



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)



EVANIR LIMA DE SOUZA SILVA

TRANSCRIÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *CHAPEUZINHO AMARELO*:

Uma Revisão Crítica na Perspectiva de *Chapeuzinho Vermelho*

Dourados – MS
2024

EVANIR LIMA DE SOUZA SILVA

TRANSCRIÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *CHAPEUZINHO AMARELO*:

Uma Revisão Crítica na Perspectiva de *Chapeuzinho Vermelho*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação em Artes e Letras/ FALE – da Universidade Federal da Grande Dourados/MS (UFGD), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguística e Transculturalidade.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.

Dourados – MS
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S729t Souza, Evanir Lima De

TRANSCRIÇÃO INTERSEMIÓTICA EM CHAPEUZINHO AMARELO: : Uma Revisão
Crítica na Perspectiva de Chapeuzinho Vermelho [recurso eletrônico] / Evanir Lima De Souza. --
2024.
Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Profa. Dra. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2024.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Tradução/Transcrição Intersemiótica. 2. Comparação literária. 3. Chapeuzinho Vermelho e Chapeuzinho Amarelo.. I. Torchi, Profa. Dra. Gicelma Da Fonseca Chacarosqui. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi
Orientadora e Presidente da banca - Universidade Federal da Grande Dourados

Profa. Dra. Silvia Mara de Melo
Membro Titular Interno - Universidade Federal da Grande Dourados

Profa. Dra. Susylene Dias Araújo
Membro Titular Externo – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Alexandra Aparecida de Araújo Figueiredo
Membro Suplente Interno - Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior
Membro Suplente Externo - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Dedico esse trabalho a Deus, pois reconheço
que tudo pertence a Ele e provém Dele.

AGRADECIMENTOS

Em meio a todas as incertezas, trajetórias cheias de desafios, enfim, a realização do Mestrado em Letras. Diante dessa conquista gostaria de expressar minha imensa gratidão a todos aqueles que, de forma direta ou indireta, me apoiaram ao longo desta jornada.

À Deus, em primeiro lugar, por me confortar nos momentos mais difíceis e permitir-me chegar até aqui.

À minha orientadora, Profa. Dra. Gicelma Chacarosqui Torchi, por me receber mais uma vez na minha vida acadêmica, e me acompanhar com suas valiosas orientações, com paciência, dedicação e compreensão nos momentos mais conturbados de minha vida. Graças ao seu apoio, não me permiti desistir em nenhuma circunstância. Obrigada por tudo, principalmente, por ter me aceitado como orientanda e me inspirar com seu profissionalismo.

Em memória dos meus pais, que me ensinaram ser uma pessoa honesta.

Aos meus filhos, Mateus, Pedro e Ane Carolina por suportarem minha ausência durante esse período. Sempre perguntando "Onde está a mamãe?" sem obterem uma resposta imediata.

Ao meu esposo que esperava ansioso pelo término do Mestrado. Obrigada pela confiança e compreensão.

Às professoras membros da Banca Examinadora, Profa. Dra. Silvia Mara de Melo e Susylene Dias Araújo, por terem aceitado ao convite e contribuído para o avanço dessa dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Comunicação em Artes e Letras - FALE, da UFGD, pelo acolhimento acadêmico e por viabilizar a ampliação dos meus conhecimentos acadêmicos enquanto pesquisadora.

Aos meus professores da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFGD, pelas contribuições.

A todos os meus colegas, que de alguma forma me incentivaram nessa jornada.

Minha eterna gratidão!

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação.

Haroldo de Campos

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar criticamente o processo de transcrição intersemiótica na produção da obra *Chapeuzinho Amarelo*. Para tal propósito, busca-se compreender como Chico Buarque traduziu o conto *Chapeuzinho Vermelho* na versão em português, preservando elementos fundamentais do conto original *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Charles Perrault, ao criar sua nova obra literária. Nesse sentido, pretende-se entender como Buarque trouxe características próprias e contemporâneas, ao mesmo tempo em que introduzia novos contextos socioculturais. A pesquisa também visa destacar os pontos de aproximação e distanciamento entre as duas obras, contribuindo para uma análise significativa do processo criativo de Buarque em sua transcrição. Neste contexto, será analisada a colaboração de Ziraldo como ilustrador, que enriquece ainda mais a obra, proporcionando uma camada visual que complementa e amplia o texto, tornando *Chapeuzinho Amarelo* uma obra única e significativa na literatura infantil brasileira. Como suporte, serão utilizados os pressupostos teóricos de Charles Sanders Peirce (2015), assim como nas contribuições de Lúcia Santaella (2013), Julio Plaza (2003), Lotman (1978), Nöth (1998), Campos (2004), Jakobson (2007), Umberto Eco (2007), Chacarosqui (2008).

Palavras-chave: Tradução/Transcrição Intersemiótica. Comparação literária. *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo*.

ABSTRACT

This research aims to critically analyze the process of intersemiotic transcreation in the production of the work *Chapeuzinho Amarelo*. For this purpose, we seek to understand how Chico Buarque translated the short story *Little Red Riding Hood* into Portuguese, preserving fundamental elements of the original short story *Little Red Riding Hood* (1697), by Charles Perrault, when creating his new literary work, *Little Yellow Riding Hood* (1979). In this sense, the aim is to understand how Buarque brought his own contemporary characteristics, at the same time as he introduced new sociocultural contexts. The research also aims to highlight the points of proximity and distance between the two works, contributing to a significant analysis of Buarque's creative process in its transcreation. In this context, Ziraldo's collaboration as an illustrator will be analyzed, which further enriches the work, providing a visual layer that complements and expands the text, making *Little Yellow Riding Hood* a unique and significant work in Brazilian children's literature. As support, the theoretical assumptions of Charles Sanders Peirce (2015) will be used, as well as the contributions of Lúcia Santaella (2013), Julio Plaza (2003), Lotman (1978), Nöth (1998), Campos (2004), Jakobson (2007), Umberto Eco (2007), Chacarosqui (2008).

Keywords: Intersemiotic Translation/Transcreation. Literary comparison. *Little Red Riding Hood* and *Little Yellow Riding Hood*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Charles Perraultl	25
Imagem 02 - <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e o lobo mau	26
Imagem 03 - Foto de Francisco Buarque de Hollanda.....	30
Imagem 04 - Chico Buarque recebendo o certificado do Prêmio Camões	32
Imagem 05 - Aniversário de 80 anos de Chico Buarque é comemorado no Baile Concerto da OSBA	33
Imagem 06 - Foto do ilustrador Ziraldo	34
Imagem 07 - Foto dos cartunistas que participaram do livro em homenagem ao Ziraldo	36
Imagem 08 - <i>Chapeuzinho Amarelo</i>	37
Imagem 09 - <i>Chapeuzinho Amarelo</i> rindo do lobo	40
Imagem 10 - Triáde de Peirce	44
Imagem 11 - Francisco Buarque de Hollanda e a crítica social.....	62
Imagem 12 - Francisco Buarque de Hollanda luta contra a repressão	63
Imagem 13 . Capa do livro <i>Chapeuzinho Amarelo</i>	68
Imagem 14 . A menina <i>Chapeuzinho Amarelo</i> , tomada pelo amedrontamento	69
Imagem 15 . A imaginação de <i>Chapeuzinho</i> e a personagem com medo da minhoca.....	71
Imagem 16 . <i>Chapeuzinho Amarelo</i> e sua sombra de lobo.....	73
Imagem 17 . <i>Chapeuzinho Amarelo</i> se depara com o lobo	74
Imagem 18 . <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e o lobo mau - Gustave Doré	76
Imagem 19 . <i>Chapeuzinho Amarelo</i> encontra com o lobo.....	78
Imagem 20 . O lobo confrontando a Vovó em <i>Le Petit Chaperon Rouge</i>	80
Imagem 21 . O lobo disfarçado de Vovó em <i>Le Petit Chaperon Rouge</i>	81
Imagem 22 . <i>Chapeuzinho Amarelo</i> rindo da cara do lobo mau	83
Imagem 23 . Lobo envergonhado.....	83
Imagem 24 . <i>Le Petit Chaperon Rouge</i> por Gustave Doré	97
Imagem 25 . Capa do livro <i>Chapeuzinho Amarelo</i>	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Obras de Chico Buarque de Hollanda com imagens críticas ao governo.....	64
--	----

SUMÁRIO	12
INTRODUÇÃO.....	14
ESTADO DA ARTE	19
 VIDA E OBRA DOS AUTORES: DE <i>CHAPEUZINHO VERMELHO</i> E <i>CHAPEUZINHO AMARELO</i>	 23
1.1 <i>Chapeuzinho Vermelho</i> por Charles Perrault: A evolução da narrativa oral para o conto tradicional.....	24
1.2 Francisco Buarque de Hollanda	29
1.3 A incrível habilidade de Ziraldo em <i>Chapeuzinho Amarelo</i>	34
1.4 <i>Chapeuzinho Amarelo</i> (1979): Um conto contemporâneo	37
 SEMIÓTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA:	 42
2.1 Semiótica Peirceana: Refletindo os conceitos	44
2.2 Tradução e Tradução Intersemiótica: Pressupostos teóricos	48
2.3 <i>Chapeuzinho Amarelo</i> (1979) como um Processo (Re) Criativo	51
2.4 Intertextualidade como diálogo na transcrição em <i>Chapeuzinho Amarelo</i> (1979)	53
 (RE)CRIAÇÃO EM <i>CHAPEUZINHO AMARELO</i>	 56
3.1 Recodificações da intertextualidade em <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e <i>Chapeuzinho Amarelo</i>	57
3.1.1 As proximidades e os distanciamentos entre as duas obras	59
3.2 Os possíveis impactos significativos da história de <i>Chapeuzinho Amarelo</i> no período em que a obra foi produzida.....	61
 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE <i>CHAPEUZINHO VERMELHO</i> À <i>CHAPEUZINHO AMARELO</i>.....	 65
 CONSIDERAÇÕES.....	 84
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXOS	91
O conto <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (1697) em Francês e Português.....	92
<i>Chapeuzinho Amarelo</i> (1979), de Francisco Buarque de Hollanda	98

O conto *Chapeuzinho Vermelho* (1697) traduzido para uma aventura do RPG The Witcher...101

INTRODUÇÃO

Refletir sobre um livro, por meio de imagens e de sua escrita, é permitir a possibilidade de entender como a literatura, enquanto meio artístico, tem o poder de fortalecer ou manifestar estereótipos que sofrem mutações com a passagem do tempo. Assim, a partir da percepção do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo* escrito por Francisco Buarque de Hollanda, em 1979, podemos explorar temas, influências históricas, culturais e sociais de suas respectivas épocas.

O livro *Chapeuzinho Amarelo* publicado em 1979 oferece uma nova versão do tradicional conto *Chapeuzinho Vermelho*, escrito por Charles Perrault (1697). Chico Buarque ao escrever essa obra resgata uma essência atemporal de uma história original, explorando temas contemporâneos, humanísticos com narrativas encantadoras, desde à seleção do *corpus*.

As mudanças sociais, políticas e culturais do século XX influenciaram a evolução da literatura, moldando o estilo de escrita e expandindo os temas contemporâneos. Isso tornou a literatura um poderoso meio de reflexão sobre questões sociais e humanas.

Uma figura importante por essa mudança foi Chico Buarque, um dos principais representantes da chamada Geração 1960¹, que ficou conhecido por usar a escrita de fluxo de consciência². Este novo estilo rompeu com as convenções literárias tradicionais influenciadas pelas adaptações portuguesas, esse método ajudou os leitores a compreenderem melhor os sentimentos e circunstâncias dos personagens. Além disso, Chico Buarque empregou essas técnicas para desafiar e criticar o regime governamental vigente e desta forma ganhou reconhecimento mesmo em tempos difíceis.

Já no século XXI, a literatura moderna continua evoluindo à medida que novos conceitos e estilos surgem, refletindo as realidades atuais, afastando-se das tendências passadas. Embora perdure ao longo dos tempos, é influenciada por fatores do mundo real, reflexos de sua época.

Durante este período, padrões e características específicas influenciam a forma como os autores se relacionam com os leitores. Uma tendência são as tecnologias modernas, como a web, E-books, blogs, mensagens em grupo e mídias sociais. Os escritores experimentam um novo estilo de escrita, expandem vários pontos de vista e abordam tópicos atuais para estimular

¹O termo geração 1960 é uma expressão performativa, que traz algo à existência e que provoca um desafio no domínio da imaginação ou mais precisamente, sugere uma proposta para a comunidade. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/QLxWgzvYgW4bKzK3YWmbGjj/>. Acessado em: 25 de março de 2024.

²Entende-se por fluxo de consciência uma tendência literária da era modernista que mergulha em estados pré-verbais de consciência. É utilizado em obras literárias e se concentram nos pensamentos e sentimentos íntimos dos personagens. Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21605/12442>> Acessado em: 25 de março de 2024.

a contemplação e a transformação na sociedade. Além disso, a literatura tornou-se mais criativa e mista. A fusão de diversas categorias e gêneros, assim como a mistura de elementos realistas imaginários, tornou-se popular nesta época. A linguagem progride para ser mais diversificada, aprofundando - se em métodos alternativos de contar histórias, estrutura literária criteriosa.

À medida que a tecnologia e a informação se tornam mais disponíveis, a leitura de livros aumenta o impacto na cultura ao difundir ideias e valores. A literatura atua como um elo entre diferentes culturas, assim como os filmes, as músicas e a arte os conectam entre si.

Segundo Lucia Santaella, “os meios de massa são, por natureza, Intersemióticos” (2005). De acordo com a autora:

[...] o cinema, por exemplo, envolve imagem, diálogo, sons, ruídos, combinando as habilidades de roteiristas, fotógrafos, figurinista, *designers* [...] dessa mistura de meios e linguagens resultam experiências sensorio-perceptivas ricas para o receptor. Santaella (2005, p.12).

A literatura emprega diversos elementos para se conectar com público e pode refletir transformações resultantes de mudanças culturais. Lótman acreditava que essas transformações são influenciadas por indivíduos e grupos sociais. Destacando que a cultura se manifesta por meio de formas artísticas como a literatura. Utilizando a semiótica, podemos observar as mudanças na literatura causadas pelos processos culturais Lótman (1997, p. 711).

Assim, sabemos que a Literatura vai além, ela tem um papel fundamental, não apenas em uma disciplina escolar, a literatura tem o poder de despertar a imaginação e a criatividade, de formar leitores críticos e competentes, capazes de compreender e interagir de forma significativa o mundo ao seu redor, ou seja, de enxergar além do óbvio.

Em Literatura das mutações no século XXI, Perroni afirma que:

Sempre vale a pena lembrar a três funções ou forças da literatura, definidas pelo mestre de Compagnon, Roland Barthes: **1) Mathesis:** a literatura é um lugar de saberes (no plural); ela não sabe coisas (como as ciências), mas ela sabe das coisas; **2) Mimese:** a literatura busca representar o real, mas o real é irrepresentável na linguagem verbal, e essa busca que a constitui, não como representação, mas como “fulgor do real”; **3) Semiosis:** a literatura não usa os signos, ela joga com os signos deslocando-os de seus usos habituais e práticos, tornando-os visíveis. Perroni (2016, p.79).

Para Perroni (2016), como vimos, as “três funções” ou “forças” citadas por Barthes que fazem parte da literatura, percebemos que essas funções destacam a capacidade de transmitir conhecimento, explorar representações da realidade e utilizar a linguagem de formas únicas e criativas.

De acordo com Eagleton:

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente

verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede. Eagleton (2006, p.1).

Eagleton (2006) acredita que a literatura não deve ser vista apenas como uma ficção e sublinha a importância na abordagem de questões do nosso dia a dia. Ele destaca que a literatura está intimamente ligada às linguagens faladas e visuais, levando a compressões únicas dos textos e despertando a curiosidade das crianças e adolescentes.

Nesse contexto, importa verificar na semiosfera dos textos literários *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e toda a gama de signos que potencializam a cultura Brasileira e sua semiotização, desta forma analisar sistemas de linguagem. Para a pesquisadora Gicelma Chacarosqui Torchi, a definição de semiosfera configura-se como “contínuo ambiente onde os signos se relacionam e edificam linguagens e sentidos:

Na semiosfera, o grau de organização da cultura está na passagem da organização interna para a desorganização externa, da ordem para o caos, daí podermos chamá-la de "contínuo semiótico". A simetria especular é a própria ideia da semiosfera como intercâmbio dialógico; é um dos princípios estruturais de organização interna do dispositivo gerador de sentido; nela aparece o fenômeno do duplo, da intratextualidade e um dos mais complexos processos informacionais, o dialogismo, fundamento de todo o processo gerador de sentido. Chacarosqui-Torchi (2008, p. 113).

Além disso, este espaço semiótico trata-se de:

[...] um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera. O conceito de semiosfera corresponde, portanto, a uma conexão de sistemas e geração de novos textos. Trata-se de um espaço que possibilita a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações, funcionando como um conjunto de diferentes textos e linguagens. Chacarosqui-Torchi. (2008, p.13).

Chacarosqui Torchi (2008) afirma que semiose, incluindo a interpretação e criação de significados por meio de signos e símbolos, não existe fora da semiosfera.

Pensa-se que os sistemas e a criação de novos textos estão ligados pelo conceito de semiosfera. Consequentemente, a semiosfera é uma área onde vários sistemas – incluindo linguagem, arte, mídia e assim por diante – coexistem. Estes sistemas cooperam para produzir um ambiente rico em sinais que facilita a comunicação humana e a criação contínua de novos textos e linguagens. Esta perspectiva vê a semiosfera como uma coleção dinâmica de vários textos e linguagens que coexistem, interagem entre si, estabelecendo conexões para gerar e compartilhar significados. É um lugar onde as conversas acontecem e onde novos dados são produzidos o tempo todo. Nessa pesquisa, serão aprofundados os conceitos dos autores relevantes ao tema, como Peirce (2005), por meio de Santaella (2001), para analisar as representações de signos, tanto verbais quanto imagéticos, nas obras em estudos.

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto, implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante. Santaella (2001, p.42-43).

Dessa maneira, é o signo que vai levar à compreensão imagética do que é falado, pensado, visualizado e daquilo que se ouve a respeito do mundo interior e exterior e transmitir de algum modo, um significado. Sendo assim, frente ao objetivo da pesquisa, de realização da leitura semiótica³ das obras supracitadas da literatura, o trabalho tomará também a fundamentação teórica de Lotman (1978), que estuda os sistemas de signos aplicados à cultura marcada pela investigação e compreensão da estruturalidade da obra enquanto textos culturais.

A justificativa para esta pesquisa visa em compreender o processo de transcrição intersemiótica, particularmente na tradução de obras clássicas para contextos contemporâneos, este estudo apresenta as nuances do processo criativo e as influências socioculturais que moldam essa tradução. Ao analisar dos signos presentes e as características inovadoras introduzidas por Chico Buarque, a pesquisa contribui para entender de como a literatura pode ser reinventada para refletir novos contextos.

Ademais, destacamos a relevância do autor como um crítico do regime militar e como sua perspectiva influenciou a reescrita de *Chapeuzinho Amarelo*, conferindo uma nova camada de significado à obra.

Baseamos nossa hipótese de que *Chapeuzinho Amarelo* exemplifica a importância da transcrição intersemiótica como um processo vital para a renovação das narrativas tradicionais. A obra não apenas enriquece a tradição literária e semiótico, mas também proporciona um meio eficaz para abordar questões contemporâneas, incentivando a reflexão crítica e a transformação social.

No intuito de atingir o objetivo, esta pesquisa visa revisar criticamente e analisar o processo de transcrição realizado por Chico Buarque em *Chapeuzinho Amarelo* (1979), buscando compreender como o autor traduziu o conto *Chapeuzinho Vermelho* na versão em português, preservando elementos fundamentais do conto original *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Charles Perrault para criar sua nova obra literária, *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Nesse sentido, busca-se entender como Buarque trouxe características próprias e contemporâneas, enquanto introduzia novos contextos socioculturais.

³Apontaremos mais detalhes sobre Semiótica na seção 2. Semiótica e Tradução Intersemiótica

A metodologia utilizada na realização desse trabalho teve como pressupostos a teoria de Semiótica de Charles Sanders Peirce (2015), Lucia Santaella (2013) e o estudo da Tradução Intersemiótica desenvolvida no livro de Julio Plaza (2003), Lotman (1978), Noth (1998), Umberto Eco (2007), Chacarosqui (2008), Haroldo de Campos (2015) entre outros.

Por fim, esse trabalho é composto pelas seguintes etapas: catalogação dos referenciais teóricos, análise crítica do autor e da obra que compõe o corpus de análise da pesquisa, das teorias, estudos; relação de preparação crítica-analítica, destacando os aspectos de importância da pesquisa; elaboração de fichamentos e redação de trabalho; participação, preparação de projeto parcial/texto para qualificação e a dissertação pronta e defesa.

O trabalho está dividido em quatro seções: a primeira, será apresentada “A colaboração autoral de Charles Perrault em *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo* por Chico Buarque e Ziraldo” visa fornecer um panorama da vida dos autores assim como um breve resumo da obra. Na sequência, a segunda seção: “Semiótica e Tradução Intersemiótica”: busca realizar uma breve reflexão acerca dos conceitos que abrange as discussões das teorias semióticas, tradução intersemiótica e do processo de transcrição, e abordando sobre a intertextualidade. Na terceira seção, (Re) criação em *Chapeuzinho Amarelo*: Tradução intersemiótica como processo criativo: abordamos os possíveis impactos significativos da história de *Chapeuzinho Amarelo* na sociedade, e como o contexto histórico, cultural e social da época influenciaram a escrita da obra. Na quarta seção analisando sobre a “Tradução Intersemiótica a partir processo de transcrição de *Chapeuzinho Vermelho* à *Chapeuzinho Amarelo*.”

Enfatizar a relevância dos estudos semióticos como ferramenta essencial para compreender os signos presentes e ocultos em uma narrativa, é crucial para a análise de diversos fenômenos.

ESTADO DA ARTE

Durante os estudos de Mestrado, tivemos a oportunidade de explorar uma variedade de leituras, textos e pesquisas relacionadas à Semiótica e a Teoria da Tradução Intersemiótica. Ao longo desses estudos, escolhemos concentrar nos escritos de Francisco Buarque de Hollanda, a fim de compreender a origem, a estruturação e, sobretudo, o processo de tradução/transcrição intersemiótica na recriação do conto *Chapeuzinho Amarelo* (1979), a partir da tradução do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho* e dos elementos fundamentais do conto original de Charles Perrault publicado em 1697.

Neste estudo comparamos e explicamos os fatos para descobrir a proximidade e distanciamento entre essas obras considerando pontos de vista históricos, culturais e sociais. Ao comparar as duas obras, buscamos compreender como as histórias, os motivos e as reações dos personagens foram atualizados para o público atual, além de descobrir o impacto de fatores políticos e pessoais que moldam a escrita. Esses aspectos foram cruciais na elaboração de histórias cativantes que fascinaram gerações.

Essa análise nos ajudou também a pensar como os elementos simbólicos transmitem sentimentos e mensagens aos leitores, enfatizando a importância dos signos em diferentes situações de narrativa. Tornou-se evidente que a essência dessas histórias é transmitida através de uma comunicação complexa que vai além das meras ilustrações.

