altura da presente análise, já percebemos que apesar da mudança no roteiro, no cenário e até nas vestimentas das personagens, há aspectos semelhantes nas obras, por

exemplo, a temática sexual que aparece de forma intensa tanto no conto quanto no filme. No conto, é a menina que sente certa atração e desejo sexual pelo lobo – mesmo que inconscientemente – e de acordo com Bettelheim (2000) e Corso, D. L., Corso, M. (2006), essa relação entre a figura de Chapeuzinho e do lobo representam a relação existente entre pais e filhas em que elas sentem um desejo inconsciente de serem seduzidas por seus pais. Já no filme, é o pai de Valerie quem sente um desejo não correspondido pela filha, o que acarreta uma série de conflitos no vilarejo, inclusive a própria condenação de Valerie, por ser suspeita pelo fato de conseguir se comunicar com o lobisomem.

Além disso, na perspectiva defendida por Bettelheim (2000), em relação ao conto, o pai da menina não aparece especificamente, mas é representado pelas figuras do lobo e do caçador, enquanto que no filme o pai aparece e ele mesmo é o lobisomem. Desse modo, fica evidente que, no conto, há uma dualidade da representação paterna que se divide entre o lobo e o caçador, mas, no filme, essa ambivalência encontra-se presente na mesma personagem que ora é humana (ver figura 7), ora sofre o processo de animalização – quando se transforma, e passa a ostentar aparência e/ou comportamento de animal – virando o lobisomem.

Figura 7 - A proteção paterna



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011)

A figura acima foi retirada do filme citado, às 01:06:48, na cena o pai em sua forma humana dialoga com Valerie enquanto ela está sendo presa por ser suspeita de ser o lobo. Na conversa, ele afirma que fez o melhor pra proteger Lucie e ela e demonstra amá-la. Já na sequência de cenas (figuras 8, 9 e 10) abaixo, no intervalo de tempo de 00:44:14 e 00:45:55, o pai surge em sua forma animalesca diante de Valerie, e se comunica pela primeira vez com ela. Notamos, existente nessa cena, o jogo de olhares, o que nos leva de imediato a lembrar da

passagem no conto em que Chapeuzinho dialoga com o lobo (figura 1). A protagonista é convidada pelo lobisOMEM a ir embora com ele, porém, o acusa de ser assassino e não aceita.

Figura 8 – Valerie e o lobisOMEM: o encontro ameaçador



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

O lobisOMEM conhece Valerie, ele pode dialogar com ela. No entanto, ao contrário de Chapeuzinho e o lobo de Perrault, a conversa entre os dois primeiros, não é somente verbal, ela acontece através da troca de olhares entre os dois. E, a partir disso, ela reconhece, na fera, olhos humanos castanhos.

Figura 9 – Os olhos de Valerie



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

Figura 10 – Os olhos do lobisomem



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

Os olhos podem revelar o que a personagem está sentindo (expressão facial). No encontro do lobo com Valerie há uma sequência de *planos detalhe*<sup>13</sup> entre os olhos dos dois. Em um dos momentos temos um *flash back*<sup>14</sup> (em que é revelado que foi Valerie quem matou o coelho) que num *zoom-in*<sup>15</sup> permeia o olhar do lobo. Normalmente, nas versões literárias desse conto, esse reconhecimento acontece nos primeiros momentos, na floresta e já no fim do conto, na casa da avó de Chapeuzinho. Já neste filme, há uma contraversão desse episódio e o encontro da protagonista com o lobisomem, ocorre na metade do enredo. Nesse momento, ela passa a desconfiar de todos que tem os olhos castanhos, pois percebe que o lobo pode ser qualquer um morador do vilarejo e teme pela ameaça que ele representa.

Nesse contexto, percebemos, então, a metáfora que mostra que a personagem do pai, traz em si ao mesmo tempo, a proteção e o perigo para Valerie, tendo em vista, principalmente, o fato de que todo ser humano traz em si a ambivalência do bem e do mal. Isso sustenta, também, a análise feita por Corso, D. L., Corso, M. (2006), que confirmam que o lobo é ao mesmo tempo doméstico e selvagem.