Ao longo do tempo, essas histórias com temas interessantes foram cruciais para a sociedade, pois forneceram uma maneira de fugir da rotina por meio de enredos envolventes, personalidades variadas e cenários diversos. Com o passar dos anos, esses contos se transformaram em obras contemporâneas que continuam prendendo nosso foco e nos arrastando para aventuras emocionantes, retratando situações criativas e possíveis situações futuras. E continua nos oferecer uma pausa agradável nos permitindo imaginar possibilidades incríveis.

No entanto, as histórias não apenas divertem, mas também possuem a capacidade de instruir, motivar e despertar um novo ponto de vista. Exibindo diferentes perspectivas, estimulam a compreensão entre pessoas de diferentes origens. Por meio de diversas sagas humanas, expandem nossa percepção do mundo.

Apesar de virem de diversas culturas, muitos dessas histórias sobreviveram até hoje com pequenas alterações. Desta forma, o conto de *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) também foi passado de geração em geração, sendo traduzido de acordo com as tradições locais.

Segundo Sousa (1978), os contos emergem conflitos entre indivíduos por riquezas,

poder e influências, resultando a contos que aprofundam esses temas. Consequentemente, as histórias não são mero fruto da imaginação; na verdade, foram inspirações de eventos reais com os quais as pessoas se relacionam devido à valiosa lição que transmitiram, acabando por lançar as bases para os princípios morais dentro de diferentes grupos sociais.

Os contos modernos, os papéis que antes eram atribuídos a cada personagem são substituídos por ações grupais acompanhadas de uma análise crítica da realidade que revela questões sociais e desmistifica a fantasia. Enquanto as histórias tradicionais se centravam nas ações esperadas da classe burguesa, aderindo a normas de comportamento pré-estabelecidas, as histórias modernas visam desafiar comportamentos socialmente muitas vezes inaceitáveis.

[...] as histórias modernas estão mais preocupadas com a busca da solução do que propriamente com as provas da superioridade do herói, porque este herói, na maioria das vezes, é uma criança comum, que, por isso, não precisa provar ser superior a nada, mas superar seus próprios limites. Pondé (1985, p. 120).

De acordo com a autora, os contos contemporâneos⁴ tomam um rumo diferente quando se trata de heróis. O propósito das histórias no passado tem estabelecido a superioridade do herói sobre os outros personagens. No entanto, os heróis hoje em dia são frequentemente retratados como crianças normais que superam seus próprios obstáculos e limitações, em vez de terem que provar alguma coisa. Isso indica que, em vez de focar apenas no senso de superioridade sobre os outros, as histórias modernas estão mais interessadas em mostrar o caminho de crescimento pessoal, desenvolvimento e triunfo dos personagens.

Ainda sobre conto, a autora Fiorussi (2003) também defende que um breve conto aborda questões da realidade, despertando a identificação no leitor por assuntos presentes no dia a dia. O conto clássico de Perrault sobre *Chapeuzinho Vermelho* (1697), discute questões sociais da época e o status submisso dos contadores e ouvintes, transmitindo ensinamentos.

Em sua forma original, o conto registra um momento significativo na vida da(s) personagem(ns). A visão de mundo ali presente corresponde a um fragmento de vida que permite ao leitor intuir (ou entrever) o todo ao qual aquele fragmento pertence. A essa intenção de revelar apenas uma parte do todo, corresponde a estrutura mais simples do gênero narrativo: há uma unidade dramática, um motivo central, um conflito, uma situação, um acontecimento desenvolvido através de situações breves, rigorosamente dependentes daquele motivo. Tudo no conto é condensado: a fabulação se desenvolve em torno de uma única ação ou situação; a caracterização das personagens do espaço é breve; A duração temporal é curta. Daí sua pequena extensão material (geralmente,

⁴Conto contemporâneo é um gênero literário caracterizado por narrativas ficcionais breves, criadas por um ou mais autores, a partir da década de 70/80 e/ou com temas atuais. Tem contexto ficcional ou baseado em fatos, cuja a trama é protagonizada por um grupo reduzido de personagens, narrativa curta, escrita em prosa e apresentados em contextos atuais. Retirado do site: <https://www.ufrgs.br/tesauros/index.php/thesa/c/20766/?lang=es> acessado em 19/05/2024 às 21:43.

um conto se estrutura em poucas páginas. Coelho (2000, p. 71-72).

De acordo com Coelho (2000) os contos capturam momentos significativos na vida dos personagens, revelando apenas uma parte da história, permitindo ao leitor inferir um contexto mais amplo. Esta abordagem envolve a estrutura simples com motivo central, conflito e breve situações relacionadas a esse motivo. Os contos incluem caracterizações e cenários conciso, ao mesmo tempo que mantêm a brevidade na narrativa. Portanto, eles geralmente ocupam apenas algumas páginas devido à natureza condensada.

Os contos, consistem em narrativas compartilhadas oralmente dentro das comunidades ao longo do tempo e se tornaram histórias populares. No entanto, apesar da crença comum, essas histórias não eram destinadas exclusivamente às crianças, é inegável que o conto de Perrault, é um exemplo disso.

Verifica-se, portanto, que *Chapeuzinho Vermelho* (1697) foi traduzido ao longo do tempo para atender às mudanças nas preferências do público. Apesar de ter sido escrita há muitos anos, não possui tantas reescritas de sua natureza. Pois cada obra literária reflete o período e as circunstâncias em que forem realizadas. A disponibilidade das histórias permitiu que outros escritores criassem suas próprias versões com enredos distintos. Alguns, como o Chico Buarque, aproveitaram a popularidade do conto, criando versões inspiradas e suavizando sua violência para finais mais suaves. Esse processo demonstra como as narrativas clássicas continuam a inspirar novas interpretações que ressoam com as sensibilidades dos leitores atuais.

O livro *Chapeuzinho Vermelho*, embora conhecido, poucos estudos investigaram a ligação entre esta história e *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Para tanto, foram realizadas duas buscas no portal de periódicos da CAPES e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). A partir dessa pesquisa, constatamos como seus trabalhos foram recebidos em relação às obras estudadas.

Na dissertação de Moraes (2014) encontrada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o conto *Chapeuzinho Vermelho* e suas versões contemporâneas foram utilizadas para incentivar a leitura entre as crianças. Lee Farias (2017) também participou de projeto focado em aprimorar as habilidades de leitura e linguagem das crianças. Esta abordagem permitiu que os alunos com experiência prévia com a leitura interagissem com histórias e expressassem claramente suas experiências limitadas de leituras, atendam aos seus desejos de realização e ficção. Martins (2018) utiliza *Chapeuzinho Vermelho* como base para o desenvolvimento de método educacional que busca aprimorar a educação infantil por meio do incentivo gosto pela leitura. Em outra pesquisa, Ferreira (2017) examina o vocabulário utilizado em diversos contos, enquanto Breuing (2021) propõe que recontar narrativas tradicionais pode ser

uma ferramenta valiosas para a defesa da leitura científica. Correia (2020) pesquisou sobre: Protótipo didático: *Chapeuzinho Vermelho* e os multiletramentos literários no ensino fundamental II; Compreendendo a importância do processo da referenciação para o ensino, de forma especial, para a produção escrita nas séries iniciais do Ensino Fundamental, levando a criança a criar habilidades para discutir e escrever seu próprio texto, atribuindo-lhe sentidos ainda no processo de alfabetização.

Souza (2018) abordou em sua dissertação de mestrado o tema de adaptações literárias em seu folheto sobre como os livros se transformam em outras formas de arte. Pereira (2014) reinterpretou o conto *Chapeuzinhos Vermelho* para refletir sobre as transformações sociais nas questões éticas, a representação de gênero e sexualidade em tais narrativas. Nargyla Pinheiro (2012) em sua análise de contos populares explorou aspectos sócio-históricos, apresentando informações e características do contexto cultural ao qual pertencem. Em 2020, Rocha realizou pesquisas sobre literatura infantil com temas femininos, como *Chapeuzinho Vermelho* e histórias do passado e do presente, com foco na criação literária que destaca o paradoxo da intertextualidade. Carvalho (2016), realizou um estudo comparativo entre diferentes versões de *Chapeuzinho Vermelho*, incluindo *Chapeuzinho Amarelo*, Fita Verde no Cabelo, e propôs a criação de contos para destacar que o paradoxo da verossimilhança em personagens fictícias.

Observa-se uma notável escassez de estudos dedicados às obras *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo* (1979), particularmente no que diz respeito às abordagens semióticas pertinentes a essas obras. É relevante notar que, quando há pesquisa relacionada à semiótica, estas tendem a se pautar na perspectiva greimasiana, em detrimento da abordagem peirceana. Tal lacuna representa uma oportunidade valiosa para o desenvolvimento de pesquisas nesse domínio como esta.

VIDA E OBRA DOS AUTORES: DE *CHAPEUZINHO VERMELHO* E *CHAPEUZINHO AMARELO*

O escritor escreve porque não pode agir, e assim
vive as experiências de forma indireta.

Mário Vargas Llosa

Nesta primeira sessão, será abordado sobre a vida e as obras de três importantes autores: Charles Perrault, Francisco Buarque de Holanda e Ziraldo Alves Pinto. Eles colaboraram em duas histórias muito conhecidas: *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Nesse momento inicial, será abordado sobre a vida dos autores. Posteriormente somos convidados a adentrar e mergulhar nas páginas desses livros e explorar as histórias. Ao interpretar diferentes camadas de significados, poderemos compreender melhor as obras e os elementos simbólicos que as permeiam. Os livros de *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) revelam a riqueza simbólica presente nessa história, buscando compreender como eles transmitem uma leitura significativa, revelando os múltiplos sentidos e reflexões presentes na narrativa.

Ao ler um livro, observa-se que muitas vezes os personagens são retratados de tal forma que as crianças podem facilmente se relacionar e se conectar com eles. Esses personagens são componentes importantes de histórias voltadas para crianças, desempenhando papéis significantes no enredo. Eles podem ter semelhanças em características, questões ou hobbies com os jovens leitores, promovendo a compreensão, o envolvimento emocional, as experiências de aprendizagem e moldando gradualmente a conduta. Além disso, poderiam melhorar a inclusão retratando figuras de diferentes origens, culturas, gêneros, idades e capacidades.

A parceria especial entre o autor e ilustrador, teve um impacto significativo nesta história. Buarque usou seu talento como escritor para criar uma narrativa comovente e poética que destaca os sentimentos e preocupações da personagem. Em contrapartida, as ilustrações vibrantes de Ziraldo deram vida à personagem. A fusão dessas habilidades produziu uma história cativante e informativa com ensinamentos valiosos.

1.1 Charles Perrault⁵ e *Chapeuzinho Vermelho*: A evolução na narrativa oral para o conto tradicional

Esta seção fornece um resumo da vida e das contribuições do autor Charles Perrault para *Chapeuzinho Vermelho* (1697). Charles foi um autor famoso que nasceu em Paris em 12 de janeiro de 1628, durante a mudança da França do feudalismo para o capitalismo, Perrault cresceu num ambiente predominantemente católico e rural. Ele era o caçula de uma próspera família burguesa. Filho de Pierre e Paquette, pertencia a uma família de classe alta e desde cedo

⁵ Texto sobre Charles Perrault retirado do site: https://www.ebiografia.com/charles_perrault/. Também retirado do site: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=1326>.

demonstrou interesse pela escrita, aprimorando notáveis habilidades literárias ao longo do tempo. Embora tenha estudado direito e ocupado diversos empregos, como coletor de justiça, assistente e funcionário público, a verdadeira paixão sempre foi a literatura.



Imagem 1. Pintura de Charles Perrault por Charles le Brun.
Fonte: https://www.ebiografia.com/charles_perrault/

Desde seus tempos de estudante se destacou como um escritor habilidoso em sua jornada literária. Um dos seus maiores cargos foi a posição na Academia Francesa de Letras, onde pretendiam aumentar o reconhecimento das artes nacionais e promover mudanças importantes nos métodos de ensino.

“No fim da década de 1660, Charles Perrault era um homem influente. Tinha papel essencial na política das artes e ciências da época.” Benedetti (2012, p. 8).

Como membro da Academia Francesa de Letras, Perrault teve a oportunidade de contribuir no avanço das artes nacionais e influenciar nos métodos de ensino. Sua dedicação na literatura cativaram tanto os colegas quanto o público. A influência de Perrault introduziu novas abordagens para o ensino literário, incentivando a apreciação tanto dos clássicos franceses quanto dos trabalhos contemporâneos.

Sua contribuição à literatura foi notável, tornando-o um escritor proeminente por seu

estilo literário único e criativo ao escrever histórias.

Le Petit Chaperon Rouge, ou *Chapeuzinho Vermelho*, é uma de suas obras mais famosas. Foi publicado pela primeira vez em 1697.



Imagem 2: *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo mau*

Fonte: <https://encontrosconfabulantes.blogspot.com/2016/06/chapeuzinhos-vermelhos.html>

Chapeuzinho Vermelho (1697), de Charles Perrault narra a história de uma jovem aldeã que recebe um capuz vermelho de sua avó. Cabe perfeitamente nela, levando as pessoas a começarem a chamá-la por esse nome. Enquanto levava comida para a avó doente pela floresta, ela conhece um lobo que quer comê-la. Felizmente, o lobo desiste ao ver lenhadores por perto.

Durante a conversa, Lobo descobre o destino da menina e o endereço de sua avó. Aproveitando a oportunidade, corre até a casa da vovó e engole inteira, sem se disfarçar com as roupas dela - em vez disso, deita-se na cama fingindo ser a vovó. Ao chegar ao que ela pensa ser a casa da vovó, *Chapeuzinho Vermelho* percebe algumas características incomuns do suposto parente, mas as descarta como sintomas de doença. O lobo então sugere que ela se deite ao lado dele; é apenas ao examinar de perto suas características físicas – braços, pernas, orelhas,

olhos e dentes - aquele *Chapeuzinho Vermelho* percebe suas verdadeiras intenções e infelizmente encontra um fim sombrio ao ser devorado por ele.

Chapeuzinho Vermelho (1697) faz parte de um compilado de histórias intitulado Contos da Mãe Gansa, que apresenta uma linguagem clara, desembaraçada, direta, sabiamente ingênua que agradava plenamente às crianças e aos adultos. Coelho (1982, p. 238).

O compilado inclui oito contos, sendo eles: *Chapeuzinho Vermelho* (Le Petit Chaperon Rouge), *O Barba Azul* (La Barbe-Bleue), *O Pequeno Polegar* (Le Petit Poucet), *O Gato de Botas* (Le Maître Chat ou Le Chat Botté), *A Bela Adormecida no Bosque* (La Belle au Bois Dormant), *As fadas* (Les Fées), *A Gata Borralheira* ou *Cinderela* (Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre), Henrique, o topetudo (Riquet à la Houppe). A Pele de Asno, Os Desejos Ridículos e Grisélidis foram os próximos três títulos adicionados à lista.

A Mãe Gansa era uma personagem dos velhos contos populares, que contava histórias para seus filhotes fascinados. Porém, a ilustração da capa do livro Contos de Mãe Gansa mostra uma velha fiandeira, tal como apareceu na tradução que chegou ao Brasil, em 1915. Essa substituição da gansa pela fiandeira teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de inverno, figura que, por sua vez, teria raízes nas Parcas da mitologia pagã, as deusas encarregadas de tecer a vida dos homens. Coelho (2012, p. 84).

Mamãe Gansa era apenas um ganso contando histórias para seus filhotes. Porém, quando essas histórias chegaram ao Brasil, em 1915 o personagem ganso foi substituído por uma fiandeira. Esta mudança refletiu a tradição europeia de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, principalmente durante as longas noites ou dias de inverno. Prática associada da mitologia pagã, que supervisionavam a tecelagem.

Esses contos vieram de vários países como França, Alemanha, Austrália e foram baseadas em folclores. Portanto, eles não tinham uma data de criação fixa. Segundo Pondé eles derivavam de uma tradição antiga e transmitida verbalmente ao longo do tempo.

[...] escritas em prosa desataviada, em vez de serem metrificadas naqueles monótonos alexandrinos que eram tão considerados a única forma reconhecida de expressão. Entretanto, os Contos da Mamãe Gansa conferiram imortalidade a Perrault justamente porque ultrapassaram os padrões literários vigentes na época, mantendo a pureza e a ingenuidade das fontes populares, num estilo fluente espontâneo característico da linguagem do povo. Pondé (1985, p. 100).

Com o passar do tempo, a coletânea sofreu diversas alterações, por ser contada e recontada repetidamente por diferentes culturas de forma coletiva e autônoma, sem autoria específica para esta história popular.

[...] tradução de fatos ou invenções geralmente da imaginação de seu criador, mas recolhidos da experiência popular, inspirados em sucessos reais, por vezes na História,

em que esse sentido fatalista e inexorável da lenda já não pressiona o desenvolvimento do conhecimento que se transmite. Sosa (1978, p. 112).

A tradução de fatos ou invenções é uma prática típica, elaborada principalmente pela imaginação de seus criadores, mas fundamentada em experiências comuns e influenciada por eventos reais. Estas narrativas relacionadas à história por vezes já não carregam o sentido predeterminado e inevitável das lendas, mas continuam a ser transmitidas com o objetivo de difundir o conhecimento.

Mendes (2000, p. 94), afirma que *Chapeuzinho Vermelho* (1697) poderia ser categorizado como uma história de advertência, pois é o único conto de sua coleção que não possui um desfecho feliz e enfrenta uma penalidade imutável.

Nessa versão *Chapeuzinho Vermelho* (1697), o autor foi criticado devido à sua aparente falta de moralidade, uma vez que não existia a intervenção de um caçador, levando ao triunfo do lobo no final da história. Deste modo, a obra foi mal recebida por ser uma história violenta e desprovida de um desfecho feliz.

[...] A boa avó, que estava em sua cama porque se sentia um pouco mal, gritou-lhe: pressione o trinco que a trava cederá. O Lobo fez isso e a porta se abriu. Ele se jogou sobre a boa mulher e a devorou num abrir e fechar de olhos, porque havia mais de três dias que não comia. Em seguida, ele fechou a porta, e foi deitar-se na cama da avó e ficou esperando *Chapeuzinho Vermelho* [...]. Perrault (1697, p.10).

Sabe-se hoje que, antes de Perrault registrar os contos e incluir uma lição de moral, eles já divertiam e educavam as pessoas sobre os acontecimentos do cotidiano. Embora mais tarde se destinassem às crianças, os adultos também captaram ideias destas histórias, moldando as suas perspectivas à medida que retratavam papéis sociais corretos e influenciavam subtilmente vários tópicos como a moralidade no comportamento. Com o passar do tempo, há diversas traduções do texto com desfecho positivo, que continuam sendo (re)produzidas até os dias de hoje.

Essas diferentes versões se multiplicam. Continuam a ser feitas hoje em dia. Por isso, o próprio conceito de “versão original” de difícil de precisar. Muitas vezes é difícil que o leitor atual tenha a possibilidade de acesso aos textos em sua forma cristalizada de quando foram pela primeira vez fixados por escrito, ou na versão que se tornou seu ponto de partida clássico (Machado, 2010, p. 10).

A história de *Chapeuzinho Vermelho*, escrita originalmente em 1697, tornou-se amplamente traduzida em diversas línguas ao longo dos anos, chegando ao Brasil por meio de imigrações e influências culturais, como livros, filmes e peças teatrais, e em inúmeras edições, a história da menininha de capuz vermelho que foge de um lobo mau e agradece ao caçador.

A natureza duradoura desta história que transcendeu continentes e perdurou através de gerações é realmente fascinante. Porém, à medida que as histórias se tornam mais

populares entre os jovens, os adultos as percebem como uma oportunidade de educar através da moral ou do exemplo, atendendo a esse público. Esta necessidade, juntamente com as mudanças sociais na forma como a infância é observada, alimentou o surgimento da Literatura Infantil.

Com o tempo, a literatura evolui ajustando-se às novas exigências e preferências do público. A exposição contínua à história fez com que *Chapeuzinho Vermelho* (1697) fosse reimaginado com novos personagens e enredos contemporâneos. Posteriormente, vários escritores surgiram e modificaram a narrativa inicial para abordar questões sociais e políticas contemporâneas. As mudanças nas normas sociais e nas técnicas de contar histórias obscurecem a violência, garantindo resultados positivos, ao mesmo tempo que estabelecem outras versões atualizadas como amplamente reconhecida.

Observa-se, portanto, que *Chapeuzinho Vermelho* (1697) é uma história muito apreciada, que transmite valiosas lições sobre a importância da virtude, do bom comportamento e das escolhas corretas. Suas obras influenciam e inspiram as gerações futuras, que atualmente criam adaptações, traduções e novas edições. Essa história obedeceu a essa evolução, mesmo depois de mais de três séculos, a influência do autor permaneceu muito dominante, e a fascinação desenvolvida nas crianças foi aproveitada pelos autores locais. É impressionante como suas histórias ainda são amadas por pessoas de todas as idades, em razão à sua habilidade de escrita, Perrault deixou um legado duradouro no campo da literatura e reconhecido como o Pai da Literatura Infantil.

1.2 Francisco Buarque de Hollanda

Francisco Buarque de Hollanda⁶, nasceu no estado do Rio de Janeiro em 1944. É escritor, dramaturgo e cantor. Aos 9 anos de idade mudou-se com a família para a Itália, onde aprendeu inglês e italiano, nesse período compôs suas primeiras canções carnavalescas. Além disso, dedicava-se em ouvir samba tradicional e cantores de rádio. Desde jovem, Buarque mostrou seu talento musical ao se apresentar pela primeira vez como cantor no colégio Santa Cruz, ele cantou uma música de sua própria autoria, chamada *Canção dos Olhos*.

Mais tarde, Chico Buarque compôs a música *Tem mais samba* para o musical Balanço

⁶Retirados do site BIOGRAFIA sobre a vida e obra de *Chico Buarque de Hollanda*. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/chico> Acesso em: 15 julho de 2023.

Informações sobre *Chico Buarque de Hollanda*, retirada no site: globo.com e euronews.com. Disponíveis em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia> Acesso em: 03 de novembro de 2023.
<https://pt.euronews.com/cultura>. Acesso em: 04 de novembro de 2023.

de Orfeu, essa composição foi o ponto de partida para sua entrada no mundo da música popular brasileira. Chico Buarque começou a sua carreira musical na década de 1960 sendo influenciado, principalmente, por meio de seu pai e pelo contato com outros artistas da época, como o escritor Carlos Drummond de Andrade, que teve um papel importante em sua carreira.

Em 1963, Buarque começou a estudar arquitetura, mas abandonou o curso devido ao seu interesse pela música.



Imagem 3. Francisco Buarque de Hollanda.

Em 1964, iniciou sua carreira no cenário musical nacional participando do programa Primeira Audição. Naquele ano, lançou sua primeira música chamada *Marcha para o sol*. No entanto, foi em 1965, com a canção *Pedro Pedreiro* e sua contribuição para o poema *Morte e Vida Severina*, que o cantor se firmou definitivamente no ramo musical.

Chico Buarque é uma figura de destaque entre os músicos dessa geração, integrando inclusive a parcela engajada na luta pela democracia e por reformas sociais. O surgimento de Chico Buarque como músico ocorreu num período de intensas transformações na sociedade brasileira. Pinto (2007, p. 28).

Além de conquistar destaque no mundo da música, Chico Buarque também se aventurou

no campo da literatura e lançou seu primeiro livro, intitulado *Fazenda Modelo*, lançado em 1974. Em ambas formas artísticas, Buarque expressava sua oposição à ditadura militar, posicionando-se de maneira contundente em questões políticas e sociais, característica que marcou toda a sua carreira, uma vez que era um crítico do regime militar⁷.

Após um período dedicado exclusivamente à escrita de obras, Buarque retornou ao cenário musical com o lançamento de sua mais recente música, intitulada *Que tal um samba?* Nessa nova composição, o que traz a marca registrada de compositor, com letras poéticas e melodia envolvente, que foi disponibilizada nas principais plataformas digitais no primeiro semestre de 2022. Esse lançamento marca também o retorno do cantor ao cenário musical, que faz uma celebração ao gênero do samba, que é uma de suas grandes paixões. Com mais essa música, Chico Buarque reafirma seu talento também como compositor e continua encantando gerações, inspirando novos artistas e emocionando os corações de seus fãs ao redor do mundo.

Além disso, o cantor ganhou vários prêmios, incluindo o prestigioso prêmio literário, os livros *Budapeste* e *Leite Derramado* renderam o prêmio Jabuti, em 2004 e 2010. Em 2019, foi lisonjeado com o *Prêmio Camões*, reconhecimento dado a autores que tenham contribuído para enriquecer o seu legado cultural e literário da Língua Portuguesa. Embora tenha sido alvo de uma polêmica.

No entanto, o fato surgiu quando, em 2020, quando o ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, se recusou a assinar a documentação necessária para a entrega do prêmio, resultando no adiamento da cerimônia de premiação para 2023. Por fim, 25 de abril, no Palácio Nacional de Queluz, em Portugal, o tão merecido prêmio Camões foi entregue, com a presença dos presidentes Marcelo Rebelo de Sousa e Luís Inácio Lula da Silva.

Essa controvérsia gerou discussões e críticas ao ex-presidente Bolsonaro, já que sua rejeição em assinar os papéis foram vistos como uma demonstração de desrespeito à cultura e à literatura. Chico Buarque fez um discurso emocionado de agradecimento pela conquista do *Prêmio Camões* 2019. Homenageou o pai e a Língua Portuguesa, destacando o seu significado na sua vida e carreira.

Conforme já mencionado, o *Prêmio Camões* confirma a relevância de Chico Buarque na cultura lusófona. É um dos mais destacados com o contributo de um autor para a literatura atual, com reconhecimento mundial dos escritores que valorizam a cultura brasileira.

⁷Apontaremos mais detalhes sobre o regime militar na seção 3.2. Os possíveis impactos significativos da história de *Chapeuzinho Amarelo* no período em que a obra foi produzida.

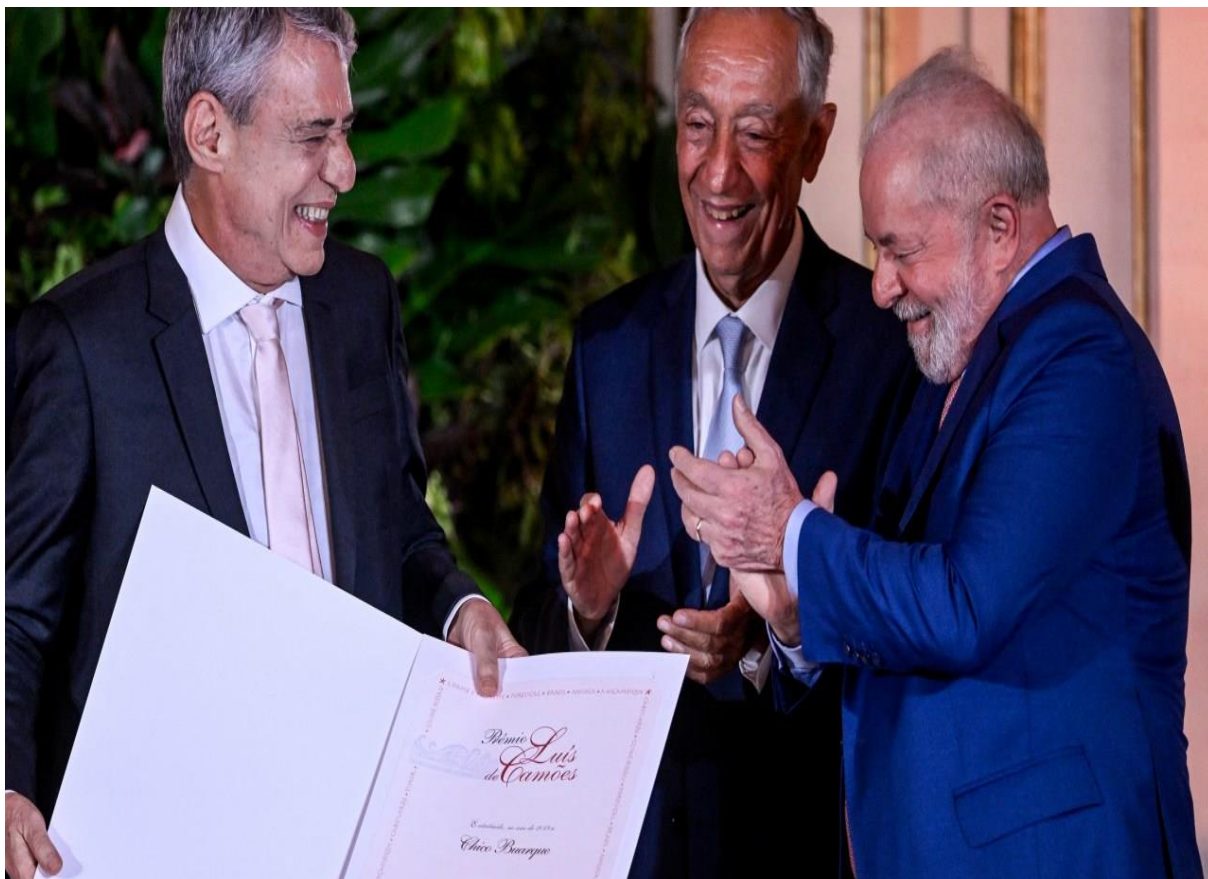


Imagem 4. Chico Buarque recebendo o certificado do Prêmio Camões

Além dos prêmios *Jabuti* e *Camões*, Chico também conquistou outras homenagens na carreira. Seus livros foram traduzidos para vários idiomas e sua obra literária foi explorada e homenageada em universidades de todo o mundo. Os prêmios são reconhecimentos global ao talento de Chico Buarque, solidificando o status de maior escritor de criação literária no Brasil.

No dia 17 de fevereiro do corrente ano, Chico Buarque recebeu uma homenagem⁸ da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) intitulada *Noite da Máscara - Carnaval de Chico Buarque* no Teatro Castro Alves (TCA).

⁸ Informações sobre a homenagem aos 80 anos de Chico Buarque, está disponível em <https://www.comunicacao.ba.gov.br/2024/02/noticias/cultura/baile-concerto-da-osba-presta-homenagem-aos-80-anos-do-cantor-e-compositor-chico-buarque/> Acesso em : 01 de julho de 2024.

Esta homenagem comemorou seu aniversário de 80 anos em junho de 2024



Imagem 5. Aniversário de 80 anos de Chico Buarque foi comemorado no Baile Concerto da OSBA.

O espetáculo dançante exibiu um conjunto único de sambas e marchinhas que definiram a carreira do compositor, apresentado com maestria pela OSBA em edições orquestrais. Convidados como Clara Buarque, Márcia Castro e Moyseis Marques que deram um toque único à exposição.

A noite contou com um show vibrante que hipnotizou o público e destacou o talento artístico de Chico Buarque. O evento da OSBA celebrou a herança musical desta venerada figura brasileira, emocionando a todos com suas músicas.

No entanto, o legado de Chico Buarque é ímpar. Sua habilidade de levar suas reflexões retratando a realidade brasileira para criação de obras que transcendem os palcos e as páginas de livros, o torna um autor reconhecido altamente respeitado e querido pelo público. Suas contribuições na literatura deixam marcas significativas.

1.3 A incrível habilidade de Ziraldo em *Chapeuzinho Amarelo*

Ilustrar é despertar um questionamento, é instigar a curiosidade para desvendar os mistérios incrustados nas entrelinhas das palavras, na ambientação das formas e cores que acionam os sentidos do leitor, para que ele possa sentir, em seu íntimo, um coautor silencioso.

Márcia Széliga



Imagem 6. Foto do ilustrador Ziraldo. Fonte: <https://revistacrescer.globo.com>.

Nesta subseção, iremos destacar brevemente a trajetória do ilustrador que deu vida e encanto à história de *Chapeuzinho Amarelo* de 1979. Ziraldo⁹ Alves Pinto, conhecido como Ziraldo, nasceu em 1934, em Minas Gerais. Com uma carreira com mais de cinco décadas, e reconhecido por seu trabalho em diversas áreas.

Incluindo cartunista, chargista, cronista, desenhista, humorista, jornalista, autor brasileiro e *ilustrador* que iniciou sua carreira no ano de 1954. Sua trajetória foi marcada pela criação de quadrinhos e ilustrações, trabalhou em revistas e jornais, hoje conhecida como *Folha de São Paulo*. Em 1957 trabalhou na revista *O Cruzeiro*, publicação popular naquela época. Aos 25 anos, lançou o semanário *O Pasquim*, um jornal para retratar a oposição ao regime militar. No mesmo ano publicou seu primeiro livro infantil, intitulado *Flicts* (1967), que fez grande sucesso e recebeu inúmeros prêmios.

⁹ Informações sobre a vida e obra de Ziraldo Alves Pinto, retiradas no site: BIOGRAFIAS. Ziraldo. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/ziraldo/> Acesso em 15 de julho de 2023.

Desde então, concentrou-se na literatura infantil, tornando um dos mais consagrados escritores brasileiros. Sua principal conquista está na contribuição para a literatura infantil, principalmente pelo talento por sua habilidade em criar ilustrações preciosas que aprimoram a história, proporcionando alegria a leitores de diversas gerações por meio da linguagem visual que vai muito além de meras figuras decorativas.

Focando nas diversas formas de expressão e contribuindo significativamente na interpretação do texto por meio de suas ilustrações, parte essencial da obra, elaborou um mundo criativo que valorizou a história de *Chapeuzinho Amarelo* (1979). A colaboração com o autor Chico Buarque foi um marco crucial em sua carreira. A mistura das palavras poéticas de Buarque e das ilustrações vibrantes de Ziraldo criou uma mistura cativante. Esta criação funde eficazmente palavras com imagens, oferecendo uma experiência poética repleta de novas descobertas. A conexão entre texto e ilustrações é poderosa, permitindo aos leitores compreender a narrativa através de palavras escritas e dicas visuais.

Essa parceria não apenas complementa a obra, mas também proporciona uma experiência única. As ilustrações de Ziraldo dão vida aos personagens e cenários das histórias, agregando complexidade visual às experiências de leitura. A sua habilidade brilha ao retratar personalidades e emoções com obras de arte, deliciando os fãs desta colaboração icônica que vai além de palavras. A criatividade e a ligação entre texto e imagem é reforçada.

A influência de Ziraldo na cultura tornou-se inquestionável. Seu estilo especial e comprometimento em transmitir mensagens importantes por meio de imagens demonstram sua habilidade. Ziraldo solidificou um legado duradouro na literatura infantil. Participar do conto *Chapeuzinho Amarelo* (1979) exemplifica a criatividade que continuará a envolver as gerações futuras.

Ziraldo, aos 85 anos, recebeu uma merecida homenagem do cartunista Edra (Élcio Danilo Russo Amorim) que dedicou todo o evento ao amigo, incluindo o lançamento do livro *Ao Mestre Com Carinho*. Nessa obra, mais de 200 caricaturas do ilustrador foram criadas por artistas de todo o país, cada caricatura representa um ano da vida de Ziraldo, permitindo-nos compreender o impacto significativo que ele teve e ainda tem na cena artística brasileira.

No ano de 2023, Ziraldo¹⁰, aos 90 anos, recebeu novamente uma emocionante homenagem do cartunista Edra, em uma demonstração de admiração, Edra dedicou o lançamento de um novo livro intitulado *90 Maluquinhos por Ziraldo - Histórias e Causos* (2023). No ano de 2023, Ziraldo¹¹, aos 90 anos, recebeu novamente uma emocionante homenagem do cartunista

¹⁰ Texto retirado do site: <https://diariodecaratinga.com.br/> Acessado em 09 de dezembro de 2023.

¹¹ Texto retirado do site: <https://diariodecaratinga.com.br/> Acessado em 09 de dezembro de 2023.

Edra, como demonstração de admiração, o cartunista dedicou o lançamento de um novo livro intitulado *90 Maluquinhos por Ziraldo - Histórias e Causos* (2023). Nesta obra compartilhado memórias e momentos marcantes ao lado de Ziraldo. Essa homenagem foi uma forma carinhosa de reconhecer o incrível talento e a enorme contribuição de Ziraldo no universo dos quadrinhos e da ilustração.



Imagem 7. Cartunistas homenageando Ziraldo. Fonte: <https://diariodecaratinga.com.br>

Essa homenagem foi uma forma carinhosa de reconhecer o incrível talento e a enorme contribuição de Ziraldo no universo dos quadrinhos e da ilustração. É uma obra que recebeu a comemoração por parte de vários artistas, tornando-se assim uma celebração da vida e do legado deixado por Ziraldo.

No dia 6 de abril de 2024, uma notícia trágica abalou a todos. Ziraldo, aos 91 anos, faleceu tranquilamente em sua residência, situada em um apartamento no bairro da Lagoa, Zona Sul do Rio de Janeiro, enquanto descansava por volta das 15h. Sua partida deixa uma lacuna significativa na cena cultural brasileira.¹²

¹² Texto retirado do site: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/04/06/morre-ziraldo-criador-de-o-menino-maluquinho-aos-91-anos.ghml>. Acessado em 09 de abril de 2024.

1.4 *Chapeuzinho Amarelo* (1979): Um conto contemporâneo

O livro *Chapeuzinho Amarelo*¹³ (1979), é um clássico da literatura infantil brasileira, é uma obra contemporânea, que foi “altamente recomendada,” pela Fundação Nacional do Livro em 1979, publicado pela primeira vez com o designer gráfico realizado por Donatella Berlendis. Versão posterior publicado pela editora José Olympio e com ilustrações de Ziraldo.

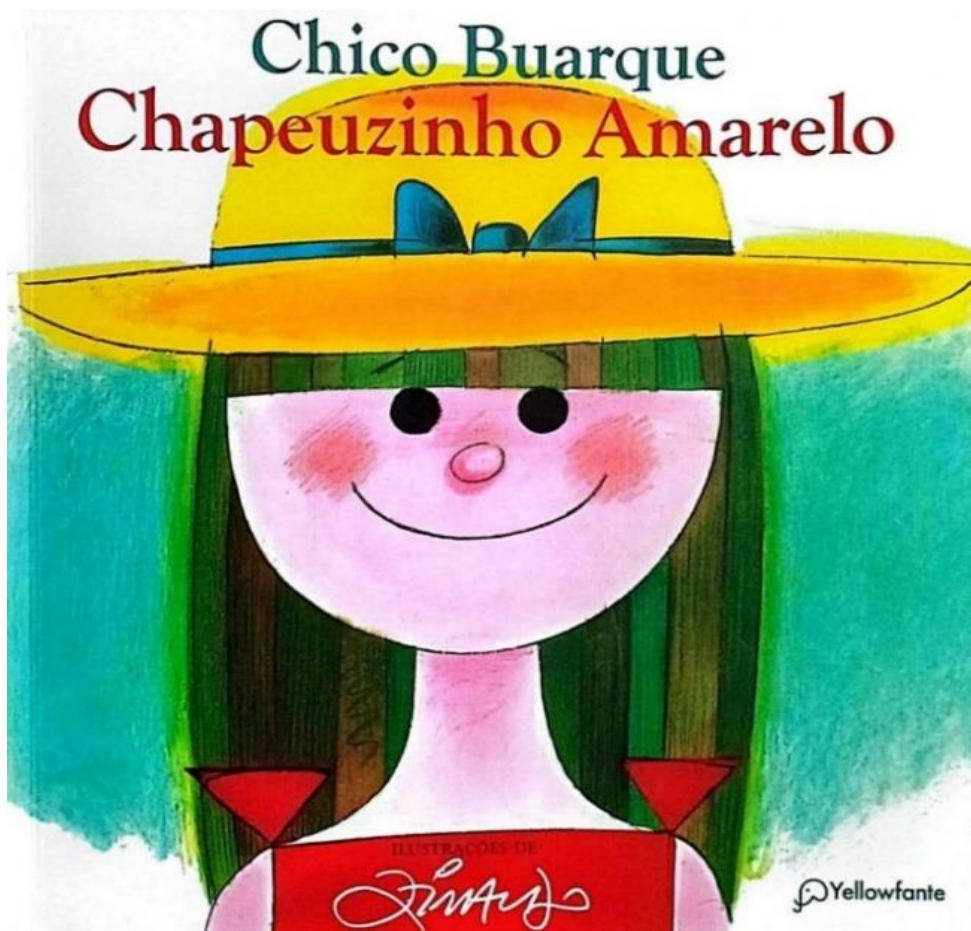


Imagem 8. *Chapeuzinho Amarelo*

Chapeuzinho Amarelo (1979) é uma personagem medrosa que não gosta de brincar, não ri, não dorme e não come devido ao medo constante e aos pesadelos representados por monstros. Seus medos são grandes e fortes, o que a impede de viver plenamente, permanecendo em estado contínuo de preocupação e quietude. Eles são sombras que a seguem, bloqueando seu caminho e impedindo-a de ver beleza e felicidade ao seu redor.

Era a *Chapeuzinho Amarelo*. Amarela de medo. Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho. Já não ria. Em festa, não aparecia. Não subia escada, nem descia. Não estava resfriada, mas tossia. Ouvia contos de fada e estremecia. Não brincava mais de nada,

¹³ *Chapeuzinho Amarelo* com ilustrações de Ziraldo, publicado em 1979.

nem de amarelinha. Buarque (2011, p. 4).

De acordo com Bunn (2011), histórias de tradição oral costumam abordar o medo como forma de assustar, educar ou conscientizar as crianças a respeito de situações perigosas.

O ser humano é envolvido por narrativas de medo desde o colo materno e também o medo se faz presente na produção cultural para as crianças – das canções de ninar aos 4 livros de literatura; dos filmes de desenho aos jogos de videogame. Em todos estes artefatos é possível encontrar o medo como elemento constitutivo do psiquismo infantil que precisa ser eliminado. Nos catálogos não é diferente. Eles tratam a questão do medo infantil com um mal que requer cura rápida, imediata. Prometem sempre, por meio da leitura dos livros, a eficaz, instantânea e radical supressão das manifestações de medo. Goulart (2007, p. 209 apud Bunn, 2011).

Os medos são comuns na vida das crianças desde cedo, tanto nas histórias que ouvem quanto nos itens culturais feitos para elas. O autor ressalta que os medos são normalmente vistos como algo ruim que devemos eliminar rapidamente. Isto é difícil, uma vez que o medo é um aspecto integrante da vida dos seres humanos e é crucial para o desenvolvimento das emoções das crianças, também serve como um alerta protetor contra o perigo e os ajuda a aprender como lidar com tais situações.

O medo se manifesta de diversas formas, desde um bloqueio que impede o progresso ou um temor diante de algo desconhecido. Surge de forma inesperada, sem ser convidado, e ameaça o ser humano a partir de seu interior. Como causa de muitas inquietações, o medo é um sentimento desagradável que nos obscurece.

Freud (1926/1977) ao tratar do medo, afirma que:

“O medo é, portanto, por um lado, expectativa do trauma; por outro lado, uma repetição atenuada dele.”
Freud (1926/1977, p. 160).

O autor deixa claro que o medo não é apenas uma reação emocional a uma ameaça percebida, é também uma construção psicológica que envolve antecipar eventos perturbadores e vivenciar traumas passados, embora com menos intensidade. Essa dualidade do medo mostra que ele está profundamente enraizado em nossas experiências anteriores, influenciando a forma como percebemos e reagimos ao mundo ao nosso redor. Compreender o medo sob essa perspectiva é crucial para o desenvolvimento de estratégias eficazes para enfrentar e superar esse sentimento.

Ainda sobre o medo, Bauman (2008) esclarece que:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar nenhum se pode vê-la. Medo é o nome que damos à nossa incerteza; nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito, do que pode e do que

não pode, para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. Bauman, 2008, p. 8).

Zygmunt Bauman (2008) aborda sobre como o medo é comum na sociedade moderna, especialmente quando visto através das lentes da modernidade líquida¹⁴. O autor argumenta que o medo é particularmente assustador quando é vago, disperso e sem um alvo ou razão específica. Bauman descreve um tipo de medo que nos assombra sem uma explicação visível, em que a sensação de ameaça parece estar em toda parte, mas ao mesmo tempo não pode ser localizada especificamente. Ele também acredita que o medo, em grande parte, é uma expressão de nossa incerteza em relação às ameaças que enfrentamos e às ações necessárias para mitigá-las ou enfrentá-las.

Portanto, é importante que as crianças tenham a oportunidade de enfrentar os seus medos de uma forma construtiva, em vez de simplesmente tentarem livrar-se deles. Ler histórias que abordam o medo de forma positiva, pode ajudá-las a superá-lo, aumentando a resiliência e contribuindo no desenvolvimento emocional e pessoal.

Assim, é crucial considerar que o medo também pode ser explorado excessivamente ou de maneira inadequada nos meios de comunicação voltados às crianças, levando à preocupação, angústia ou traumas. Chico Buarque traz reflexões sobre a sociedade, buscando retratar elementos do cotidiano para tornar a narrativa mais atual e próxima da realidade. Além disso, pretende estabelecer uma identificação entre sua personagem e o leitor, retratando a personagem como uma criança real, com sentimentos e emoções. *Chapeuzinho Amarelo* (1979), tinha medo de tudo.

Tinha medo de trovão.
Minhoca, pra ela, era cobra.
E nunca apanhava sol.
Porque tinha medo da sombra.
Buarque (2011, p.03).

Entre todos os medos da personagem, o maior era de encontrar o tal do LOBO.

E de todos os medos que tinha. O medo mais que medonho era o medo do tal LOBO. Um LOBO que nunca se via, que morava lá pra longe, o outro lado da montanha, um buraco da Alemanha, cheio de teia de aranha, numa terra tão estranha, que vai ver que o tal do LOBO nem existia. Buarque (2011, p.06).

¹⁴ Modernidade líquida, conforme caracterizada pelo sociólogo polonês Zygmunt Buman, é um conceito que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, ganhando popularidade a partir da década de 1960. Essa teoria descreve a era marcada de hoje pela natureza transitória, frágil e flexível das relações sociais e até mesmo das ações econômicas e de produção, comparáveis as características dos líquidos. Texto retirado do site: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/modernidade-liquida.htm> Acessado em: 08 de julho de 2024.