Outros aspectos corriqueiros universalmente são notórios no filme, como o amor proibido, a traição, o ciúme e as consequências que isso acarreta. Como exemplo, a paixão platônica e indesejada que a irmã mais velha de Valerie sentia por Henry, o amor proibido e a traição que aconteceu entre a mãe de Valerie e o pai de Henry e, como consequência da descoberta dessa traição, ocorre a morte da jovem Lucy, meio irmã de Valerie e de Henry. O

<sup>13</sup> A câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (um olho, uma mão, um pé, etc.).

<sup>14</sup> É a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, é uma forma de mudança de plano temporal.

<sup>15</sup> Quando, usando uma lente do tipo ZOOM, você modifica o ângulo visual durante a tomada e “aproxima” a imagem.

lobisomem que é o pai da protagonista, agora direciona seus desejos para Valerie. Segundo Watanabe & Fernandes (2014), devido seu sentimento de posse sobre ela e, “haja vista este vício na garota e vingança por valorizar mais o namorado, o pai de Chapeuzinho chega a ‘contaminar’ o moço de suma importância para a filha, além de garantir seu desejo de uma descendência de lobos.” (WATANABE; FERNANDES, 2014, p. 12).

Diferentemente do conto de Perrault, em *A garota da Capa Vermelha* a protagonista não recebe ordens da mãe para ir até a casa da avó, mas sofre alucinações com ela. Nessa cena, o diálogo que geralmente ocorre entre Chapeuzinho e o lobo na casa da vovó é transposto para Valerie e sua avó. Em seus devaneios, a moça aparece questionando sua avó a respeito do tamanho crescido de suas orelhas, braços, olhos e boca. De acordo com Rosenfeld (1995, p. 34-35), a caracterização atribuí às personagens sentido e clareza, mas isso não quer dizer simpleza psicológica. Ele diz que:

Precisamente porque se trata de orações e não de realidade, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida.

Feitas essas ressalvas, percebemos que, assim como no conto matriz, em nosso objeto de estudo “a descrição das orelhas, olhos e boca, remetem ao corpo do homem, fazendo apologia sexual. O ato de devorar a menina seria a própria consumação do ato sexual.” (WATANABE; FERNANDES, 2014, p. 12). Embora o ato sexual não tenha ocorrido entre Valerie e o lobisomem – seu pai – como podemos ver abaixo (figura 11), ele ocorreu entre Valerie e Peter, seu grande amor, que mais tarde se transformaria em lobisomem.

Figura 11 – O ato sexual



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

No encontro para a consumação do ato sexual, a ausência de diálogos também fala. As ações (os olhares, os toques, os beijos, etc.) das personagens demonstram o desejo, a paixão e a cumplicidade. Trazendo esse episódio para a realidade exterior à obra, a retirada da capa (01:31:00) pode referir-se à perda da virgindade e ao contato nupcial pós casamento, o primeiro momento a sós com seu cônjuge; é o momento de consolidação da união do casal. Ainda nessa cena, com um *zoom-in*, aproximando-se dos personagens (01:31:33), mostra-os sobre a capa vermelha e os raios do sol os iluminando. Nesse instante, a luz do sol torna-se um elemento significativo, o nascer de uma nova fase e a verdade (clareza) que sustém outra realidade, que até então não se conhecia. Para finalizar essa passagem do filme, é feito um *zoom-out*<sup>16</sup> em leves movimentos circulares para cima abrindo para um *plano geral*<sup>17</sup>, mostrando o casal envolto de um tecido e sobre a capa, que forra a neve. Esse distanciamento da câmera também é uma técnica utilizada para indicar a passagem de uma cena para outra.