E quando Chapeuzinho finalmente o encontrou, seu medo começou a diminuir à medida que o suposto culpado se transformava em um bolo. Na história, a personagem decide enfrentar seus medos, para isso, começa a cantar para espantá-los. Aos poucos, vai ficando mais ousada e vencendo cada medo um por um, tornando-se corajosa e segura de lidar com eles.



Imagem 9. Chapeuzinho Amarelo rindo do lobo

Por meio dessa encantada história, Buarque traz dicas para enfrentar os medos e vencê-los, inspirando as crianças a terem comportamentos mais corajosos e autoconfiantes.

Mas o engraçado é que,
 assim que encontrou o LOBO,
 a Chapeuzinho Amarelo
 foi perdendo aquele medo:
 o medo do medo do medo
 do medo que tinha do LOBO.
 Foi ficando só com um pouco
 de medo daquele lobo.
 Depois acabou o medo
 e ela ficou só com o lobo.
 Buarque (2011, p.12).

O desenvolvimento emocional da *Chapeuzinho Amarelo* (1979) traz um desfecho feliz para a história, que é de responsabilidade da própria personagem, onde alcança sua liberdade e

torna-se uma menina normal, livre para brincar, simbolizando seu crescimento e a superação. Percebemos que tanto o autor quanto o ilustrador transmitiram mensagens importantes, como medo, resiliência, inclusão, e sobretudo, a valorização da coragem, permitindo o leitor adentrar na história e refletir sobre questões complexas que enfrentamos na vida, e ao recomendarmos essa obra, oferecemos aos leitores de todas as idades uma leitura enriquecedora que vai além de um entretenimento.

Embora a história do *Chapeuzinho Amarelo* (1979) seja aparentemente infantil, é carregada de significados que ultrapassam os limites da idade e reflete os temores pertinentes à condição humana, especialmente em relação de insegurança e opressão.

Dadas as difíceis situações em que nos encontramos, é importante enfrentar as preocupações e dúvidas de forma positiva. Assim como em *Chapeuzinho Amarelo* (1979), podemos enfrentar os problemas com determinação e coragem. Ao enfrentar e vencer obstáculos, pode libertar-se das barreiras que o impedem de abraçar plenamente a riqueza e as complexidades da vida.

SEMIÓTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Só Deus é original, o resto é tradução.

Monges Medievais

Nessa seção vamos refletir sobre o conceito da palavra Semiótica, e entender como ocorre a tradução intersemiótica. A palavra semiótica deriva do grego e significa, em sua raiz etimológica, “signo”. Segundo o que nos esclarece Netto (1980), depois de um longo percurso em torno da história, é que se chegou à ideia de que essa ciência estuda essencialmente o signo. Conforme a pesquisadora Lúcia Santaella que diz que a “Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as formas de comunicação, visando investigar os processos de construção significação e sentido em qualquer fenômeno”. Santaella (1983, p.13).

Esses estudos do signo e da linguagem nesta nova vertente conhecida como Semiótica, tem a sua origem desde a idade média. No entanto, é somente na era moderna que esses estudos ganham maior notoriedade Nöth (1998).

É importante lembrar também, que essa ciência interage com disciplinas como linguística, psicologia, antropologia, filosofia e muito mais.

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. Pignatari (2004, p. 20).

Seu objetivo é compreender como funcionam os sinais em vários sistemas de comunicação, incluindo a linguagem verbal, a linguagem visual, a linguagem corporal, entre outros.

Portanto ao examinar um texto, imagem, filme ou qualquer objeto de estudo, a Semiótica auxilia na compreensão de como os signos são utilizados nesses contextos, o significado que lhes é atribuído e como isso impacta nossa interpretação e compreensão das mensagens. No entanto, compreender este saber, não basta que compreendamos o que a palavra quer dizer, mas que possamos refletir que esse é um processo que repercute em nossa mente, quando pensamos em algo.

Sabemos que o ser humano se constitui da linguagem, sendo ela verbal ou não-verbal e o pensamento aristotélico já reforçava a ideia de que o homem concebe, julga e raciocina o mundo por meio da linguagem. Todavia, é, portanto, por meio da linguagem que o homem articula suas ideias acerca do mundo. Dentro das teorias da Semiótica, de Charles Sanders Peirce encontramos algumas reflexões acerca do que ele chama de “categorias de pensamento”. Para ele, pensar nessas categorias é fazer um passeio pela Filosofia.

Assim, para que o homem construa uma ideia a respeito de algo, precisa antes de tudo, compreender a linguagem e isso pressupõe o conhecimento do signo, seu significante e significado.

Dessa forma, para que possamos começar a formular uma ideia mais completa sobre a

Semiótica envolve principalmente considerar a existência de um *signo*, seu *objeto* e o *interpretante*.

TRÍADE DE PEIRCE

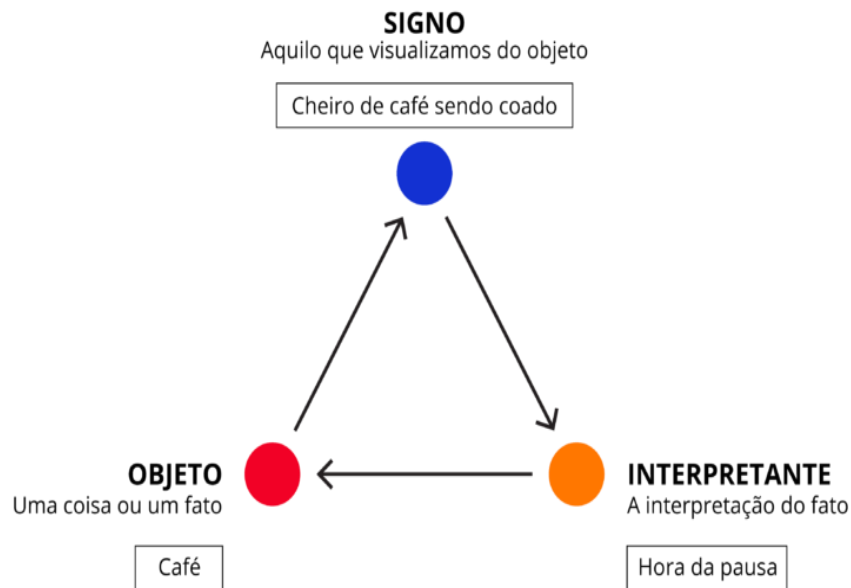


Imagem 10. Tríade de Peirce
 Fonte: <https://itamara.com.br/usar-azul-para-identidades-visuais>

Os três elementos da Tríade são inseparáveis, o que significa que não podem ser analisadas individualmente porque estão intrinsecamente relacionados. É por meio dessa triangulação que a comunicação e a compreensão de signos ocorrem.

Nos estudos de Semiótica, é importante compreender como cada elemento da tríade está conectada e influencia os signos e significados. Esses três elementos significativos, que os estudiosos chamam de triangulação, precisam estar em situação de comunicação para que possamos melhor compreendê-los.

2.1 Semiótica Peirceana: Refletindo os conceitos

Charles Sanders Peirce foi matemático, físico, filósofo e psicólogo. Foi quem tentou fornecer, através das suas formulações, uma linguagem que possibilitasse aos outros entender as relações entre os seus diversos objetos de estudo. Apesar de outros pesquisadores já terem

abordado o processo de elaboração do signo, foi Peirce quem estruturou e definiu a Semiótica como uma área de pesquisa independente, trazendo também conceitos fundamentais para a compreensão do signo, se tornando ao longo da história linguística e da semiótica, um dos precursores dessa ciência. Sobre isso, o autor nos revela:

Sou, tanto quanto sei, um pioneiro, ou antes, um desbravador, na empresa de limpar o terreno e traçar o caminho daquilo a que eu chamo semiótica, isto é, a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais da semiosis possível; penso que o domínio é vasto demais e a tarefa imensa para um iniciador. Peirce (1977, p. 99-100).

Todas as reflexões Semióticas/filosóficas de Peirce o guiou para os estudos da Lógica, permitindo que ele pudesse estabelecer métodos de raciocínio entre as variadas ciências, sendo a sua maior tentativa a de vincular a Lógica e a Filosofia. E a partir desse estudo permitir a compreensão das coisas enquanto linguagem. Por isso, suas teorias se baseiam na fundamentação primeira do que é o signo que pode ser entendido como a mediação entre o objeto e o interpretante, ou ainda, a reflexão sobre o signo, suas qualidades e o efeito que ele produz nas possibilidades do pensamento.

Um signo é um sinal que tem relação a alguma outra coisa qualquer. Segundo Charles Sanders Peirce (2015):

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante. Peirce (2015, p.64).

Dessa maneira, é o signo que vai levar à compreensão imagética do que é falado a respeito do mundo exterior. É a representação daquilo que sente, ouve, pensa, pensando no objeto, que irá transmitir algum significado e gerará assim, um interpretante. A relação triádica que ocorre em Semiótica envolve três elementos interconectados: entre signo, objeto e interpretante.

Esta ciência, reflete como nós, falantes e usuários da linguagem, o modo como reconhecemos e interpretamos tudo à nossa volta, a partir do que a nossa mente já conhece. Por isso, quando falamos ou ouvimos algo, seja sobre coisas, pessoas, animais e objetos, a representação daquilo que ouvimos ou falamos imediatamente guia a nossa mente para construção de uma imagem mental.

Para Peirce, conforme visto em Nöth (1998) os signos também podem ser percebidos em três categorias fenomenológicas: primeiridade; secundidade; e/ou terceiridade. Dentre as categorias, a primeiridade corresponde a uma ideia que precede toda síntese e toda

diferenciação; é em suma, a característica do signo (ou possível signo) que se apresenta de forma instantânea. Segundo Santaella (1983) “primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, a originalidade e liberdade”. É, de fato, o que nos permite pensar em qualquer coisa que já conhecemos, a partir do signo entendido.

A secundidade tem início quando um fenômeno ou signo é conectado a outro. Ainda de acordo com Santaella (1983), essa conexão é o que acrescenta credibilidade e autenticidade à experiência. E, a terceiridade é o que podemos chamar de compreensão, pois parte da ideia do que o outro pensa, o que corresponde à interpretação do signo, onde se cria um segundo signo, que se consolida em relação ao que primeiro fora pensado. Nas definições de Peirce (2005):

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido, aprendizado, pensamento. Peirce (2005, p. 14).

De acordo com Santaella (1996), as categorias da semiótica de Peirce, a saber, primeiridade, secundidade e terceiridade, podem ser resumidas como as categorias que descrevem os fenômenos que ocorre na consciência. Isto porque, são essas três categorias que auxiliarão o falante/ouvinte a formular e decifrar o signo. Assim, são as operações da mente que traduzem esses conceitos.

Para a autora, a Semiótica é uma teoria que abrange não só as suas representações e a linguagem de forma individual, mas todas as espécies de signos, e as suas relações triádicas, de todas e quaisquer formas de linguagem. Por isso, é que a Semiótica não permanece apenas no estudo do nível mental das palavras, mas também em todos os possíveis tipos de signos, em todas as suas variações e possibilidades. Para Santaella, “A Semiótica acaba chegando a um sistema classificatório, altamente rigoroso e logicamente alicerçado, dos tipos fundamentais de signos e das combinações possíveis entre esses signos”. Santaella (1993, p. 12).

O que a autora nos apresenta nesse excerto, é que a Semiótica é uma teoria geral fundamentada nos processos cognitivos e epistemologicamente em uma metodologia científica. Adiante, em *Panorama da Semiótica* Nöth (1998), afirma que para Peirce “o fato de que toda ideia é um signo junto ao fato de que a vida é uma série de ideias, prova que o homem é um signo” Nöth (1998, p. 61). O que demonstra que para Peirce não só as ideias, mas o próprio homem são o que ele chama de “entidades semióticas.” Nöth (1998, p. 61).

Na busca por uma definição de signo, Peirce afirma que nele, podemos encontrar três interpretantes; o imediato, o dinâmico e final Netto (1980). O interpretante imediato é o que o

signo poderia criar como resultado. Já o interpretante dinâmico são os impactos reais que o sinal cria na mente do intérprete. Por último, o intérprete final é o efeito que o sinal teria em qualquer mente através de interpretações contínuas, resultando na conclusão final. Segundo Netto (1980), ali se alicerça a cosmologia peirceana.

Dentro dos estudos do signo, ainda temos outras divisões. Para Peirce, um signo pode ser um 1- *quali signo* (algo que se apresenta como mera qualidade); ou 2- um *sin-signo* (algo único que possui uma relação existencial com seu objeto). Podendo ainda, se encaixar em uma terceira hipótese, 3- *legi-signo* (algo de natureza geral, que pode influenciar diretamente o caráter do signo, através do seu interpretante). Segundo Netto (1980), Peirce nos mostra que cada signo diz respeito a certo tipo especial de raciocínio.

Para Peirce, o primeiro efeito significativo próprio de um signo é o sentimento por ele produzido. Netto (1980, p. 73). Do ponto de vista de Pierce, os signos carregam significados profundos por estarem ligados ao comportamento humano racional e às interações sociais. Dessa maneira, é possível compreender que o significado não é uma ideia que o símbolo produz na mente do falante/ouvinte, mas uma consequência da conduta que gera nos homens racionais. Netto (1980, p. 87).

Já quando o signo é considerado na sua relação com o objeto, isto é, na sua Secundidade, aparece uma nova tríade: Ícones (um signo que pode representar seu objeto em função de suas qualidades, qualidades que ele possuiria do mesmo modo, se o objeto existisse ou não); Índices (é um representante singular, em que está fora do signo e é diferente dele); Símbolos (espécie de regra que determina o seu interpretante), conforme apresentado no parágrafo anterior.

Para Peirce (2005) ainda podemos ter, quando o signo é considerado em relação à sua Terceiridade, ou a seu interpretante, uma nova tríade: Termo, Proposição, Argumento. Para o autor, essa tríade corresponde à uma velha divisão. Mas o mesmo, esclarece que, o argumento como signo é aquele que é representado *em seu* interpretante e não como signo daquele interpretante (*a conclusão*). Ainda sobre os argumentos, podemos visualizar outras novas tríades subdivididas, que podem ser classificadas como abdução, dedução e indução.

São a partir desses estudos, que Peirce fundamenta a estrutura do signo na Semiótica. Segundo Santaella (2012) “Pois todos esses conceitos se inter-relacionam e possuem importância fundamental para a compreensão desta ciência, que permite o homem, pensar a vida e o mundo através da linguagem”.

Para Nöth (1998) e Netto (1980) a Semiótica, além de ser uma ciência dos tipos possíveis de signos, pode ser explicada pela relação triádica entre o signo, objeto e interpretante. Sobre a relação do signo consigo mesmo, Netto (1980) afirma que é dessa conexão que advém

os limites da significação, assim como, da relação do fundamento com o objeto de onde extrai-se uma teoria da objetivação, que estuda os problemas relativos à realidade e referência, observando-se aquilo que é verdade ou não. Diante disso, estuda-se também a teoria da interpretação, com as implicações e seus efeitos sobre o intérprete de forma individual ou em grupo, para além do que já demonstramos em interpretante dinâmico, imediato e final.

Assim, podemos levar em consideração que a afirmação de Peirce, que revela que o homem também é um signo, corrobora para que possamos refletir sobre até que nível este homem pode ser considerado um signo no sentido intrínseco à palavra. Isto porque, para Netto (1980), esta proposta não deve ser entendida no sentido de uma identificação absoluta, mas sim, de que se trata de um homem no sentido de um relacionamento, em que relacionar é aproximar coisas diferentes. Para ele, “o estudo do interpretante enquanto signo [...] exige ser complementado pela abordagem do homem enquanto uma entidade “historicamente existente”. Netto (1980, p. 95).

Na teoria dos signos, as inferências de Peirce, são impossíveis sem signos. Ele postulou que cada pensamento é um signo. De acordo com sua proposição que afirma que todo pensamento vai ao encontro de algum outro pensamento, que determina algum outro, e assim ocorre sucessivamente. E, essa é a essência do signo. Como uma teoria da significação, uma teoria da objetivação e da interpretação, a Semiótica peirceana pode fornecer sustentação a qualquer estudo sobre método, principalmente para os casos de ciências humanas, cujos objetos de estudo são fenômenos de natureza interpretativa e comunicativa.

2.2 Tradução e Tradução Intersemiótica: Pressupostos teóricos

A tradução é antes de tudo uma forma. Para compreendê-la desse modo, é preciso voltar ao original, já que nele está contida sua lei, assim como a possibilidade de sua tradição.

Walter Benjam

Nessa subseção, abordaremos o conceito de tradução. Inicialmente, a tradução era vista como um método essencial para a comunicação entre pessoas que falam línguas diferentes e vêm de culturas diversas, implicando principalmente na substituição de palavras e frases de uma língua por outras de outra língua. Campos (1986, p. 33).

A tradução começou a ser considerada como objeto de estudo somente após a introdução de teorias intertextuais e o avanço dos estudos semiológicos. De acordo com Silva (2007) a abordagem da tradução passou por uma mudança prescritiva para uma abordagem mais descritiva.

Com o tempo, a ideia e os princípios das traduções foram evoluindo. A mudança primordial acerca de tradução, foi a abordagem sobre a noção à fidelidade da obra, pois a tradução foi vista como algo que deveria se assemelhar o máximo possível do original. Essa tradução como transferência, limitava a capacidade criativa do tradutor, resultando em uma simples substituição de palavras ou elementos, ao invés de uma recriação interpretativa ao novo contexto ou até mesmo uma transcrição como nos apresenta Harold de Campos quando nos diz que:

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal (...) essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória. Campos (1972, p. 198-199).

O trecho citado faz referência ao pensamento identitário presente desde o período do barroco, destacando que nossa identidade não pode ser pensada como algo fechado e concretizado. Em vez disso, devemos entendê-la como algo em constante movimento e aberto ao diálogo com a diferença. A ideia contradiz o contexto universal, que envolve a valorização das distinções individuais e culturais, enquanto a tradução é comunicar e compreender essas diferenças em uma escala maior.

Diante disso, a tradução intersemiótica desafia os tradutores de identificar paralelos em diversos sistemas de signos, considerando as limitações devidas às características únicas de cada sistema. Portanto, a identidade evolui ao longo do tempo e a tradução é crucial para a interação cultural. De acordo com teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (2005), o ato de atribuir significado à realidade pode ser considerado uma forma original de tradução, que para o autor, é semiose. Nesse processo, as perspectivas do universo são transpostas para pensamentos e símbolos.

Desse modo, a responsabilidade de estabelecer a conexão entre a subjetividade humana e o universo atribui sobre os sistemas semióticos, pois é ele que convertem os pensamentos em signos. Por meio do conceito de semiose, podemos compreender a tradução como a troca de significados entre diferentes signos linguísticos.

Retomando as reflexões, a partir do pioneiro Roman Jakobson, seus pensamentos abriram caminho para uma abordagem mais sistemática sobre as possibilidades oferecidas pela tradução. Segundo o autor, é impossível haver significado sem a presença do signo. Nesta abordagem, de acordo com a concepção de interpretante de Peirce, Jakobson (2007) reconheceu que o significado contido no signo linguístico consiste na sua própria tradução através de outro signo que seja igual ou mais complexo que o original.

A partir dessas ideias, Jakobson definiu três formas possíveis de interpretação: intralingual, interlingual e intersemiótica. De acordo com o autor:

A Tradução Intralingual ocorre dentro da mesma língua. É um processo de reformulação e consiste na interpretação dos signos verbais por outros da mesma língua. Essa tradução usa tanto outras palavras como outros recursos mais ou menos sinônimos, sendo que uma palavra ou expressão idiomática só pode ser completamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de códigos. Já na tradução interlingual, não há equivalência completa entre códigos ou mensagens estrangeiras. [...] **A tradução interlingual** “ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.” [...] **Tradução inter-semiótica** ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais. Jakobson (1969, pp. 64 e 65).

Ainda de acordo com Jakobson ao falarmos sobre tradução, é certo que sempre existirão maneiras de se traduzir de uma língua para outra, independentemente das diferenças organizacionais entre os idiomas, como dito anteriormente, é traduzir a língua na própria língua, traduzir a língua em uma língua diferente e traduzir uma língua em uma outra linguagem.

Ainda, com embasamento em tradução, conforme Plaza (2010).

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. Plaza (2010, p.14).

A tradução, como observa Julio Plaza (2010), são processos criativos que proporcionam novas perspectivas sobre a história, proporcionando um novo horizonte de síntese da literatura em um contexto atualizado. Este método visa promover interações entre diversos símbolos artísticos, possibilitando a recriação da arte do ponto de vista crítico e atualizada. Plaza também propõe que alterar ligeiramente um texto e transformá-lo em outro conjunto de símbolos crie algo único, mas conectado à versão original. Campos (2015) sugere ainda que traduzir textos envolve mudanças significativas, resultando em recriações [...] nessa tradução, não apenas o significado é traduzido, mas também o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade. Campos (2015, p. 5).

A partir da influência do pensamento de Campos, percebemos que o autor defende a tradução intersemiótica como uma prática “crítica” e “criativa”, onde destaca a importância de considerar a tradução intersemiótica não apenas como um processo mecânico de transposição de conteúdo, mas como uma prática artística que exige habilidades criativas e analíticas ao ser decodificadas pelo tradutor.

Plaza (2013) desenvolveu reflexões sobre tradução de acordo com os pressupostos acima. Ele não apenas amplia o conceito de tradução para envolver a interação entre vários

sistemas semióticos, mas também estabeleceu um quadro teórico e metodológico que nos ajuda a compreender esse processo de tradução, utilizando o ponto de vista epistemológico da semiótica peirceana.

Plaza introduz método para categorizar traduções intersemióticas, compreendendo três tipos: *tradução icônica*, *tradução indexical* e *tradução simbólica*. Essa classificação é fundamental para compreender o processo de tradução.

Tradução icônica é a “Transcrição”, tem como objetivo ampliar a experiência estética e intensificar a troca de informações. Nesse sentido, ao traduzir um ícone, busca-se criar significados que reflitam as qualidades e características tanto da tradução quanto do texto original. Isto é, uma maneira de reescrever o original de forma única e criativa.

Tradução indicial é a “Transposição” de um texto original para outro. O objetivo imediato é adaptar e transferir para um novo meio.

Tradução simbólica é a “Transcodificação”, nessa tradução simbólica, não há uma ligação direta entre o texto original e a tradução. Nesse processo, ocorre uma reescrita do conteúdo original, transformando-o em símbolos ou signos diferentes.

Umberto Eco (2007) comenta que a transmutação de signos verbais em não verbais se apresenta apenas como uma das possibilidades de tradução intersemiótica, e ressalta a importância de considerar a tradução intersemiótica não apenas como a relação entre sistemas de linguagem verbal e não verbal, mas também a partir de outras categorias que envolvam múltiplas formas de linguagem [...]. Eco (2007, p. 266).

Segundo Plaza (2008), ao realizar a tradução intersemiótica, o tradutor não apenas transmite os significados do original para o objeto de tradução, mas sim, busca em uma obra literária uma reinterpretação, transformação, adicionando novas perspectivas e interpretações em suas criações e recriações, exemplo disso, observamos na tradução intersemiótica do *corpus* em estudo.