Nessa cena reproduzida nos últimos instantes do filme, podemos perceber que Valerie sabe bem o que está fazendo quando se envolve intimamente com Peter. Nessa perspectiva, enquanto que para Corso, D. L., Corso, M. (2006) *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault aborda a fase em que a criança está fazendo suas primeiras descobertas sexuais, perdendo, assim, sua inocência, em *A Garota da Capa Vermelha*, vemos que a personagem principal já está à frente dessa fase e a par dos conhecimentos sexuais e, assim, encontra-se preparada para consumir esse ato, pois, diferente de *Chapeuzinho*, ela consegue relacionar-se sem se por em maiores riscos. Dessa forma, ela não precisa mais das orientações da avó e da mãe para indicar-lhe o que fazer. Em consequência disso, há o afastamento dessas duas figuras de sua vida. A avó é afastada por meio da morte e a mãe é afastada quando a protagonista muda-se para a velha cabana da avó.

Esse afastamento representa a emancipação do jovem e a quebra de relações com a proteção familiar, pois, se na infância isso é fundamental, considerando que a criança precisa vivenciar suas próprias experiências, na fase adulta é desnecessária e até prejudicial. De acordo com Corso, D. L., Corso, M. (2006), é necessário que em seu processo de desenvolvimento, a criança se desligue da inocência, se isso não ocorrer, ela corre o risco de tornar-se um adulto problemático. Como exemplo disso, podemos citar Lucy, mais velha que Valerie, mas que talvez não tenha passado ainda pelo processo de perda de ingenuidade, chegando ao mundo adulto despreparada para lidar com os perigos existentes e, em

---

<sup>16</sup> O afastamento da imagem pelo jogo de lentes da câmera.

<sup>17</sup> Com um ângulo visual bem aberto, a câmera revela o cenário à sua frente. A figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. Plano para exteriores ou interiores de grandes proporções.

consequência disso, sem prever os riscos que poderia correr, marca um encontro que acarreta sua morte, como podemos ver na sequência (00:08:02) abaixo (ver figura 12).

Figura 12 – A morte de Lucy



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

Em *plano médio*, quando encontra a irmã morta, a protagonista olha para Peter, que surge por trás de outras pessoas que estavam no vilarejo, em volta do corpo de Lucy. Logo depois, a câmera se distancia em *zoom-out*, provavelmente com o auxílio de uma grua<sup>18</sup>, dando a sensação de altitude. Ao passo que a câmera se distancia, começam a cair flocos de neve. A cena finaliza com um *tilt*<sup>19</sup> para cima, posteriormente, deixando o *plano aberto*<sup>20</sup> nas montanhas cobertas pela névoa.

Indo pela ótica psicanalítica, podemos interpretar a morte de Lucy como o rompimento da estabilidade emocional, considerando que ela, apesar de não ser mais criança, não aprendeu a tratar das nuances das relações humanas do mundo adulto. Nessa perspectiva, mais do que a própria Valerie, ela se aproxima da Chapeuzinho do conto.

Por falar em aproximações com o conto, outro recorte que nos desperta a atenção é o encontro entre a protagonista do filme e seu amado na floresta. Depois de ter tido um sonho, Valerie sente que sua avó está em perigo e decide procurá-la em sua casa. Na cena, assim como Chapeuzinho vermelho, a moça aparece paramentada usando sua capa vermelha e uma

<sup>18</sup> Objeto estabilizador de câmeras e filmadoras durante gravações em movimento, permitindo que o cinegrafista tenha novos ângulos do que está sendo gravado.

<sup>19</sup> Quando a câmera movimenta-se sobre seu eixo vertical.

<sup>20</sup> A câmera está distante do objeto, de modo que ele ocupa uma parte pequena do cenário. É um plano de ambientação.

cesta, dois objetos marcantes da personagem do conto de Perrault, no entanto ela não carregava bolo ou manteiga, mas a mão do padre Salomon com unhas de prata. Percebemos que, enquanto no conto o lobo encontra Chapeuzinho na floresta e consegue ludibriá-la, na adaptação cinematográfica o encontro entre Peter (que mais tarde se tornaria um lobo) e Valerie não dispõe de um clima tão ameno, já que ela desconfia que seu amado é o lobisomem que aterroriza o vilarejo e acaba ferindo-o com uma faca.