2.3 *Chapeuzinho Amarelo* (1979) como um Processo (Re) Criativo

A obra *Chapeuzinho Amarelo*, escrita por Chico Buarque em 1979, inspira-se na narrativa tradicional de *Chapeuzinho Vermelho* na versão em Português. No entanto, a versão de Buarque (1979) é uma recontagem inventiva e distinta que tece elementos da antiga história, ou seja, uma transcrição intersemiótica criativa e original.

Enquanto a primeira história centra-se em uma moral explícita sobre a desobediência e ingenuidade que resulta com a protagonista sendo devorada pelo lobo em um final trágico,

Buarque esclarece como superar o medo misturando elementos da famosa história e recriando um conto novo.

O processo de criação de *Chapeuzinho Amarelo* (1979) pode ser visto como uma transcrição. Chico Buarque desconstrói alguns elementos centrais do conto clássico e os reconstrói em um novo cenário, desafiando com as suposições do público e incluindo elementos surpreendentes e divertidos. Assim, a obra traduz *Chapeuzinho Vermelho*, interagindo com a história original por meio da transcrição, que envolve a transformação dos pontos fortes do conteúdo original.

Le Petit Chaperon Rouge de Perrault, escrito em francês, e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) de Chico Buarque, estão conectados por uma relação de isomorfia, mesmo sendo diferentes devido às suas línguas, são similares em termos de estrutura narrativa e temas abordados, que são traduzidos para a cultura brasileira. E essa tradução interlingual é um processo fundamental para a disseminação de obras literárias em diferentes línguas, permitindo que leitores de diversas partes do mundo tenham acesso a clássicos da literatura.

A tradução de Le Petit Chaperon Rouge em português busca adaptar não apenas o texto, mas também o contexto cultural da história. Várias traduções podem apresentar variações significativas, dependendo do tradutor e do período em que a tradução foi realizada. Em certas versões, a lição pode ser suavizada ou adaptada para se adequar aos valores do público.

A tradução de *Chapeuzinho Vermelho* envolve vários desafios. Em primeiro lugar, há o desafio linguístico de transpor a linguagem do século XVII para um português contemporâneo, compreensível pelos leitores atuais. Além disso, há o desafio cultural de manter a essência da moral da história e ao mesmo tempo adaptar-se às expectativas e valores portugueses.

O tradutor precisa manter a história original com precisão e, ao mesmo tempo, garantir que a tradução se conecte bem com os leitores de hoje. Isso pode envolver modificações idiomáticas, alterar a construção das frases e selecionar palavras que reflitam o humor e o estilo de escrita original.

Traduzir Le Petit Chaperon Rouge (1697) para um idioma (*Chapeuzinho Vermelho*) exemplifica a complexidade e a beleza do processo de tradução. Através dessa prática, clássicos como o conto de Charles Perrault cativam e educam as pessoas ao redor o mundo, promovendo a compreensão intercultural e o compartilhamento de valores universais.

Além disso, Chico Buarque vai além de uma simples tradução literal ao reinventar o conto clássico. Ele introduz elementos de humor, uma linguagem rica em jogos de palavras e rimas, crítica social e um enfoque psicológico na personagem. Ao transformar seu simbolismo, o contexto cultural, a estrutura narrativa e o estilo literário, Buarque cria uma nova obra que

dialoga com o original de maneiras profundas e inovadoras.

2.4 Intertextualidade como diálogo na transcrição de *Chapeuzinho Amarelo* (1979)

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente nesse ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior quanto o anterior, juntando dado texto a um diálogo.

Mikhail Bakhtin

A intertextualidade é fundamental no campo literário, atuando como um elo que une as diferentes formas de expressão ao longo do tempo e nos ensinando como os escritos estão sempre conectados a outros, tanto do presente quanto do passado, sejam eles contemporâneos ou não, e assim permitindo criar novas obras, enriquecendo o mundo dos livros.

Muitos teóricos utilizam o termo Intertextualidade em suas teorias, no entanto na década de 1960, durante uma apresentação sobre Dialogismo do linguista russo Mikael Bakhtin, Julia Kristeva na “ocasião” de uma apresentação sobre os estudos literários mencionou esse termo pela primeira vez, e inicialmente passou a ser explorado e aplicado aos estudos de textos literários.

[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura. Kristeva (2005, p. 71).

De acordo com a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, a escrita é vista como uma interação entre subjetividade e comunicação, ou seja, como uma intertextualidade. Dessa forma, uma obra literária é subjetiva, uma vez que carrega as opiniões, ideias e emoções do autor, mas também busca comunicar-se com o leitor que recebe a mensagem transmitida através dos enunciados do texto. Dessa forma, Kristeva associa o dialogismo com a intertextualidade, pois ambos os termos indicam a possibilidade de um diálogo entre os textos. Portanto, embora sejam conceitos distintos, transmitem um mesmo significado.

Julia Kristeva apreciou esse termo e afirmou que todo texto literário é construído a partir da integração de textos anteriores. Além disso, a pesquisadora é conhecida por suas contribuições ao examinar no livro *Word, Dialogue, and Novel* (1966) o conceito de que todos os discursos são influenciados por outras discussões e como a intertextualidade está presente em diversas formas de criação literária.

Assim, Mikhail Bakhtin que foi de grande importância para a compreensão de como os textos se relacionam e dialogam uns com os outros, contribuindo também para os estudos

literários. Diz o autor, “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (A intertextualidade, Somoyault, 2008, p.18).

Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, (1929), o autor explora o conceito da intertextualidade na criação literária, especificamente na obra do escritor Fiódor Dostoiévski. Para ele, a intertextualidade é uma característica intrínseca da linguagem e da comunicação humana, em que cada texto é mutuamente influenciado por outros textos no curso de um diálogo contínuo. Por meio da intertextualidade, os textos podem se conectar e dialogar com outras obras, tradições literárias e contextos históricos, enriquecendo o significado e a compreensão dos textos. O autor também menciona que “Não se pode ler um texto sem ter lido antes outros textos.”

As palavras convergem e se entrelaçam, formando um emaranhado de significados que só podem ser desvendados através da intertextualidade.” O autor apontou a importância da relação entre diferentes textos, diálogo entre diferentes vozes e discursos na construção do sentido, e que pode ocorrer por meio das adaptações, traduções, reproduções ou transformações. De acordo com as definições de Fiorin (2003).

[...] “define-se intertextualidade como um processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo.” Fiorin (2003, p.30).

A intertextualidade ocorre de elementos de um texto em outro, com o intuito de ilustrar ou confrontar ideias presentes em textos anteriores. Para que haja o reconhecimento dos textos, tanto o autor quanto o leitor devem compartilhar de um contexto social e histórico comum.

Existem duas formas possíveis de ocorrência das relações intertextuais: implícita e explícita. Nas relações intertextuais implícitas, há conexões com outros textos que não são explicitamente declaradas no próprio texto, ou seja, não há menção direta à fonte do texto incorporado. Esse processo busca confirmar, opor ou ridicularizar os textos originais. Nessa relação, o leitor desempenha um papel fundamental na criação de significado, pois é sua responsabilidade reconhecer a existência do intertexto no texto atual. Se isso não ocorrer, o significado do texto pode ser prejudicado ou alterado.

O conto *Chapeuzinho Vermelho* e o livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, de 1979, são dois exemplos de intertextualidade implícita, através da relação indireta entre os dois textos observada na presença do lobo. No conto de Perrault por exemplo, o lobo é retratado como um antagonista ameaçador que come a vovó e tenta enganar Chapeuzinho. Já na obra de Buarque, o lobo é simplesmente referido como um personagem ameaçador que assusta a

protagonista. A variação na forma como o lobo é retratado nos dois textos pode sugerir uma mudança na percepção do perigo. Perrault retrata o lobo como uma ameaça real e imediata, enquanto Buarque o apresenta de forma simbólica, refletindo os medos e ameaças pessoais vivenciados por *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Além disso, fica evidente a intertextualidade implícita entre as obras através da referência à personagem principal. Enquanto Perrault utiliza a cor vermelha, Buarque utiliza a cor amarela. Essa escolha de cor alternativa para o chapéu da personagem indica claramente uma intertextualidade, remetendo diretamente ao breve conto de Perrault.

Já nas relações intertextuais explícitas, há referências, citações ou menções explícitas de outros textos dentro do texto em questão. Isso ocorre quando um autor incorpora a obra de outra pessoa com o objetivo de reinterpretá-la e remodelá-la. Essas incorporações podem tanto afirmar o texto alheio de forma contratual quanto contestá-lo, criticando ou ridicularizando seu conteúdo.

No exemplo dado, fica evidente que existe uma intertextualidade óbvia entre as obras. É fundamental ressaltar que o conto de Buarque é completamente distinto, não seguindo o mesmo enredo ou abordagem narrativa de uma fábula usual. Portanto, a ligação direta entre dois textos nos leva a considerar diferentes pontos de vista e interpretações relacionadas a um tema ou personagem, proporcionando uma nova perspectiva na compreensão da história do *Chapeuzinho Vermelho*.

Ao observar a obra *Chapeuzinho Amarelo* (1979), é possível identificar inúmeras semelhanças com o conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*. O uso da intertextualidade nesse contexto enriquece a história ao estabelecer uma ligação entre diferentes costumes culturais e narrativas. Esta correlação entre esses dois contos permite-nos aprofundar conceitos universais presentes em ambos, resultando em novas perspectivas e interpretações sobre essas narrativas.

(RE)CRIAÇÃO EM *CHAPÉUZINHO AMARELO* (1979)

Nosso pensar procede do passado,
mas não o continua nos caminhos previstos.

Susanne K. Langer

3.1 Recodificações da intertextualidade em *Chapeuzinho Vermelho* e *Chapeuzinho Amarelo*

O que faz um texto é o intertextual

Roland Barthes

Um texto não pode ser totalmente compreendido por si só. Para isso, ele deve estar contextualizado com outros textos. Assim, o leitor pode interpretar os vários significados das obras com base em sua experiência de leitura.

De acordo com a definição de texto, Bakhtin (1997) explica que:

[...] “Onde não há texto, também não há objeto de estudo e de pensamento.” Bakhtin (2006, p.307)

Ao longo dos tempos, passamos por diversas experiências que influenciam nossa mentalidade. Quando escrevemos, expressamos nossos pensamentos e como a sociedade nos impacta. É inevitável que os textos anteriores moldem a nossa escrita através de um processo intertextual. Isto sugere que a intertextualidade faz parte da história humana há muito tempo, envolve empréstimo e envolvimento com textos existentes para se conectar com tradições literárias. É como dialogar com outras obras, incorporando alusões ou recriar conceitos de diferentes escritores.

Conforme informa Plaza (2010), a tradução ocorre por meio de uma conexão intertextual entre o texto original e o traduzido. É fundamental observar que a incorporação de elementos de textos anteriores resulta na tradução, permitindo que o novo texto se alinhe ao contexto social e cultural do escritor e do leitor, por meio de referências e impactos externos. A correlação entre os textos fica visível nas obras em estudo. Nesse contexto, o conto contemporâneo de *Chapeuzinho Amarelo* (1979) de Chico Buarque de Hollanda apresenta variações marcantes de intertextualidade, embora, as histórias tenham pontos de partida parecidos, suas abordagens e estilos são diferentes na escrita, mas que, estabelece uma conexão prévia que permite ampliar a compreensão do leitor sobre o enredo que será abordado. Desse modo, o processo de (re) criação é uma importante ferramenta utilizada pelos autores na escrita de suas obras, tornando o texto mais atraente, uma vez que, a descoberta do passado inspira a reinvenção do início, fonte da escrita.

Nesse processo, há ousadia para criar novas histórias, sabendo que elas estarão sempre ligadas à origem.

Dessa atitude surge, na literatura, a intertextualidade como processo criador, e a redescoberta de formas literárias do passado, que são recriadas pelo novo espírito dos tempos. Ou ainda a redescoberta do folclore da literatura popular autêntica – expressão rudimentar e espontânea da interação homem/mundo, antes do momento em que a inteligência ordenadora, codificadora e civilizadora organizasse tudo em sistema fechado [...] Coelho (2000, p. 26).

Coelho argumenta que na literatura existe uma abordagem que utiliza a intertextualidade como meio de expressão artística. Isto envolve descobrir e ajustar antigas formas literárias para se adequarem às situações contemporâneas. Ao fazer isso, os escritores são fascinados por histórias de tempos antigos e inspirados a explorar em novos escritos, como evidenciado entre os livros *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

A existência desse relacionamento intertextual, o diálogo entre textos cria a possibilidade de entender a literatura infantil como sendo aquela que contém em sua manifestação textual espaços, personagens e tempos constantes de outros textos, não somente no que se refere à para realidade conseguida com a releitura do mundo, mas também à crença de que existe um universo literário infantil, tendo como sujeitos enunciadorees indivíduos apropriados de um saber adulto. Gregorin (2009, p. 18- 19).

A intertextualidade entre os textos literários nos permite compreender a literatura infantil como aquela que compreende elementos e personagens encontrados em outros ambientes literários. Esta relação não se restringe apenas à representação da realidade reimaginada através dos olhos das crianças, mas também se relaciona com a ideia de um mundo literário único para crianças, onde os escritores utilizam os seus conhecimentos e experiências para criar histórias adequadas ao público.

Desta forma, a intertextualidade entre os contos *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) mostra uma referência do segundo conto ao primeiro, por meio da imagem do lobo. No conto original de Perrault, o lobo é caracterizado pelas suas grandes características físicas, como braços, pernas, orelhas, olhos e dentes, que são mencionadas como um meio de enganar a Chapeuzinho para poder comê-la. Já em *Chapeuzinho Amarelo* (1697) de Chico Buarque, a protagonista também se depara com um lobo, porém essa imagem é usada metaforicamente para representar o medo. O lobo no conto de Buarque possui características semelhantes ao lobo do conto original, como o olhão, o bocão, mas ao invés de ser uma ameaça física, o lobo representa o medo e a timidez da *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Como podemos notar no exemplo abaixo.

Chapeuzinho Vermelho (1697) de Perrault

- Vovó, como são grandes os seus braços!
- É para melhor te abraçar, minha filha!
- Vovó, como são grandes suas pernas!
- É para poder correr melhor, minha netinha!
- Vovó, como são grandes as suas orelhas!
- É para ouvir melhor, netinha!
- Vovó, como são grandes os seus olhos!
- É para ver melhor, netinha!
- Vovó, como são grandes os seus dentes!
- É para te comer!

Chapeuzinho Amarelo (1979) de Chico Buarque

(...) carão de LOBO,
 Olhão de LOBO,
 jeitão de LOBO,
 e principalmente um bocão
 tão grande que era capaz
 de comer duas avós, um caçador, rei, princesa,
 sete panelas de arroz
 e um chapéu
 de sobremesa

Fica evidente que as histórias de *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e *Chapeuzinho Vermelho* (1697) são excelentes exemplos de intertextualidade. Ao fazerem alusão uns aos outros, os autores dos contos investigam a força das histórias familiares, remodelando-as e apresentando novos pontos de vista aos leitores. Relacionar as duas obras permite que os leitores as conectem, vejam semelhanças e diferenças em personagens e eventos. A intertextualidade também desafia as expectativas do leitor, incentivando-o a questionar as histórias e pensar em significados ocultos. Ao estabelecer diálogos entre várias obras literárias, apresentando novas perspectivas sobre personagens e cenários familiares. Além disso, essa prática possibilita-nos explorar pontos de vista alternativos, enriquecendo a compreensão da literatura e promovendo a inovação.

3.1.1 As proximidades e os distanciamentos entre as duas obras

Analizando através da perspectiva da semiótica, pode-se fazer uma comparação entre as obras *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault de 1697 e *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque de 1979. Apesar de algumas semelhanças, esses livros possuem abordagens narrativas, antecedentes culturais ou simbolismos únicos.

O conto de Charles Perrault foi escrito na França durante o período do Iluminismo, um período marcado pela ênfase da moralidade e nos valores das crianças por meios da oralidade. A história reflete as normas éticas e sociais da época, alertando contra a desobediência, a ingenuidade e punição. No entanto, esta versão enfrenta críticas pela abordagem severa na transmissão desses ensinamentos. Ao contrário dos finais felizes convencionais, a narrativa mostra *Chapeuzinho Vermelho* (1697) enfrentando consequências trágicas devido às suas decisões e comportamentos, resultando em um desfecho infeliz.

Em contraste, Buarque, ao escrever *Chapeuzinho Amarelo*, dialoga com uma cultura

que valoriza a individualidade, a coragem e a capacidade de superar adversidades. O autor teve a inspiração para escrever *Chapeuzinho Amarelo* (1979) em um Brasil que começava a emergir das sombras de um regime militar opressor, a partir da sua própria reflexão sobre as tensões políticas e sociais da época para abordar o medo e a bravura de uma forma única, diferente da história tradicional. Além disso, o autor também traz uma abordagem mais lúdica e divertida, utilizando uma linguagem poética e visuais cativantes.

Ambas as obras exploram temas semelhantes como medo e coragem, mas de maneiras distintas influenciadas pelo tempo e pela sociedade em que foram produzidas. Eles compartilham elementos comuns, como o título *Chapeuzinho Vermelho/Amarelo*, jovens protagonistas superando desafios, capuz simbólico que representa a identidade e um lobo mau ameaçando as personagens principais. Porém, o papel desse antagonista pode ser entendido de forma diferente dependendo do contexto de cada história.

No entanto, há variações significativas nos temas discutidos, no resultado, na lição e na formação social dos contos *Chapeuzinho Vermelho* (1697) de Perrault e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) de Chico Buarque. As histórias têm resultados e ensinamentos diferentes, sendo as implicações dos símbolos moldadas pelos contextos culturais das suas origens. *Chapeuzinho Vermelho* (1697) reflete as crenças e normas do século XVII, com um estilo convencional e moral, enquanto *Chapeuzinho Amarelo* (1979) aborda questões sociais de forma crítica e contemporânea.

No tacer das comparações, pode-se afirmar que a história de *Chapeuzinho Vermelho* (1697) e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) não apenas reflete as preocupações e princípios de suas épocas históricas, mas também abordam questões atuais de forma única e significativa, mostrando que, apesar de estarem enraizadas no folclore antigo, permanecem pertinentes com novas perspectivas sobre os problemas contemporâneos. Desta forma, os contos modernos e os papéis das personagens se juntam a uma reflexão crítica da realidade, denunciando problemas sociais e desmistificando a fantasia. Enquanto os contos tradicionais estavam associados aos comportamentos exigidos pela classe burguesa e seus modelos de conduta, os contos contemporâneos visam desafiar as injustiças.

[...] as histórias modernas estão mais preocupadas com a busca da solução do que propriamente com as provas da superioridade do herói, porque este herói, na maioria das vezes, é uma criança comum, que, por isso, não precisa provar ser superior a nada, mas superar seus próprios limites. Pondé (1985, p. 120).

Pondé (1985) afirma que nas histórias modernas, o foco não está em provar a superioridade do herói, mas em retratar sua busca para encontrar soluções para os desafios que enfrentam. Diz-se que muitas vezes o protagonista é uma jovem comum e por isso não precisa provar

sua superioridade sobre os outros. Em vez disso, esta figura vai além dos seus limites e crescer como indivíduo, lidando e resolvendo os obstáculos encontrados durante sua jornada.

Ao escrever histórias contemporâneas, os escritores esforçam-se por criticar e desafiar os estereótipos e normas estabelecidas vistas nos contos tradicionais. Para isso, utilizam métodos diferentes. Uma delas é a paródia, que por meio da intertextualidade, propõe um novo significado que emerge através do humor, crítica, sátira ou ironia usando referências a outros textos. Ao reimaginar obras existentes, os autores abordam assuntos polêmicos, revertendo cenários que antes eram considerados sagrados por perturbar a situação atual.

Outro meio, adotado pelos escritores modernos neste ponto de vista atual e prático, é empregar narrativas para explorar aspectos psicológicos, visando uma escrita mais fiel à vida real, expondo a falsa fachada de harmonia que esconde a injustiça, o egoísmo e a profunda desigualdade. Ao produzir contos infantis contemporâneos para crianças, os autores apresentam histórias que desafiam as fronteiras sociais, como idade ou outros obstáculos e estágios de crescimento que também são enfrentados pelos leitores. Assim, proporcionam uma identificação com o leitor. Ao discutir temas coletivos, é importante observar enquanto os contos tradicionais viam heróis buscando a realização de um final feliz, as narrativas contemporâneas retratam heróis lutando pelo bem-estar das pessoas ao seu redor.

3.2 Os possíveis impactos significativos da história de *Chapeuzinho Amarelo* no período em que a obra foi produzida

Não há democracia efetiva sem um verdadeiro crítico

Pierre Bourdieu

O livro de *Chapeuzinho Amarelo* (1979), por meio do olhar semiótico, será analisado os elementos da sua construção, considerando as perspectivas históricas, culturais e sociais da época. Ao analisarmos sob diferentes abordagens teóricas, podemos revelar significados ocultos e compreender como o contexto histórico contribuiu para a reescrita diferenciada da obra *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Essa abordagem considera ocorrências passadas e movimentos históricos como guerras, revoluções, mudanças socioculturais e transformações políticas que possam ter influenciado na criação do livro.

Ao escrever a obra *Chapeuzinho Amarelo* (1979), Chico Buarque utilizou metáforas¹⁵ para abordar ironicamente questões políticas e sociais do período. Seus trabalhos criativos

¹⁵A palavra metáfora é uma figura de linguagem que usa a semelhança entre duas coisas para a transposição de significados surpreendentes. Metaphora - (meta) "além" e (phora) "portar", que significa "transportar para além". Informações retiradas do livro *Metáforas Vivas* de Paul Ricouer e tradução de Dion Davi Macedo.

retratam sutilmente as lutas enfrentadas naquela época, levando os leitores a contemplar as disparidades e expondo os problemas sociais. Ao fazer isso, ele evitou possíveis censuras e ao mesmo tempo denunciando os líderes militares.



Imagem 11. Chico Buarque. Fonte: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-em-sino/o-ai5-na-voz-chico-buarque.htm>

Sua habilidade em usar a ironia e a crítica social em sua obra destaca sua posição contra a autoridade, tornando-o uma figura importante no desafio cultural enquanto o exército governava no Brasil. Isso permitiu que eles enviassem mensagens sobre como lutar contra o controle severo e defender a liberdade de expressão, atingindo muitos brasileiros que não podiam compartilhar seus próprios sentimentos e preocupações devido à severa censura que estava acontecendo.

Chico Buarque não estava satisfeito com o rumo que a política estava tomando em seu país, então optou por fugir para a Itália porque a censura estava sufocando sua capacidade de se expressar artisticamente, o que colocava em risco sua liberdade e seu bem-estar. Porém, em 1970, ele retornou ao Brasil já que os poderosos começaram anunciar que os exilados políticos seriam perdoados.