Sabemos que há várias versões contadas e recontadas desse conto e seus respectivos finais. A própria versão de Perrault, apesar de ter sido a primeira a ser transcrita dos relatos orais para o papel, foi uma versão diferente da que foi recolhida, pois ela foi suavizada. Enfim, de todos os finais recontados, o que mais tem proximidade com o final de *A Garota da Capa Vermelha*, é a versão dos irmãos Grimm, na qual o caçador abre a barriga do lobo, salva a Chapeuzinho e sua avó e depois enche a barriga do lobo de pedras para que ele afunde na água e não volte à superfície. Nesse contexto, a cena (01:32:04) representada abaixo (figura 13), atrai a nossa atenção pelo fato de Valerie estar paramentada como a personagem de Perrault, usando sua capa vermelha que ganhara da avó, o principal elemento caracterizador de Chapeuzinho. Nesse instante, nota-se a perceptibilidade da essência da personagem do conto no presente no filme.

Figura 13 – A morte do lobisomem



Fonte: *A Garota da Capa Vermelha* (2011).

Além do exposto acima, na adaptação aqui tratada, após uma batalha travada com Valerie e Peter, o lobisomem morre e, assim como na versão de *Chapeuzinho Vermelho* contada pelos Grimm, tem sua barriga preenchida por pedras e, em seguida, é jogado no rio



para que afunde. De acordo com Hutcheon (2013, p. 201), as “expressões faciais, roupas, gestos ocupam seu lugar ao lado da arquitetura do cenário, a fim de transmitir informações culturais”. Dessa forma, podemos dizer que a memória do conto foi mantida nessa adaptação cinematográfica.

Nesse rastro, percebemos que apesar do “e foram felizes para sempre” ser uma das principais características dos contos de fadas, e que esse final se dá inclusive em algumas versões literárias e adaptações fílmicas de Chapeuzinho Vermelho, tanto no conto de Perrault quanto no filme aqui estudado, não há a existência desse final feliz, visto que no primeiro, a protagonista é devorada e a história acaba e, no segundo, a personagem principal perde seu pai, que era o lobisomem e por isso precisava morrer, além do fato de Peter, que embora fosse seu amor, precisar se afastar por ter sido “contaminado” pela maldição.

Apesar de sofrer com a partida de seu amado, a existência da personalidade masculina no lobisomem aumenta o prazer da protagonista na procura da sua complacência. Assim, ela muda-se para a cabana de sua avó, localizada na floresta longe do povoado, e passa a esperar Peter que vem visitá-la nas noites de lua cheia. Nesta cena, observamos que o sentimento que Valerie nutre em relação à figura do lobo não é mais de medo, mas de amor, pois o lobisomem que antes tinha a identidade desconhecida por ela e representava perigo para todo o vilarejo, e principalmente para a própria protagonista, agora é substituído por um novo lobisomem, o qual ela conhece, ama e espera.

Nesse sentido, considerando que a figura do lobisomem representa a ambivalência do bem e do mal, de acordo com Daniele Amaral de Sá (2016), podemos notar que a face sombria e oculta do homem é retratada pela fera arrebatadora. Desse modo, o fato de Valerie não aceitar o primeiro lobisomem (seu pai) a faz negar seu próprio lado obscuro que, apesar dela negar ter quando afirma que não é igual ao lobo, é revelado quando ele a acusa de ter matado o coelho na infância e, em outro momento, na cena de luta entre eles, em que ela o mata. Já a aceitação do novo lobisomem (seu amado), viabiliza sua evolução pessoal, visto que “este processo de integração do elemento agressivo à personagem possibilita seu controle sobre este aspecto antes desconhecido, mas que agora pode usá-lo a seu favor.” (SÁ, 2016, p. 74).

Segundo a referida autora, essa negação incipiente de Valerie no que se refere ao lobisomem pode ainda ser relacionada com um esforço em não permitir-se aceitar e transformar-se em uma personalidade negativa como a que é retratada pelo seu pai. Com o novo lobisomem, essa personalidade assume uma nova construção, pois o lobo não quer mais oferecer perigo, mas protegê-la. Para essa estudiosa, o aceite da sombra é dos primeiros

passos para o crescimento humano e transformá-lo consciente é imprescindível para a saúde psíquica do homem. Nesse sentido, podemos dizer que o amadurecimento e crescimento pessoal de Valerie no fim da adaptação se deram a partir da sua aceitação da figura do lobisomem.