O livro *Chapeuzinho Amarelo* lançado em 1979 durante a Ditadura Militar do Brasil, onde a censura e a repressão, ainda estavam em vigor, ainda tem um significado importante para seu contexto histórico. O período entre 1964 e 1985 é conhecido pela censura e repressão sombrias. Nesse contexto, o livro nos levanta questões e reflexões significativas sobre as

tensões e incertezas daquela época, desafiando as limitações, discutindo temas como medo e resiliência. Deste modo, Chico Buarque complementou a história de *Chapeuzinho Amarelo* de 1979 ao compartilhar uma nova história que aborda temas significativos que cativam crianças e adultos. “A literatura [...] vale-se da ironia e da fantasia para driblar a censura dos anos 70.” Bordini (1998, p. 36).

Naquela época, a literatura usou a ironia e a imaginação como ferramenta para transmitir mensagens desafiadoras a um regime rígido, sem confronto direto. Durante esse período desafiador, Chico Buarque encontrou conforto na literatura como um método corajoso para destacar o abuso dos direitos humanos e a opressão política sob um governo rigoroso, de forma corajosa e convincente.

Quando Chico Buarque cria um lugar inventado e uma figura simbólica, ele mostra os sofrimentos e injustiças pelos quais os brasileiros vivenciaram. Seu método imaginativo permitiu-lhe partilhar sua mensagem de uma forma indireta, mas poderosa, ultrapassando a censura e alcançando um público maior.

Nessa perspectiva, busca-se compreender os significados da escrita do livro naquele período histórico, visto que o autor confrontou o regime e manifestava sua discordância, já que era um crítico ao regime militar.



Imagem 12. Chico Buarque luta contra a Repressão. Fonte: https://www.ebiografia.com/chico_buarque/

A Ditadura Militar impôs desafios ao Brasil e deixou impacto significativo na carreira de Chico Buarque devido à rigorosa perseguição dos censores, que proibiram a divulgação de

muitas de suas criações artísticas. O regime militar brasileiro violou direitos, oprimiu politicamente e censurou, causando dificuldades ao povo.

Confrontado com profundo descontentamento e resistência contra as ações tomadas pelo regime militar, Buarque expressou sua defesa de mudanças cruciais na nação e em apoio à liberdade de expressão na sociedade brasileira. Desta forma, abordou diversos temas por meio de obras excepcionais, que estão detalhadas no quadro abaixo.

Tabela 01: Obras de Chico Buarque de Hollanda

Obras com mensagens críticas ao governo	
LIVROS	ANO
<i>Fazenda Modelo</i>	1974
<i>Estorvo</i>	1991
<i>Budapeste</i>	2003
<i>Leite Derramado</i>	2009
<i>O irmão Alemão</i>	2014
<i>Chapeuzinho Amarelo</i>	1979
MÚSICAS	ANO
<i>Funeral de um Lavrador</i>	1964
<i>Carolina</i>	1968
<i>Hino de Duran</i>	1968
<i>Apesar de você</i>	1970
<i>Construção</i>	1971
<i>Cálice (em parceria com Gilberto Gil)</i>	1973
<i>Acorda Amor</i>	1974
<i>A História de Lily Braun</i>	1980
<i>Vai Passar (em parceria com Francis Hime)</i>	1984

As obras artísticas de Chico Buarque foram fundamentais para desafiar a oposição cultural e política durante o regime militar no Brasil, pois usou com sucesso para encorajar discussões ponderadas na sociedade, explorando temas como supressão, ausência de liberdade, brutalidade e desigualdade. Através do seu talento artístico ele transmite um sentimento de indignação e desejo por uma nação mais justa e livre. A sua herança artística é hoje um modelo de coragem, consciência e defesa dos direitos humanos e da democracia.

Desta forma, reconhecemos que a literatura é um método forte e influente para derrubar paredes e efetuar mudanças na comunidade e na nossa percepção de mundo.

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE TRANSCRI-
ÇÃO DE *CHAPÉUZINHO VERMELHO* À *CHAPÉUZINHO AMARELO***

Não me interessa, de modo algum, reencontrar historicamente qualquer um desses tipos de imagens [...]. O que me interessa é o que acontece quando essas imagens entram em nós, e meio que vivem lá e se transformam e crescem em outros tipos de coisas.

Bill Viola

Esta seção tem como objetivo analisar o processo de transcrição intersemiótica, visando compreender como o autor traduziu o conto *Chapeuzinho Vermelho* ao recriar sua nova versão. Será examinado como os elementos fundamentais foram preservados e modificados na transcodificação, levando em conta o diálogo entre diferentes sistemas semióticos.

Podemos refletir que a literatura infantil está intrinsecamente ligada à interação entre o texto escrito e as ilustrações. A pesquisadora Ângela Paiva Dionísio¹⁶ relata que imagem e palavra mantêm uma relação cada vez mais próxima, cada vez mais integrada. Ela também ressalta que na sociedade contemporânea, a prática de letramento da escrita, do signo verbal, deve ser incorporada à prática de letramento da imagem, do signo visual. Dionísio (2005, p. 160).

A reflexão sobre o desenvolvimento infantil nos primeiros anos de vida destaca a ausência de uma consciência individual na criança em relação ao ambiente ao seu redor, pois ela se percebe como uma parte inseparável desse contexto. Conforme o processo de maturação avança, a criança gradualmente organiza sua percepção do mundo, conferindo à expressão plástica um papel significativo. Essa forma de expressão ajuda a melhorar a compreensão das percepções visuais da criança, ajudando-a a representá-las em uma superfície plana. Além disso, a prática do desenho permite que as crianças ampliem suas experiências, ilustrando cenários que ainda não encontraram, mas que compreendem bem. Esta habilidade prepara as crianças para tarefas mentais mais avançadas que exigem um nível mais elevado de pensamento abstrato. Diante disso, podemos pensar que ao ouvir uma história e visualizar as ilustrações do livro *Chapeuzinho Amarelo* (1979), a criança compreenderá inconscientemente como as pistas verbais e visuais se fundem dando profundidade à narrativa com as múltiplas interpretações feitas por elas.

Dessa forma, vamos iniciar essa análise levando em consideração todas as linguagens sejam elas verbais ou visuais. Primeiramente, considerando que o texto traz como tema central o medo e a superação, vamos refletir que a cor amarela é um elemento primordial, pois esse signo se encontra em destaque tanto no nome da obra, como em grande parte das ilustrações.

As imagens de uma obra são elementos significativos para transmitir e moldar o significado da história. Além disso, desempenham uma função significativa na trama, auxiliando o leitor na melhor compreensão da mesma. Portanto, ao nos aprofundarmos na narrativa, valorizamos às ilustrações que retratam o personagem principal e seu mundo.

¹⁶ Professora titular aposentada da UFPE. Integra atualmente o corpo docente do Curso de Especialização em Língua Portuguesa: Teorias e Práticas de Ensino de Leitura e Produção de Texto da UFMG. Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (1986), mestrado (1992) e doutorado em Linguística (1998) pela Universidade Federal de Pernambuco. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/1841384554243448>

Nesse sentido, a tonalidade principal que ganha destaque nas ilustrações da obra é o amarelo, localizado em diversas páginas e ao longo da história. A utilização dessas cores em recursos visuais é importante para transmitir mensagens e moldar a forma como vemos as coisas. É essencial captar os detalhes e sinais relacionados à cor para compreender adequadamente as mensagens visuais encontradas no dia a dia.

Ao examinar as imagens do livro *Chapeuzinho Amarelo* (1979), é fundamental observar que a semiótica da imagem visa compreender como as imagens transmitem significados, como os elementos visuais são organizados para enviar mensagens e como os espectadores podem interpretar essas mensagens. Em imagens visuais, os signos podem ser elementos como núcleos, formas, linhas, texturas, figuras humanas, objetos, etc. Esses signos visuais são organizados para formar "sinais complexos", que são modificados de elementos visuais que carregam significado e estão o tempo todo presentes em nossa produção de pensamento. Lucia Santaella, em seu livro *Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia*, ao tentar responder questionamentos sobre representação de imagens mentais, remete a história da semiótica e relata que:

Na filosofia das ideias de Platão, a esfera das ideias se constituía primeiramente de palavras (*logos*) e, somente em segunda linha, de imagens. Imagens não eram, para Platão o resultado da percepção (*aisthesis*), mas tinham sua origem na própria alma. Aristóteles, por outro lado, dava às imagens um maior significado no processo do pensamento e defendia a tese de que "o pensamento é impossível sem imagens." Santaella; Nöth. (1997, p. 28).

Na visão platônica, as ideias primordiais são predominantemente formadas por palavras, representadas pelo conceito de "logos", e em segundo plano por imagens. Platão argumentava que as imagens não eram meramente derivadas da percepção sensorial, mas tinham sua origem na própria alma. Por outro lado, Aristóteles atribuía uma relevância maior às imagens no processo de pensamento. Ele sustentava a ideia de que o pensamento humano dependia essencialmente das imagens, declarando que o pensamento seria inviável sem elas. Essa discrepância de abordagem evidencia distintas concepções sobre a inter-relação entre linguagem, percepção e pensamento na filosofia antiga. Enquanto Platão enfatizava mais as palavras e concebia as ideias como entidades separadas do mundo sensível, Aristóteles reconhecia a importância das imagens sensoriais como fundamento para o pensamento humano.

Podemos considerar que se pensar é impossível sem imagens, estamos sempre convertendo palavras em imagens mentais e vice-versa quando vemos imagens e as entendemos como palavras ou outros símbolos. Isso acontece ao analisarmos as imagens do livro *Chapeuzinho Amarelo* (1979) pois o ilustrador da obra utiliza das imagens como produtoras de grande significação a partir de suas cores e formas.

Ao examinarmos inicialmente a capa do livro, percebemos que a menina está retratada com um sorriso evidente, destacado pela tonalidade rosada da pele, especialmente nas bochechas, com olhos negros e arredondados, além de uma franja que cobre sua testa e um amplo chapéu amarelo que enfatiza o título da obra. Embora transmita uma certa timidez por meio da expressão facial da menina, o vibrante colorido da capa serve como um atrativo para as crianças leitoras.

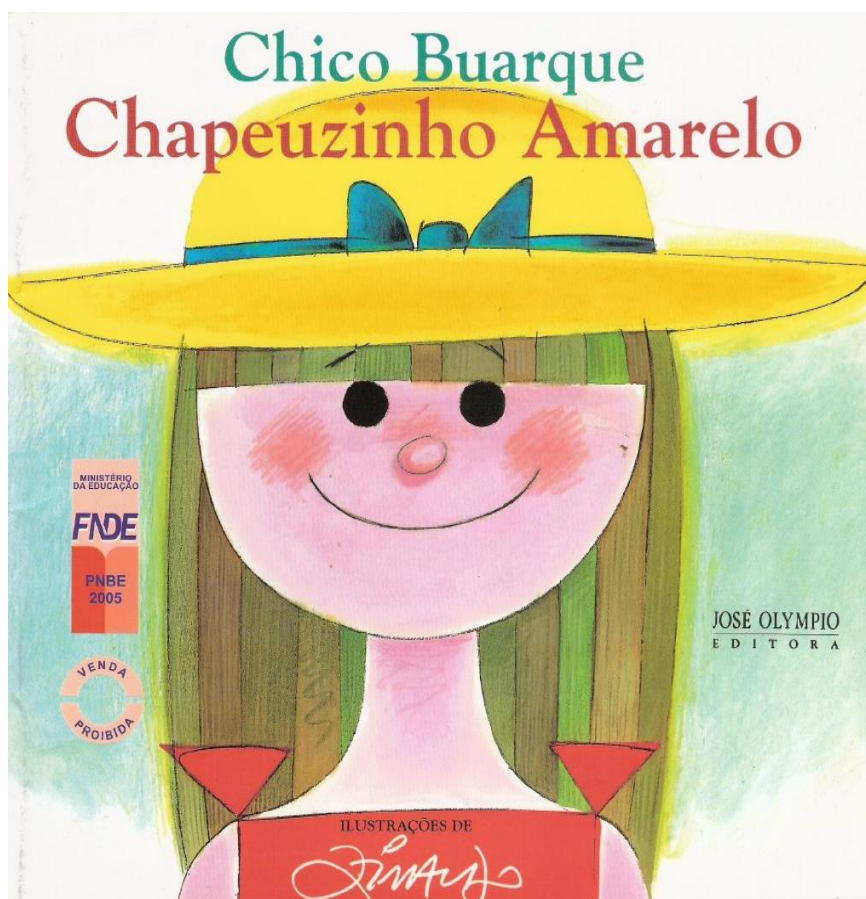


Imagem 13. Capa do livro *Chapeuzinho Amarelo*

Considerando a teoria de Peirce, cada imagem presente na capa de um livro pode ser interpretada como um signo que representa um objeto específico. Ao analisarmos as imagens e cores presentes na capa desta obra, sob a perspectiva das categorias de Peirce, é importante compreender que, na primeiridade, ocorrem as espontaneidades sem comparações ou associações com outros elementos. O chapéu grande e amarelo é o que mais chama atenção e as crianças, inicialmente, contemplam as cores sem imediatamente atribuir qualquer significado que o autor possa ter pretendido transmitir, pelo menos não de forma imediata.

Nossa discussão atual concentra-se nas características e sensações do momento presente, especificamente na relação do signo consigo mesmo - qualisigno. O interpretante, nesse contexto, percebe somente aquilo que é relevante para sua análise imediata. Prosseguindo com

essa linha de raciocínio, é notável que, inicialmente, o que mais nos atrai na capa são as imagens percebidas de forma rápida e superficial. Portanto, a representação da menina na capa sugere, à primeira vista, um sorriso tímido, porém desconfiado. Essa interpretação resulta das qualidades transmitidas pelos signos em sua relação intrínseca com o objeto, ou seja, as imagens na capa refletem seus significados primordiais.

Porém ao analisar a imagem da página 09 (nove) onde o autor apresenta a personagem principal citando algumas características sobre seu medo nossa percepção muda.



Imagem 14. *Chapeuzinho Amarelo*, tomada pelo amedrontamento

Percebemos que, na presente representação, o chapéu da protagonista não se faz visível, entretanto, é inegável que estamos diante da emblemática figura da *Chapeuzinho Amarelo* já que na capa o chapéu é o signo/objeto que mais chama atenção. A tonalidade predominante na cena é o amarelo, e as características atribuídas à personagem seguem esta temática. As bochechas, tingidas por uma nuance mais intensa dessa cor, destacam elementos que expressam o temor sentido pela menina. A observação dos olhos, enfatizados pelo formato, revela um olhar aflito, enquanto sua boca, delineada por uma linha inclinada, traduz uma desconfiança que se entrelaça com o receio.

Santaella assevera que “As imagens como semelhança de signos retratados pertencem a classe dos ícones” (1997, p.37). É importante lembrar ainda que a autora afirma que, “[...] se o signo possui uma propriedade monádica como a qualidade ou primeiridade, então esse signo é um ícone do objeto. Como a propriedade monádica é não-relacional, a única relação possível que o ícone pode ter com seu objeto, devido a essa propriedade, é ser idêntico ao objeto”

Santaella (1995, p. 143). Podemos refletir que a obra tem título de *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e o autor no texto cita o termo “amarela de medo”. Assim o ícone se apresenta enquanto a cor amarela do objeto abstrato medo. Podemos ver o entrelaçamento dos signos verbais e visuais analisando que o texto traz a frase “amarelada de medo” enquanto a imagem traz a figura da menina, com as bochechas amarelas e com um semblante de preocupação. Quando a criança, mesmo não sabendo decifrar o verbal, pega o livro e observa as imagens, ela consegue decifrar o código e interpretar a mensagem passada pelo autor por meio dos signos visuais como formas, imagens e cores.

Na linha da Semiótica das Cores a pesquisadora Carla Pereira afirma:

Relações semióticas ocorrem em diferentes níveis: tanto uma imagem ou objeto podem ser signos, quanto os elementos que os compõem podem ser considerados signos. Embora as cores sejam comumente interpretadas em conjunto com outros elementos que compõem signos visuais mais complexos, também funcionam como signos autônomos na medida em que são utilizadas para representar algo. Um exemplo clássico é o código cromático de trânsito, no qual aos significantes vermelho e verde, correspondem, por convenção, os significados ‘pare’, ‘siga’. Desse modo, estudos da significação das cores no design devem considerar, de um lado, as cores como elementos da configuração dos artefatos, e de outro, a linguagem das cores como um sistema em si mesmo. Pereira (2023, p. 8).

Ao refletir sobre isso, podemos associar a cor amarela enquanto elemento autônomo, já que representa o medo, mas lembrando que a interpretação depende muito da cultura que cada um carrega e para cada pessoa que venha a analisar a cor, ou seja, a partir de um estado psicológico do ser humano. Porém, o uso frequente da palavra “medo” ligada à cor amarela pode criar uma sensação de tensão e desconforto no leitor, aumentando o sentimento de medo na história. Este método serve como ferramenta literária empregada pelo escritor para aumentar o impacto emocional e enfatizar o significado simbólico do amarelo em provocar medo.

Lídia Brandão destaca que:

A semiótica como disciplina que está na base de todos os sistemas cognitivos biológicos, humanos e não humanos, engloba e promove um marco epistemológico adequado para todas as demais perspectivas. Se considerarmos a cor como signo, estamos incluindo todos os aspectos. A cor pode funcionar como signo para um fenômeno físico, para um mecanismo fisiológico ou para uma associação psicológica. Brandão (2003, p. 105).

Mediante a significação das cores podemos associar ao amarelo, enquanto ícone, a opções como: Sol, fogo, ouro e ainda podendo ser associado a saúde.

O amarelo é ambivalente: historicamente foi associado ao envelhecimento, à falsidade e traição; mas por ter sido considerado cor primária nas teorias da cor, foi valorizado pela pintura moderna. Seus sentidos positivos vêm da associação com o sol, que remete a claridade, calor, atividade, e, por extensão, verão, esporte e infância.

Da alta visibilidade decorre seu uso contemporâneo em sistemas de sinalização, adquirindo os sentidos de alerta e cuidado. Pereira (2023, p. 14 e 15).

Assim ao organizar a ilustração e vincular ao texto, o ilustrador talvez tenha imaginado que colocar tons amarelados para os cabelos, a pele e nas bochechas e ainda colocando um semblante de preocupação na imagem, deixaria claro ao leitor o quanto a personagem possui o sentimento de medo.

Nesse momento podemos fazer uma análise comparativa com o original *Chapeuzinho Vermelho* (1697) de Charles Perrault e refletir que, embora as interpretações sejam subjetivas, ao usar a cor vermelha, o ilustrador talvez quis simbolizar coragem e impulsividade, enquanto o amarelo, pode indicar covardia e medo, características marcantes na protagonista da obra em análise.

Com essas palavras, o autor inicia o texto: “Era a *Chapeuzinho Amarelo*. Amarelada de medo”. Ao colocar os termos “amarelo” ligada a palavra “medo” já induz a criança que lê ou escuta a história a iniciar uma associação da cor ao sentimento. Assim a cor amarela pode assumir determinada iconicidade ao medo mediante ao enredo e sempre que aparecer no texto será associado ao sentimento.

Conforme o autor relata, a personagem se recusa de brincar por conta do temor de algo indefinido, o qual não conseguia identificar. Diante dessa incerteza, ela começava a exercitar sua imaginação. Essa sequência de eventos é representada na ilustração subsequente da obra.

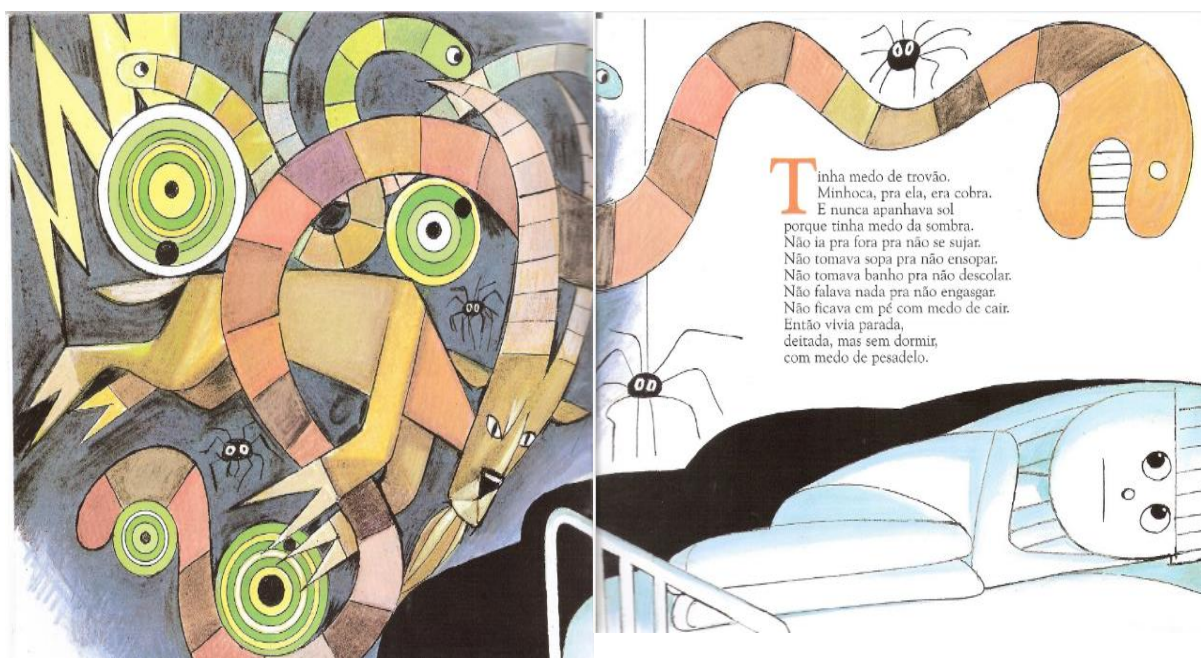


Imagem 15. A imaginação de Chapeuzinho e a personagem com medo da minhoca

Neste texto, podemos perceber os signos que representam o medo e a cautela da personagem em diversas situações. Através da utilização da abordagem semiótica de Peirce, esses sinais podem ser examinados em três níveis: ícone, índice e símbolo, juntamente com os níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade.

No nível do ícone, assim como em primeiridade, temos a associação direta entre os elementos do texto e a sensação de medo, encontrando aqui a pura qualidade dos fenômenos, as sensações e emoções imediatas sem necessariamente uma relação direta com outros elementos, as expressões do medo são exemplificações claras deste nível. Por exemplo, a imagem do trovão evoca naturalmente o medo em muitas pessoas, enquanto a comparação da minhoca com uma cobra ressalta a tendência da personagem em interpretar equivocadamente objetos inocentes como perigosos. O medo do trovão, o medo de minhocas (associadas à ideia de cobra), o medo da sombra e o medo de pesadelos são todas experiências emotivas primordiais. São as sensações de medo em si, sem necessariamente uma relação de causa e efeito ou interpretação racional.

No nível índice, assim como no nível da secundidade observa-se uma ligação clara entre as ações da personagem e seus medos. Podemos ver relações de causa e efeito juntamente com respostas a influências externas. Por exemplo, seu medo de sujeira a leva a ficar dentro de casa para evitar se sujar - demonstrando medo por meio de seus pensamentos. Ela evita sair, evita tomar sopa para não se molhar e deixa de tomar banho para evitar se sujar ou se despir. Esses comportamentos decorrem diretamente do medo e mostram uma correlação entre sentir medo (estímulo) e responder com ações de evitação (reação).