Em síntese, *A Garota da Capa Vermelha (2011)* possui uma trama inovadora, apesar de aspectos como seu cenário, roupas e situações nos levarem diretamente à Idade Média. A protagonista, que é claramente uma releitura da menina Chapeuzinho Vermelho, ostenta como principal particularidade não mais a inocência e vulnerabilidade da personagem do conto de Perrault, mas a bravura de uma mulher a fim de enfrentar todos os obstáculos para viver seu amor impossível, adquirindo, assim, o status de heroína corajosa perante o perigo oferecido pelo lobisomem. Feitas essas ressalvas, ante a condição histórica do conto, ilustrou-se, no presente trabalho, uma trilha para um auxílio no que se refere à percepção da relação “Chapeuzinho - lobo” com a psique humana, relação essa que ocorre desde as primeiras versões literárias a que se teve acesso, até as versões cinematográficas contemporâneas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decurso do presente trabalho, percebemos que o estudo da obra cinematográfica nos possibilitou a reflexão em torno da maneira como os contos de fadas modernos, difundidos pelo cinema, vêm promovendo novas roupagens e novas leituras das obras possivelmente direcionadas ao público infantil. Como abordamos no primeiro capítulo, durante muito tempo, a literatura infantil foi usada como ferramenta pedagógica para crianças que, por sua vez, tinham suas particularidades ignoradas, tornando-se, dessa forma, pequenos receptores de doutrinas prescritas pelas origens patriarcais. Encobertos pela magia dos contos de fadas, aspectos ideológicos avançaram se estabelecendo como regra, gerando concepções padronizadas como aquelas relacionadas à figura feminina, por exemplo, que são sempre vistas como seres frágeis que precisam de proteção.

No entanto, aqui foi mostrado que, à medida que as épocas mudam as crenças, os princípios morais e os padrões, entre outros aspectos, também são modificados. Dessa forma, o que é clássico acaba sendo adaptado de forma que acompanhe tais mudanças. No campo da literatura infantil, ressalta-se o fato de que, ainda que se tenham passado três séculos de “vida” desse gênero, a modernidade ainda conserva espaço para as narrativas fantásticas e maravilhosas, possibilitando que elas sejam não só revisitadas, mas também ressignificadas sob novas leituras, assegurando, dessa forma, que os contos de fadas e sua essência permaneçam operando na atividade imaginativa dos indivíduos, através das adaptações fílmicas.

Frente a todas as modificações que seguem sendo feitas na sociedade devido à era da tecnologia, é inviável sabermos ou antevermos o porvir dos contos de fadas. No entanto, muitos desses contos vêm sendo reanalisados pela indústria cinematográfica, como o nosso objeto de estudo, por exemplo. Desde o século passado, estúdios de cinema vêm revisitando narrativas que dispõem de princesas, bruxas, fadas, lobos-maus entre outros, para realizar suas produções. Embora sejam releituras de clássicos conhecidos em todo o mundo, essas obras apresentam novos elementos que surgem em novas conjunturas, introduzindo diversas óticas e promovendo sentidos inovadores no que se refere às personificações da sociedade moderna.

Tendo em vista que as produções que constituíram nosso instrumento de pesquisa são uma obra clássica da literatura infantil e uma de suas releituras, nos propomos a pesquisar, no capítulo dois, as questões fundamentais acerca da adaptação e reelaboração de narrativas. Em seguida, no capítulo três, analisamos os elementos mais significativos – sobretudo as protagonistas – que apareceram na adaptação da história que ocorreu das páginas do livro à

tela do cinema. Desse modo, conseguimos verificar que os contos de fadas vêm conservando-se desde seu surgimento até os dias atuais em virtude de sua aptidão a ser modificada e adaptada a vários suportes e circunstâncias sociais, assegurando, desta forma, sua perpetuação. Pois, como afirma Hutcheon (2013), as narrativas são recontadas de formas distintas por meio de novos materiais e em diversos âmbitos culturais, se adaptando em consequência da mudança. A autora afirma ainda que, mais do que apenas sobreviver, elas florescem, o que significa dizer que o acervo do fantástico e do maravilhoso não declina, pelo contrário, se reinventa e circula em diversos veículos, dirigindo-se e atingindo um público de diferentes faixas etárias.