Os medos dos personagens no nível do símbolo podem simbolizar ansiedades mais profundas. Por exemplo, a apreensão de pesadelos pode ser entendida como uma metáfora para o medo do desconhecido ou do futuro. Também são apresentados elementos de análise, compreensão e generalização. A personagem interpreta erroneamente objetos inofensivos como perigosos; como confundir minhocas com cobras. Evitar falar por medo de engasgar ilustra uma ansiedade generalizada em diferentes situações da vida, típica deste nível de terceiridade.

No geral, o texto em conjunto com as imagens utiliza uma variedade de signos para retratar os medos e as precauções da personagem, oferecendo uma visão complexa das emoções humanas através da lente da semiótica peirceana.

Seguindo o personagem de exibição de imagem com grande sombra de lobo mostrando medo no rosto da menina, enquanto o lobo tem uma expressão assustadora



Imagem 16. *Chapeuzinho Amarelo* e sua sombra de lobo.

A cor preta, culturalmente, indica luto, medo e terror. Nesse caso está em contraste com as outras cores da imagem e a personagem está com cara de assustada observando sua própria sombra que toma outra forma, a de um lobo muito maior que ela. Luciano Guimarães, afirma que:

A correspondência cromática da binaridade vida-morte está na oposição branco-preto. O preto, além de ser cor da morte e das trevas, é a cor do desconhecido e do que provoca medo. As representações demoníacas são muito mais tenebrosas quando envolvidas pela escuridão. O demônio preto, o vampiro, o lobisomem etc. são mais aterroizantes que um curupira verde. Guimarães (2004, p. 91).

Assim, podemos refletir que ao ler a história e observar as imagens o leitor, ao estar culturalmente acostumado com essas significações, interpretará com mais facilidade e emoção o enredo da história. Pelo olhar semiótico, a imagem primeiro mostra susto porque a sombra grande e escura é mais perceptível do que a menina, então o medo que ela tem parece maior do que ela mesma.

Ainda faz sentido que quando alguém dá as costas às sombras, isso pode significar que ele simboliza a tentativa de fugir ou não lidar com as partes ruins de sua mente. O movimento para se afastar da sombra pode mostrar uma defesa mental chamada negação, onde a pessoa tenta empurrar para baixo ou não presta atenção a partes de si mesma que não gosta. Essa maneira de ver isso significa que o personagem conscientemente não está enfrentando seus medos internos ou lados sombrios e, em vez disso, ela finge que eles não existem ou diz que não

existem. Fazer isso repetidamente pode mostrar que ela está hesitante em enfrentar sentimentos ou partes de quem ela é que a deixam desconfortável ou nervosa.

Portanto, esta revisão não apenas mostra o quão complicada é a mente da personagem, mas também revela o que está acontecendo em seu subconsciente que pode moldar a forma como ela age e toma decisões na história.

À medida que a narrativa avança, torna-se evidente que suas ações são profundamente influenciadas pelo subconsciente, por medos e inseguranças que podem não ser óbvios à primeira vista. Elementos como esses costumam uma nova dimensão à complexidade da personagem, acrescentando a trama camadas adicionais.

Seus comportamentos e escolhas, muitas vezes inexplicáveis, ganham novo sentido quando considerados à luz desses fatores psicológicos internos. Essa força paralisa e impulsiona ao mesmo tempo, pode também imobilizá-la ou encorajá-la a confrontar desafios, refletindo a dualidade e a onipresença do medo humano.



Imagem 17. *Chapeuzinho Amarelo* se depara com o lobo.

A imagem e as palavras em *Chapeuzinho Amarelo* (1979) usam sinais diferentes para

exibir as emoções da personagem. Por níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade, juntamente com conceitos de ícone, índice e símbolo; veja como a história ilustrada e o texto cooperam para transmitir a mensagem sobre como superar o medo e, ao mesmo tempo, ganhar autoconsciência. Ambiente calmo, contrastes de cores e interações entre personagens retratam claramente o processo de confronto e vencem o medo.

Na análise da imagem, em nível icônico, é possível identificar *Chapeuzinho Amarelo* e o lobo rapidamente, pois suas características são retratadas diretamente por meio das silhuetas. Na primeiridade, as formas simples auxiliam no reconhecimento, com cores vivas e quentes como laranja, rosa, e nuances de azul e roxo no fundo. Esta paleta de cores estabelece uma atmosfera noturna calma, com as silhuetas pretas de *Chapeuzinho Amarelo* e do lobo destacando-se, enfatizando dramaticamente sua presença e suas interações.

O medo de Chapeuzinho é indicado pelo texto, que retrata seu medo inicial do lobo diminuindo gradativamente. Sua postura ligeiramente inclinada para frente indica curiosidade ou preparação para enfrentar o medo. Observando a interação direta, fica claro que *Chapeuzinho Amarelo* e o lobo se confrontam diretamente. Em nível de secundidade, tanto a imagem quanto o texto ressaltam esse encontro, narrando como Chapeuzinho inicialmente temia o lobo, mas à medida que se encontram, o medo dela diminui gradativamente. As posições dos personagens, tanto de perfil quanto de frente um para o outro, retratam um confronto envolvendo elementos físicos e emocionais.

Um lobo que simboliza o medo é um símbolo cultural significativo. *Chapeuzinho Amarelo* enfrentando o lobo mostra a superação dos medos pessoais. Passar do medo para a aceitação significa crescimento e mudança. Ao olharmos para a terceiridade, podemos perceber que o texto e a imagem retratam a jornada interior do *Chapeuzinho Amarelo* na conquista de seus medos.

A cor amarela, conhecida pela luz e alegria, destaca-se na escuridão do lobo medroso. À medida que a história se desenrola, *Chapeuzinho Amarelo* começa a perder o medo ao enfrentar o lobo. Este encontro marca a superação do medo e o início de uma nova compreensão.

Ao compararmos com a análise da ilustração de Gustave Doré de 1864, *Le Petit Chaperon Rouge*, podemos observar que as nuances são diferentes e as interpretações também, embora por meio da semiótica os sentimentos das personagens, nessas imagens em específico, podem ser análogas.



Imagem 18. *Chapeuzinho Vermelho* e o lobo mau– Gustave Doré

Analisando a imagem 18, *Le Petit Chaperon Rouge* (1864), de Gustave Doré observa-se que na imagem, o ícone se manifesta na representação visual da menina e do lobo que diferencia da imagem de Ziraldo, é mais realista. O estilo detalhado auxilia no reconhecimento desses elementos por meio da representação visual. O índice poderia ser a expressão facial da menina e a postura do lobo que podem indicar uma relação ou interação específica entre eles. A cesta sugere que ela estava indo para algum lugar, talvez para ver sua avó, como na história do *Chapeuzinho Vermelho* (1979). O lobo pode representar perigo, enquanto a menina pode significar a inocência de acordo com o cenário cultural e literário da história.

Ao analisar a imagem através da tricotomia de qualisigno, sinsigno e legisigno, podemos identificar que as qualidades visuais, como a textura detalhada do pelo do lobo e o tecido do vestido da menina, são formas de representação sensorial que podem ser percebidas através dos sentidos, principalmente pela a visão. Essas características se manifestam como características estéticas da imagem, servindo como exemplos de qualissignos que são os primeiros níveis

da representação percepção do signo.

As características visuais nos ajudam a dar sentido às imagens, e contribuem na interpretação e compreensão, pois fornece detalhes sobre a aparência e a sensação dos elementos representados. Esses traços despertam sentidos e percepções sensoriais, que influencia nossa forma de interpretar e atribuir significado à imagem. Portanto, os qualisignos visuais são importantes para a comunicação e ajudam a construir o significado de uma imagem, além de contribuírem para a percepção estética.

Por sua vez, a própria gravura é um sinsigno, pois é uma instância específica e concreta da representação de *Chapeuzinho Vermelho* e o Lobo. Esta imagem particular, com suas características únicas, existe de forma singular. A representação da cena e os elementos narrativos seguem convenções culturais e artísticas estabelecidas na tradição dos contos de fadas. O reconhecimento imediato da cena como uma referência a *Chapeuzinho Vermelho* baseia-se no conhecimento dessas convenções.

A imagem, enquanto rema, evoca sentimentos e possibilidades interpretativas sem declarar algo explícito. A relação entre a menina e o lobo permite múltiplas interpretações emocionais e imaginativas. Por meio da análise da tricotomia discente, a imagem sugere uma narrativa específica e informa o observador sobre uma interação possível entre a menina e o lobo. Mesmo sem palavras, a imagem a comunica a situação de encontro entre dois personagens distintos. O mesmo ocorre com a imagem anterior, onde existe uma analogia, ao encontrar o lobo, Chapeuzinho Amarelo perde o medo e *Le Petit Chaperon rouge* na ilustração de Doré aparece com um semblante sério, mas não parece estar com medo. Já como argumento, neste contexto, a imagem, por si só, pode não constituir um argumento explícito, mas, dentro do contexto maior da história de *Chapeuzinho Vermelho*, ela argumenta sobre temas como a vulnerabilidade, a astúcia e o perigo.

Dessa forma, a análise semiótica da imagem, ao empregar as tricotomias de Peirce, revela níveis variados de significado. A imagem funciona como ícone, índice e símbolo que abrange qualisignos, sinsignos e legisignos. Além disso, pode ser interpretada como rema, decente e, em um contexto mais amplo, em argumento narrativo. Essa complexidade permite que a imagem transmita com eficácia vários significados e histórias culturais de maneira eficaz.



O lobo ficou chateado de ver aquela menina olhando pra cara dele, só que sem o medo dele. Ficou mesmo envergonhado, triste, murcho e branco-azedo, porque um lobo, tirado o medo, é um arremedo de lobo. É feito um lobo sem pêlo. Lobo pelado.

Imagem 19. *Chapeuzinho Amarelo* encontra com o lobo.

Lobo representado de forma simples, com linhas arredondadas e tons suaves, transmitindo uma sensação de fraqueza. Olhos tristes e postura encurvada refletem vergonha e tristeza em termos de primeiridade. Este é o nível mais básico de percepção, onde a imagem é valorizada pelas qualidades sensoriais e emocionais que apresenta.

As características que influenciam a forma como percebemos esse Quali-Signo deste lobo normalmente se resumem em torno do que os olhos captam – as linhas suaves e arredondadas, um esquema de cores claras e uma expressão facial triste e envergonhada assim como na primeiridade. A mistura de branco, que inclui, cinza claro e toques de rosa, transmite uma sensação de fragilidade. A ausência de pelo e a postura encurvada do lobo reforçam essa sensação de vergonha. Essas qualidades sensíveis do desenho são percebidas e evocam uma resposta emocional no observador que se alinha com a descrição textual do lobo como "envergonhado, triste, murcho e branco-azedo."

No nível de secundidade, observamos a postura do lobo e sua expressão que indicam uma reação direta à ausência de medo em *Chapeuzinho Amarelo*, mostrando a interação dinâmica entre os personagens. Aqui, a imagem serve como um índice que aponta para a condição

emocional do lobo, revelando a causa (falta de medo de Chapeuzinho) e o efeito (estado abatido do lobo). Por meio do Sin-Signo o lobo desenhado é um exemplo concreto de um lobo específico, que está passando por um momento particular de vergonha e vulnerabilidade. A imagem deste lobo específico, com sua expressão e postura únicas, é um Sin-Signo que se refere diretamente à situação descrita no texto. O lobo está retratado em um estado de transformação emocional, e sua representação visual como um lobo envergonhado e sem pelo é um indicativo claro do impacto da ausência de medo de *Chapeuzinho Amarelo* sobre ele. Esse signo individual existe na página como um exemplo concreto e único da narrativa.

No sentido simbólico, o lobo, temido e ameaçador, representa a fraqueza e inofensividade. A imagem da menina que não demonstra medo ao olhar para o lobo significa vencer o medo, implica que a força do lobo vem de causar medo nos outros, e não do próprio poder. A representação de um lobo exposto e enfraquecido sugere quebrar o mito como um predador assustador, revela, sem a projeção de medo dos outros, que é inofensivo.

Este nível de terceiridade envolve a interpretação cultural e psicológica dos signos, onde o lobo se torna um símbolo de superação pessoal e transformação emocional. O Legi-Signo aqui é a ideia culturalmente compartilhada de que lobos são assustadores, mas a narrativa visual e textual desafia essa regra, mostrando que, sem o medo que lhe é conferido, o lobo perde sua potência ameaçadora. Assim, o lobo pelado é um signo que comunica a redefinição de seu papel simbólico, passando de predador temido a figura inofensiva e até patética.

Ao contrário dessa imagem, podemos analisar outra ilustração de Gustave Doré, que é a do lobo mau tentando atacar a vovó, subindo na cama da velhinha prestes a devorá-la. As interpretações são totalmente diferentes das imagens de Ziraldo.



Imagem 20. O lobo confrontando a Vovó em *Le Petit Chaperon Rouge*. Gustave Doré (1864)

A imagem mostra o lobo indo para a cama onde a avó do *Chapeuzinho Vermelho* está deitada com feições visíveis. O medo em seu rosto, a postura agressiva do lobo e a decoração do quarto sugerem perigos se aproximando. Isto indica que a história simboliza o engano e o perigo através de sinais claros.

Lobo representa desonestidade e maldade, enquanto avó simboliza delicadeza. Nos contos de fadas, esses símbolos representam perigos (lobo) e inocência (avó).

Características sensoriais como a textura do pelo do lobo e os detalhes da roupa da avó são sinais que realçam visualmente a imagem. Esses atributos desencadeiam uma resposta emocional imediata ao observador. A gravura é um sinsigno, uma representação específica de uma cena do conto. Esta imagem em particular é um exemplo do encontro entre o lobo e a avó retratado no conto. Segue retratos típicos de *Chapeuzinho Vermelho*, onde o lobo finge ser a vovó

para enganar *Chapeuzinho Vermelho*. Este aspecto narrativo funciona como regra ou convenção reconhecida (legissigno) para a interpretação correta das cenas.

A situação da imagem sugere ameaça, abre espaço para diversas emoções e interpretações, como medo, suspense e reconhecimento do engano que como um rema, sugere possibilidades interpretativas sem fazer declarações específicas. Como um dicente, a imagem transmite informações específicas: um lobo ameaçando a avó, indicando o perigo. Esta declaração visual é informativa, apresentando uma situação clara e compreensível. A imagem pode ser vista como parte de um argumento mais amplo sobre a narrativa de *Chapeuzinho Vermelho*. Ela retrata a esperteza de um lobo e a fragilidade da avó, enfatizando o tema do perigo e do cuidado. Na história, a imagem ressalta resultados acerca das consequências da ingenuidade e a presença de ameaças disfarçadas.



Imagem 21. O lobo disfarçado de Vovó em le Petit Chaperon rouge. Gustave Doré (1864)

A imagem representa o lobo, disfarçado de avó, na cama e *Chapeuzinho Vermelho* está ao lado. Os detalhes na expressão facial dos personagens e nos trajes são características icônicas que permitem identificar imediatamente a cena. O medo e a surpresa estão explícitos no olhar da menina. O índice está nos elementos específicos que indicam a identidade oculta do lobo. A postura do lobo, a textura do seu pelo visível sob o disfarce e a expressão de surpresa e receio

de *Chapeuzinho Vermelho* são índices que apontam para a tensão da situação. Esta imagem específica é um sinsigno, uma representação sólida e distinta de uma cena do conto.

Esta cena retrata o encontro entre *Chapeuzinho Vermelho* e o lobo disfarçado. O lobo e a forma como os personagens se relacionam são legissignos, eles se baseiam em convenções e padrões sociais que permitem as pessoas identificarem e darem sentido ao que acontece na cena.

Os detalhes mostram dicas visuais de que o perigo chegará em breve. O lobo representa ameaça e ações maldosas, enquanto *Chapeuzinho Vermelho*, significa ser inocente. Esses significados são construídos e reconhecidos a partir da narrativa tradicional do conto.

Como um rema, a imagem mostra diferentes significados e sentimentos sem dizê-los diretamente. Revela emoções como preocupação e medo, permitindo que as pessoas pensem e compreendem na cena usando suas próprias ideias e o que sabem sobre a narrativa, bem como o medo do personagem *Chapeuzinho Amarelo* (1979) de Buarque. A imagem, como um dicente, comunica informações claras sobre a narrativa. A presença do lobo disfarçado e a reação de *Chapeuzinho Vermelho* permite que os observadores saibam que há situação de perigo.

Quando olhamos para a imagem usando as três categorias de Pierce, ela nos mostra significados complexos. Essa imagem funciona como ícone, índice e símbolo, capturando uma cena importante do *Chapeuzinho Vermelho*. Incorporando qualissignos, sinsignos e legissignos, que proporcionam uma experiência visual que depende do que as pessoas normalmente veem. A imagem transmite uma narrativa de engano e perigo, ao mesmo tempo que sugere temas sobre a astúcia.

Estudos sobre como as imagens são analisadas quanto ao seu significado demonstram que vários tipos de signos ajudam a narrar histórias cheias de significados e emoções. A interação entre índices de ícones e símbolos junto com qualissignos sinsignos e legissignos permite a compreensão de cenas complexas. Uma imagem conta mais do que apenas o importante encontro entre *Chapeuzinho Vermelho* e o lobo disfarçado, ela também traz à tona ideias culturais e emocionais que atingem quem olha para elas, provando o quão fortes os visuais podem ser quando estão acostumados a se comunicar.

Esta análise vai além da superfície da narrativa dos contos infantis, explorando como imagens e símbolos podem ser usados para contar uma história que transcende o encontro de *Chapeuzinho* com o lobo disfarçado. A interpretação adotada nesta pesquisa aponta que o autor, ao narrar essa história, faz uma crítica implícita ao regime militar, transmitindo ideias sobre transformação e coragem. Nessa perspectiva, *Chapeuzinho Amarelo* pode simbolizar a população brasileira, que vive sob a apreensão causada pelas restrições da autoridade, enquanto o lobo representa os líderes militares que causam medo na sociedade.



Imagem 22. *Chapeuzinho Amarelo* rindo da cara do lobo.

A transformação do lobo ameaçador para uma figura envergonhada e a atitude de *Chapeuzinho Amarelo* ao rir da cara do lobo podem ser interpretadas como um triunfo sobre o medo imposto pelo regime. *Chapeuzinho Amarelo* não apenas confronta a autoridade opressora, mas também a ridiculariza, revelando sua vulnerabilidade ao poder enfraquecido.

Assim, *Chapeuzinho Amarelo* exemplifica como a criação artística pode ser um veículo de expressão a crítica social e política que destaca a importância da determinação na busca por liberdade e justiça.

Expressar suas opiniões pode custar a liberdade e, em alguns casos, até mesmo a vida. Chico Buarque correu esse risco.



Imagem 23. Lobo envergonhado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chapeuzinho Amarelo publicado em 1979, oferece a oportunidade de estudar os diversos significados por trás de sua história e das imagens que a acompanham. Inicialmente percebe, que a personagem principal é uma garota que lida com vários medos, como ter medo de si mesma, o que representa um lobo que ela cria. A análise dessas ilustrações por meio da semiótica, percebemos como as partes visuais transmitem suas mensagens e moldam o que as pessoas pensam. Este estudo nos faz superar simples olhares de imagens que mostram mensagens e símbolos ocultos.

Considerando utilizar o amarelo como a cor da protagonista para entender o que esse símbolo significa. O amarelo, comumente ligado à luz solar, à alegria e à felicidade, é empregado aqui para simbolizar a ansiedade e a incerteza de *Chapeuzinho Amarelo* (1979). Esta inversão de expectativas enfatiza os significados duplos que os símbolos podem transmitir.

Os lobos costumam representar ameaças e coisas assustadoras nos contos de fadas, tornando os contos mais interessantes. Eles mostram um perigo externo e refletem as preocupações de *Chapeuzinho Amarelo*, misturando esses medos e dúvidas na história. A história construída com pedaços e padrões repetidos que a tornam tensa, contribui para os sentimentos que a história transmite. As imagens que acompanham as palavras são muito importantes: elas dão poder ao que as palavras significam.

Chapeuzinho Amarelo (1979) faz com que as pessoas considerem conceitos como ter medo, bravura e descobrir quem você é, mostrando essas ideias com força e propósito usando a tradução e a transcrição intersemiótica. Este tipo específico de tradução envolve a transformação ou reinterpretação de símbolos, onde os indicadores remodelam, reinterpretam, reescrevem e reconfiguram numa nova estrutura que integra harmoniosamente num novo sistema que inclui novos signos e normas de forma complementar.

A essência da tradução e da transcrição intersemiótica cria uma relação de interdependência e intertextualidade com o texto original. Como resultado, envolve ponderar e reimaginar o texto, afastando-se do conceito de fidelidade e aproximando-se para a interpretação, que são fundamentais em qualquer tipo de tradução ou modificação, seja ela literária ou não.

Acreditamos que as traduções visam investigar as semelhanças e diferenças entre o texto original e a versão traduzida. É crucial observar como um autor integra elementos de outro escritor, tendo em mente os limites desta conexão intertextual para evitar a influência de suposições. Para que a tradução ocorra, o novo texto requer proximidade e variação, levando à fusão de dois textos em um, ao mesmo tempo que indica algo além de cada texto separado.

Ao analisar a obra *Chapeuzinho Amarelo* (1979), pode-se observar a escrita habilidosa de Chico Buarque reaproveitando elementos do conto tradicional de *Chapeuzinho Vermelho* e integrando-os em uma nova estrutura com símbolos e costumes contemporâneos. O escritor não se limitou a apenas recontar a narrativa original; em vez disso, reinventou e reescreveu, enriquecendo-a com um significado adicional e remodelando-a em algo totalmente inovador.

Nessas mudanças de símbolos, Buarque estabeleceu uma conexão entre sua obra e a história original. Em vez de se ater aos originais exatos, ele se concentrou na interpretação, revelando novos insights e significados para a história de *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Ao longo desta tarefa, à luz da semiótica, observamos não apenas semelhanças, mas diferenças igualmente visíveis entre ambas as obras. Chico Buarque acrescentou recursos de Charles Perrault, compreendendo os limites dessa relação intertextual para evitar afirmar uma influência direta e, ao mesmo tempo, incorporar sua voz distinta e talento para escrever.

O livro *Chapeuzinho Amarelo* (1979), incorpora elementos poéticos, criando uma experiência sensorial. Os versos e as melodias presentes na obra criam uma atmosfera lírica para envolver o leitor de forma especial. A partir dessas combinações, intensifica-se os sentimentos transmitidos pelo conto que nos permite refletir sobre nossos medos, e encorajando a enfrentá-los.

Ao mergulharmos nessa obra, refletimos acerca dos nossos próprios medos e das incertezas que nos perturbam, incluindo a necessidade de enfrentá-los e criar coragem para seguir em frente. Nessa história destaca como é de suma importância procurar apoio em momentos em que nos sentimos sozinhos, mostrando que a solidariedade funciona como uma porta de entrada para superar os obstáculos.