Nesse contexto, podemos dizer que, em seu percurso trilhado, *Chapeuzinho Vermelho* não é esquecido e nem apagado do imaginário, ao contrário, é revigorado e fortalecido a cada nova releitura, visto que, embora as adaptações suprimam e adicionem novos elementos à narrativa, sua essência nunca é apagada, permitindo que a menina do capuz vermelho se apresente perante o imaginário, repleta de significados.

Assim, observamos que a adaptação cinematográfica *A Garota da Capa Vermelha* (2011) inova a trama da narrativa ao apresentar como protagonista não uma criança, mas uma jovem mulher. Ademais, como é possível ver na análise feita no capítulo três deste estudo, há aspectos novos apresentados no filme, como a figura do lobisomem substituindo o lobo do conto, os pretendentes de Valerie, o que acentua a temática sexual que está presente no conto e no filme, porém, mais explícito no segundo. Outros significados do conto foram sendo construídos no filme de forma mais acentuada, como a ambivalência do bem do e do mal, do medo e do amor, representados pela figura do lobisomem, que inicialmente era o pai da protagonista e depois passou a ser representado pelo seu amado. A natureza moral do conto também é apresentada no filme em questão, enfatizada não só pelo sentido sexual, mas também na desobediência das protagonistas de ambas as obras.

Acerca das teorias de adaptação e intertextualidade, pudemos compreender que a trama do filme *A Garota da Capa Vermelha*, aqui estudada, foi alicerçada com base numa releitura do clássico infantil *Chapeuzinho Vermelho*. Ao delinear uma observação das personagens principais das duas obras, vimos que a reconfiguração das características das personagens acarreta na alteração dos modelos padrões que geralmente são apresentados nos contos de fadas clássicos.

Em *A Garota da Capa Vermelha* observamos que, diferentemente de *Chapeuzinho* que é retratada como uma criança doce e dependente da proteção da mãe e do lenhador (em algumas versões), Valerie, desde o início do filme, mostra que não é tão doce e frágil como a

primeira. Ao contrário da personagem do conto que conversa com os coelhos pela floresta, a personagem do filme mata-o. Além disso, podemos perceber, ainda, que a questão sexual presente nas duas obras aparece de maneiras distintas, tendo em vista que, no conto, a personagem ainda é criança e não possui muitos conhecimentos a respeito do afloramento de sua sexualidade, enquanto que, no filme, fica evidente que a personagem está em sua fase adulta e é ciente de seus desejos sexuais.

Assim, notamos que ao conceder novo significado à situação da personagem principal, o enredo do filme mostra que não somos indivíduos de personalidade única. Se atentarmos para a ambivalência do bem e do mal, do desejo e da repulsa presentes no filme, veremos que a escolha entre um e outro pende mais da situação do que da personalidade da personagem, mostrando que ser e parecer são duas coisas diferentes. Dessa forma, Valerie retrata as reflexões de Corso, D. L., Corso, M. (2006) que dizem que alcançar um valor diante do olhar dos outros, para ser amado e respeitado, pende de resolver seus próprios problemas internos e deixar-se crescer. Isso significa refletir que a aceitação dos personagens depende de uma observação do que eles são interiormente.

Ao finalizarmos este trabalho, percebemos o quão grande é a importância da literatura – em suas diferentes ocorrências – especialmente, dos contos de fadas, para o ser humano. Arte das letras, das metáforas, das personificações e representações, arte que nos possibilita adentrar novas existências e realidades. É a vereda que podemos usar como trilha pelas florestas do nosso subconsciente em busca de decifrações e respostas para as inquietudes de nossa existência.

## REFERÊNCIAS

A GAROTA da capa vermelha. Direção: Catherine Hardwick. Produção: Leonardo DiCaprio e Julie Yorn. Roteiro: David Johnson. [S.I.]: Paris Filmes, 2011. (100 min), widescreen, color.

ALENCASTRO, Karine Simões de. **O Conto de Fadas Contemporâneo na Tradução para o Cinema de Animação: The Tale of Despereaux**. 2016. xii,101 f., il. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ALMEIDA, Juliana Bernieri. A influência dos contos de fadas nos contos modernos. **REI - Revista de Educação do IDEAU**, Uruguai, v. 8, n. 17, jan./jun. 2013.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira: ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

BELLORÍN, Brenda. Mutações do gênero - Um mapa para entender o DNA dos contos de fadas contemporâneos. **Linternas y bosques – Literatura infantil y juvenil**, [S.I.], 2016. Disponível em: <<https://linternasybosques.wordpress.com/descifrar-el-adn-de-los-cuentos-de-hadas/>> Acesso em: 20 abr. 2018.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CANDIDO, Antônio et al. A personagem do romance. In:\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARDOSO, Rosane; BACCON, Franciele F. **Os contos de fadas em narrativas contemporâneas: pressuposições sobre o leitor jovem**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012. (coleção re-significando linguagens).

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Marta Morais da. **Literatura Infantil**. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2008.

COSTANDI, Mo. Como os olhos revelam nossos pensamentos. **BBC News**, [S.I.], 22 maio 2015. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150522\\_vert\\_fut\\_olhos\\_pensamento\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150522_vert_fut_olhos_pensamento_ml)> . Acesso em: 15 jun. 2018.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GERBASE, Carlos. Movimentos no quadro, da câmera e da objetiva. **Primeiro Filme**, [S.I.], [entre 2000 e 2018]. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/movimentos-no-quadro-da-camera-e-da-objetiva/>> Acesso em: 15 jun. 2018.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem da ficção.** 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LOUREIRO, Robson. Educação, cinema e estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 1-238, jan./jun. 2008.

MACHADO, Ana Maria. Apresentação: um eterno encantamento. In: PERRAULT, Charles et al. **Contos de fadas:** de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, Maria Cristina. **(Re)Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas.** Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil.** 3. ed. São Paulo: Summus, 1979.

MENDES, Mariza B. T. **Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault.** São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: PERRAULT, Charles et al. **Contos de fadas:** de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Apresentação de Ana Maria Machado. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SÁ, Daniele Amaral de. **O Processo de Transformação dos Contos de Fada e suas Implicações na Arteterapia.** Rio de Janeiro: POMAR/FAVI, 2016. Disponível em: <<https://arteterapia.org.br/wp-content/uploads/2016/12/Monografia-Daniele-Amaral-de-S%C3%A1.pdf>> Acesso em: 10 maio 2018.

SANTOS, Fernanda Lázara de Oliveira. **Do papel à tela, três histórias de princesas: reconfigurações do feminino entre literatura e cinema.** 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

SILVA, Elisângela Araújo; WANDERLEY, Naelza de Araújo. A Literatura e suas Parcerias: “Luz, Câmera, Ação!”, Caminhos entre Literatura Infantil, o Cinema e a Televisão. In: ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ENSINO, 5., 2014, [S.I.]. **Anais...** [S.I.]: RealizEventos, 2014. Disponível em: <[http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade\\_1datahora\\_25\\_05\\_2014\\_19\\_41\\_02\\_idinscrito\\_496\\_4626dc0beb2eeaf4de31a2e1fa53128e.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade_1datahora_25_05_2014_19_41_02_idinscrito_496_4626dc0beb2eeaf4de31a2e1fa53128e.pdf)> Acesso em: 11 mar. 2018.

SILVEIRA, Anderson Ederson Luís. Literatura Infantil e Cinema. **Web Revista Discursividade**, [Florianópolis], n. 14, maio/jun. 2014. Disponível em: <<http://www.discursividade.cepad.net.br/EDICOES/14/Arquivos/ANDERSON.pdf>> Acesso em: 19 jan. 2018.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

WATANABE, Jefferson Yuji; FERNANDES, Jéssica Albuquerque. Contos de Fadas: A Interpretação Semiótica por detrás do Capuz Vermelho e suas Adaptações. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 13., 2014, Belém. **Anais...** Belém: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0357-1.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2018.