Nesses contos eles incentivam a pensar em obedecer sem questionar e a encarar o desafio como uma chance de se expressar e lutar pela autonomia. *Chapeuzinho Vermelho* (1697) não seguiu o conselho da mãe porque foi desviada pelo lobo na floresta, por outro lado *Chapeuzinho Amarelo* (1979) enfrenta corajosamente seus medos, aceita-os e abre espaço para a compreensão. Esses atos nos fazem pensar em como é crucial confiar em nossos instintos e questionar as regras que são impostas quando necessário.

Por fim, essas histórias são significativas por retratar temas universais de uma forma válida. Por meio das metáforas, esses contos permitem que pessoas de diferentes origens se conectem sobre diversos temas relativo à humanidade

Assim, espera-se que contos como *Chapeuzinho Vermelho* de 1697 e *Chapeuzinho Amarelo* de 1979 não sejam apenas histórias infantis. Eles nos ajudam a refletir, evoluir como indivíduo, encorajando-nos a ver além da superfície para compreender o que é realmente

importante na humanidade. Nessas histórias é que descobrimos um terreno comum entre crianças e adultos, que nos permite compartilhar o que passamos, sentir nossas emoções e, principalmente, reconhecer os assuntos delicados e intrincados que influenciam nossas vidas.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Contos fluminenses**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da intertextualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: UNESP, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. **Noções de História das Literaturas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. (Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BRANDÃO, L.M.B. **Epistemologia de la comunicación**: un análisis semiótico de la información através de la imagen de la industria. Leon, 2003. 277 p. Tese (Doutorado em Comunicação, Ação e Conhecimento) - Universidade de Leon. Departamento de Filosofia y Ciencias de la Educacion. 2003.
- BAUMAN, Z. medo líquido. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENEDETTI, Ivone C. Perrault ou a inocente delação de uma época. In: PERRAULT, Charles. Contos de Mamãe Gansa. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BORDINI, Maria da Glória. **A literatura infantil nos anos 80**. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). 30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998.
- BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**, Editora: José Olímpio: Rio de Janeiro, 2022.
- BUARQUE, Chico. Página Oficial. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br> . Acesso em: 20 agosto. 2023.
- CAMPOS, Haroldo de. **“Da tradução como criação e como crítica.”** In: Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004. _____. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1972. _____. “Luz: a escrita paradisiaca”. In: ALIGHIERI, Dante. Seis cantos do País.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Completa%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Completa%20(1).pdf). Acesso em: 03/01/24.
- CANDIDO, Antônio (et. al.). **A personagem de ficção**, São Paulo: Perspectiva. 2009.
- CHACAROSQUI, Gicelma da Fonseca, **Semiosfera**, 2008, p. 113.
- CHACAROSQUI, Gicelma da Fonseca. **Raído**. Dourados, MS, v.9, n.20, jul/dez. 2015.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. 2. ed. São Paulo: Golbal/Quíron, 1982.

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

DIONISIO, Ângela Paiva. **Gêneros multimodais e multiletramento**. In: BRITO, K. S.; GAY-DECZKA, B.; KARWOSKI, A. M. (Org.). Gêneros textuais: reflexões e ensino. Palmas e União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

FIORUSSI, André, In: Antônio de Alcântara Machado et alii. **De conto em conto**. São Paulo. Ática, 2003, p. 103.

FREUD, S. (2016). *Inibição, sintoma e medo*. (Renato Zwick, trad.). Porto Alegre, RS: L&PM. (Trabalho original publicado em 1926).

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.

GOULART, Maria Alice Hamilton. **Literatura e o medo infantil**: a produção da criança nos catálogos de livros infantis. Revista Contexto e Educação. Ano 22. Nº 78. Jul./Dez. 2007. Editora Unijuí. Pp. 199-214. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/viewFile/1072/834>.

GUIMARÃES, Luciano. **Cor como Informação**. São Paulo: Annablume, 2004.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York/London: Routledge, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helana França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 1998/2006.

LOTMAN. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

LÓTMAN, Yuri. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. **Entretextos**. n.2, nov. Granada, 2003. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acesso em 20/04/2023.

LÓTMAN, Yuri. **Sobre a literatura russa** = О русской литературе. São Petersburgo: IsskustvoSPB, 1997.

MACHADO, Ana Maria. **Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACHADO, I., **Escola de Semiótica**: a Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2003.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. In: HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, Arthur W. (ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935 e 1958. v. 8. [Citado como CP seguido pelo n. do volume e o n. do parágrafo].

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Carla. **A cor como signo: fundamentos para uma abordagem semiótica das cores no design**, Estudos em Design| Revista (online). Rio de Janeiro: v. 31 | n. 1 [2023], p. 06 – 20.

PERRAULT, Charles. **Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Regina Drummond. São Paulo: Moby Dickens, 2022.

PERRONE, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**: icônico e verbal. Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PIRES, V. L. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. **Organon**, Porto Alegre, v. 16, n. 32-33, 2002. DOI: 10.22456/2238-8915.29782. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29782>. Acesso em: 13 set. 2023.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PONDÉ, Glória. **A arte de fazer artes**: como escrever histórias para crianças e adolescentes. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

PROPP, V. **Morfologia do conto**. Tradução: Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veja, 1978.

REIS, Luzia de Maria R. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RIEMANN, Fritz. **Grundformen der Angst**. München: Ernst Reinhardt Verlag, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. Ed. 8º, São Paulo: brasiliense, 1990.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Metodologia Semiótica. Fundamentos**. São Paulo: ECA/USP. Tese de Livre Docência, inédita. 1993.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. 1 ed. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **“On Peirce’s Pure Grammar as a general theory of. Cognition: From the thought sign of 1868 to the semeiotic theory of assertion”**. Semiotica. 1997.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. 241 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2007.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil**: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. **Semiosfera do chá gelado**: um olhar semiótico sobre a cultura mestiça do *tereré*. Revista Graphos, vol. 16, nº 2, 2014.

ANEXOS

O conto de *Chapeuzinho Vermelho* em Francês e Português¹⁷

COLEÇÃO
Charles Perrault

Le Petit Chaperon Rouge

Il était une fois, une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir. Sa mère en était folle et sa mère-grand¹ plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge qui lui séyait² si bien que partout on l'appelait le petit Chaperon rouge. Un jour sa mère ayant fait des galettes, lui dit: va voir comment se porte ta mère grand; car on m'a dit qu'elle était malade: porte lui³ une galette et ce petit pot de beurre.

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

Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma menininha da aldeia, a mais bonita que já se viu. Sua mãe era louca por ela e sua avó mais ainda. Esta boa mulher lhe fez um pequeno capuz vermelho que lhe serviu tão bem que, por toda parte, ela era chamada de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia sua mãe, tendo feito alguns bolos, lhe disse:

- Vá ver como está passando sua avó, porque me disseram que ela anda doente. Leve um bolo e este pequeno pote de manteiga para ela.

Chapeuzinho Vermelho partiu quase que imediatamente para a casa de sua avó que morava em outra aldeia. Ao passar por um bosque, ela encontrou o compadre lobo, que ficou com muita vontade de comê-la, mas não ousou fazer, por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta. O lobo perguntou aonde ela ia e a pobre criança, que não sabia que é perigoso parar para ouvir um lobo, disse-lhe:

- Eu vou ver minha avó e levar-lhe um bolo e um pequeno pote de manteiga que minha mãe mandou para ela.

¹⁷ Contos retirados do site: <https://pt.scribd.com/home>. Acesso em: 01 de julho de 2024.

COLEÇÃO
Charles Perrault

- Demeure-t-elle bien loin? lui dit le loup. - Oh lui dit le petit Chaperon rouge; c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, à la première maison du village.

- «Eh⁴ bien! dit le Loup, je veux aller voir aussi; je m'y en vais par ce chemin-ci, et toi par ce chemin-là, et nous verrons à qui plutôt y sera». Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille par le chemin plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après de papillons, et à faire de bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. Le Loup ne fut pas long-temps à arriver à la maison de la mère-grand'; il heurte, toc, toc. «Qui est-là? – C'est votre fille, le petit Chaperon rouge, dit le Loup en contrefaisant sa voix, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie.»

La bonne mère-grand' qui était dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria: «Tire la chevillette, la bobinette⁵ cherra.»

- Ela mora muito longe? – perguntou o lobo.

- Oh! Sim - disse Chapeuzinho Vermelho. - Mora depois do moinho que você vê lá longe, na primeira casa da aldeia.

- Pois bem! - disse o lobo. - Eu também quero ir vê-la. Vou por este caminho aqui e você, por aquele ali. Vamos ver quem chega primeiro.

O lobo se pôs a correr com toda a sua força pelo caminho que era o mais curto. A menina seguiu pelo mais longo, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer buquês de pequenas flores que ela encontrava.

O lobo não levou muito tempo para chegar à casa da avó de Chapeuzinho. Ele bateu à porta: toc, toc.

- Quem é?

- É sua neta, Chapeuzinho Vermelho - disse o lobo, disfarçando sua voz - que vem lhe trazer um bolo e um pequeno pote de manteiga que minha mãe lhe mandou.

A boa avó, que estava em sua cama porque se sentia um pouco mal, gritou-lhe:

- Pressione o trinco que a trava cederá.

COLEÇÃO
Charles Perrault

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

Le petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa mère-grand était enrhumée, il7 répondit : «C'est votre fille, le petit Chaperon rouge qui vous apporte une galette et un pot de beurre que ma mère vous envoie.» Le Loup lui cria, en adoucissant un peu sa voix: «Tire la chevillette, la bobinette cherra.» Le petit Chaperon rouge tira la chevillette et la porte s'ouvrit. Le Loup, la voyant entrer, lui dit, en se cachant sur la couverture : «Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi.»

O lobo fez isso e a porta se abriu. Ele se jogou sobre a boa mulher e a devorou num abrir e fechar de olhos, porque havia mais de três dias que não comia. Em seguida, ele fechou a porta, foi deitar-se na cama da avó e ficou esperando Chapeuzinho Vermelho que, algum tempo depois, bateu à porta: toc, toc.

- Quem é?

Chapeuzinho Vermelho, que ouviu a voz grave do lobo, teve medo de início, mas acreditando que a avó estava gripada, ela respondeu:

- É sua neta, Chapeuzinho Vermelho, que traz para a senhora um bolo e um pequeno pote de manteiga enviados pela minha mãe.

O lobo gritou, suavizando um pouco a voz:

- Pressione o trinco que a trava cederá.

Chapeuzinho Vermelho assim fez e a porta se abriu. O lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se na cama sob as cobertas:

- Ponha o bolo e o pote de manteiga na caixa de mantimentos e venha se deitar comigo.

COLEÇÃO
Charles Perrault

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

Chapeuzinho Vermelho despiu-se e foi deitar-se na cama de sua avó, onde ela ficou bastante espantada ao ver como era sua avó vestida de camisola. Ela lhe disse:

- Minha avó, que braços grandes a senhora tem!

- É para melhor te abraçar, minha filha.

- Minha avó, que pernas grandes a senhora tem!

- É para correr melhor, minha filha.

- Minha avó, que orelhas grandes a senhora tem!

- É para melhor te escutar, minha filha.

- Minha avó, que olhos grandes a senhora tem!

- É para melhor te ver, minha filha.

- Minha avó, que dentes grandes a senhora tem!

- É para te comer.

E dizendo essas palavras, o lobo mau se lançou sobre Chapeuzinho Vermelho e a devorou.

COLEÇÃO
Charles Perrault

Moralité	Moral
On voit ici que des jeunes enfants, Surtout des jeunes filles Belles, bien-faites, et gentilles Font très mal d'écouter toutes sortes de gens, Et que n'est pas chose étrange, S'il en est tant que le Loup mange. Je dis le Loup, car tous les Loups Ne font pas de la même sorte, Il en est d'une humeur accorte, Sans bruit, sans fiel et sans courroux, Qui privés, complaisants et doux Suivent les jeunes Demoiselles, Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles; Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux, De tous les Loups sont les plus dangereux.	Aqui se vê que jovens crianças, As meninas principalmente, Belas, gentis e elegantes, Fazem mal em escutar a toda gente Assim não é de estranhar Que o lobo as queira devorar. Eu digo o lobo, pois tais animais Não são todos iguais Há uns que são de agradável humor Quietos, sem fel e sem rancor Que íntimos, doces e de tamanho encanto Seguem as jovens donzelas por todos os cantos Até nas casas, nas vielas, Mas, ai! de quem não sabe que estes lobos carinhosos De todos são, por certo, os mais perigosos.

Notes:

- ¹ "sa mère-grand": forma antiga (atual: sa grand-mère).
- ² séyait: servait.
- ³ porte lui: porte-lui.
- ⁴ Interjecion: sert à interpeller, à appeler, à attirer l'attention.
- ⁵ Vx Loquet mobile en bois qui servait autrefois à fermer les portes (trava de madeira móvel anteriormente usada para fechar as portas).
- ⁶ n'avait mangé: n'avait pas mange.
- ⁷ il: elle.

COLEÇÃO
Charles Perrault

- Gustave Doré (Louis Auguste Gustave Doré, 1832-1883), francês



PERRAULT, Charles (1867). *Les Contes de Perrault*. Paris: J. Hetzel.
In https://commons.wikimedia.org/wiki/Les_Contes_de_Perrault [Domínio Público]
http://lescontesdefees.free.fr/imagesHD/galerie_des_gravures_dehd.html

Imagem 24. Imagens de *Chapeuzinho Vermelho* e lobo mau por Gustave Doré

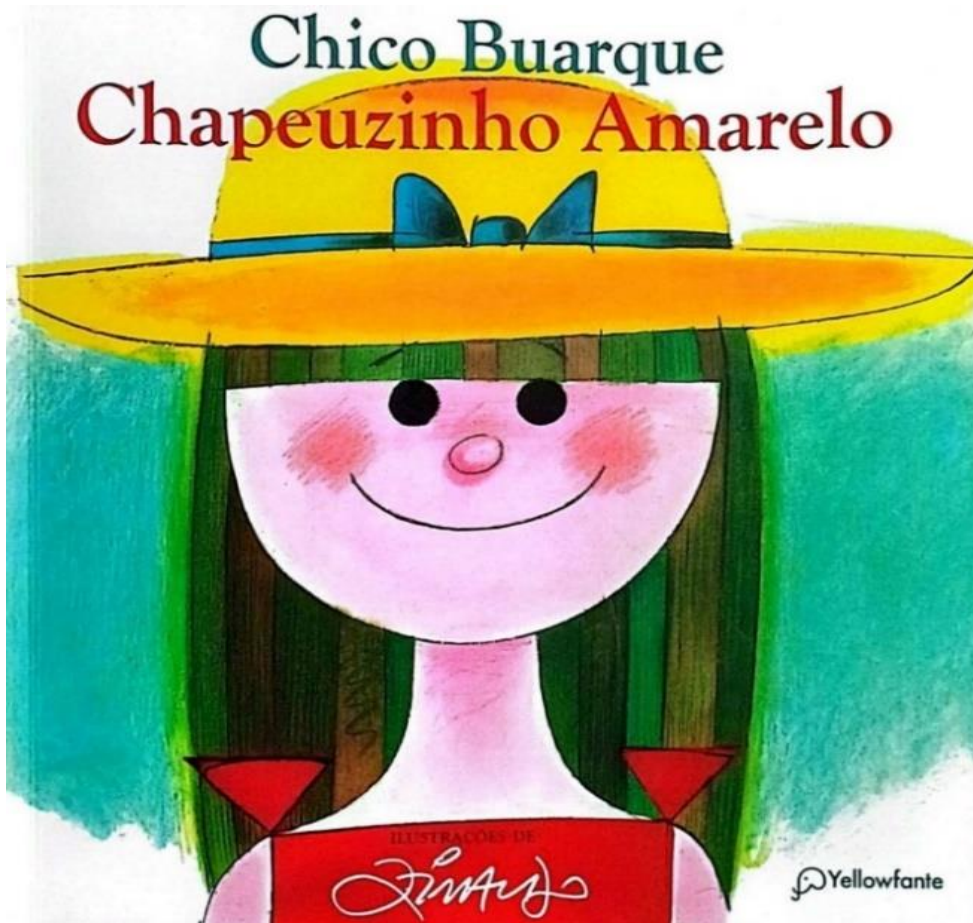


Imagem 25. *Chapeuzinho Amarelo* – 1979, de Francisco Buarque de Hollanda

Era a Chapeuzinho Amarelo.
 Amarelada de medo.
 Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.
 Já não ria.
 Em festa, não aparecia.
 Não subia escada, nem descia.
 Não estava resfriada, mas tossia.
 Ouvia contos de fada, e estremecia.
 Não brincava mais de nada, nem de amare-
 linha.
 Tinha medo de trovão.
 Minhoca, pra ela, era cobra.
 E nunca apanhava sol, porque tinha medo
 da sombra.
 Não ia pra fora pra não se sujar.

Não tomava sopa pra não ensopar.
 Não tomava banho pra não descolar.
 Não falava nada pra não engasgar.
 Não ficava em pé com medo de cair.
 Então vivia parada, deitada, mas sem dor-
 mir, com medo de pesadelo.
 Era a Chapeuzinho Amarelo...
 E de todos os medos que tinha
 O medo mais que medonho era o medo do
 tal do LOBO.
 Um LOBO que nunca se via,
 que morava lá pra longe,
 do outro lado da montanha,
 num buraco da Alemanha,
 cheio de teia de aranha,

numa terra tão estranha,
 que vai ver que o tal do LOBO
 nem existia.
 Mesmo assim a Chapeuzinho tinha cada
 vez mais medo do medo do medo do medo
 de um dia encontrar um LOBO.
 Um LOBO que não existia.
 E Chapeuzinho amarelo,
 de tanto pensar no LOBO,
 de tanto sonhar com LOBO,
 de tanto esperar o LOBO,
 um dia topou com ele
 que era assim:
 carão de LOBO,
 olhão de LOBO,
 jeitão de LOBO,
 e principalmente um bocão
 tão grande que era capaz de comer duas
 avós,
 um caçador, rei, princesa, sete panelas de
 arroz...
 E um chapéu de sobremesa.
 Mas o engraçado é que,
 assim que encontrou o LOBO,
 a Chapeuzinho Amarelo
 foi perdendo aquele medo:
 o medo do medo do medo do medo que ti-
 nha do LOBO.
 Foi ficando só com um pouco de medo da-
 quele lobo.
 Depois acabou o medo e ela ficou só com o
 lobo.
 O lobo ficou chateado de ver aquela me-
 nina olhando pra cara dele,

só que sem o medo dele.
 Ficou mesmo envergonhado, triste, murcho
 e branco-azedo,
 porque um lobo, tirado o medo, é um arre-
 medo de lobo.
 É feito um lobo sem pêlo.
 Um lobo pelado.
 O lobo ficou chateado.
 Ele gritou: sou um LOBO!
 Mas a Chapeuzinho, nada.
 E ele gritou: EU SOU UM LOBO!!!
 E a Chapeuzinho deu risada.
 E ele berrou: EU SOU UM LOBO!!!!!!!!!!!!!!
 Chapeuzinho, já meio enjoada, com von-
 tade de brincar de outra coisa.
 Ele então gritou bem forte aquele seu nome
 de LOBO umas vinte e cinco vezes,
 Que era pro medo ir voltando e a menini-
 nha saber com quem não estava falando:
 LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO
 LO BO LO BO LO BO LO BO LO BO
 LO
 Aí, Chapeuzinho encheu e disse:
 “Pára assim! Agora! Já! Do jeito que você
 tá!”
 E o lobo parado assim, do jeito que o lobo
 estava, já não era mais um LO-BO.
 Era um BO-LO.
 Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem
 pudim, com medo de Chapeuzim.
 Com medo de ser comido, com vela e tudo,
 inteirim.
 Chapeuzinho não comeu aquele bolo de
 lobo, porque sempre preferiu de chocolate.

Le Petit Chaperon Rouge (1697) traduzido para uma aventura do RPG The Witcher

Chapeuzinho Vermelho de 1697 foi traduzido por MacHereng para uma aventura do RPG The Witcher. Criado por Myadog3. No entanto, este texto foi modificado em seu idioma original para tornar a missão do jogo acessível a um público mais amplo.



LE PETIT CHAPERON ROUGE

Le groupe est arrivé dans la petite artère de Fairbanks sur la route de Novigrad. C'est une base arrière des équipes saisonnières de bûcherons qui se rendent dans les forêts pour abattre les arbres géants. C'est actuellement la saison creuse où les villageois vivent de la forêt pour subvenir à leurs besoins. Comme dans une ville en plein essor, une équipe réduite de villageois vit à Fairbanks toute l'année en attendant que les bûcherons reviennent et relancent la prospérité de la ville. Les joueurs arrivent au crépuscule et espèrent trouver un logement au lieu de passer une autre nuit à la dure dans les bois.

LE RESTE DE L'HISTOIRE

Récemment, le taux de mortalité des personnes qui s'aventurent dans les bois a augmenté. Cependant, ces bois sont connus depuis toujours pour être dangereux en basse saison. Baba Strega se souvient, lorsqu'elle était petite, les bois étaient encore relativement sûrs, sauf pour les loups.

L'échevine du village, Murka Elderwood, a passé un contrat pour la traque de la bête inconnue. Elle craint surtout pour deux adolescents du village qui sont connus pour se faufiler la nuit dans les clairières, ainsi que pour sa grand-mère malade qui vit seule dans l'auberge actuellement inoccupée.

Sans que personne ne le sache (même pas la grand-mère elle-même), la bête est en fait la grand-mère, qui a été maudite pour se transformer en loup-garou tous les soirs en dehors des saisons. Le village est la cible de la malédiction car il y a plusieurs années, pendant la saison morte, ils ont accidentellement tué l'enfant du mage voisin sous l'effet de la peur et de la foule. Le mage n'a rien de particulier contre la famille Elderwood, mais il a vu en eux un bon hôte pour la malédiction, car ils étaient la famille la moins susceptible de quitter le village en toutes circonstances.

La malédiction a d'abord touché le mari de la grand-mère, puis s'est transmise à leur fils (le père de Murka) et a ensuite remonté la lignée jusqu'à la grand-mère. Il est sous-entendu que Murka serait probablement la prochaine maudite si la grand-mère venait à mourir, puisqu'elle est la dernière des Elderwoods (son mari est un botaniste d'Oxenfurt, et ils n'ont pas encore d'enfants).

La raison pour laquelle les attaques ont été pires ces derniers temps est que la grand-mère vit au village, alors que les hommes Elderwoods vivaient souvent dans la hutte du chasseur dans la forêt profonde, ramenant du gibier pour leur famille et le village lorsque les bûcherons étaient partis.

MISE EN PLACE (À LIRE À HAUTE VOIX)

Seul le bruit de craquement des arbres vont arriver de la ville. Vous ne considérez peut-être même pas qu'il s'agit d'une ville, puisque le plus grand bâtiment est ce qui semble être une auberge inoccupée de plusieurs étages, entourée de quelques huttes en chaume et en brique. Vous voyez une femme vêtue d'un chaperon rouge, appuyée contre la rampe du porche de l'auberge, tandis qu'une vieille femme tricote à côté d'elle. En remarquant votre présence, la femme vous appelle:

"J'ai un travail pour vous si vous êtes intéressé. Je peux vous offrir le gîte et le couvert dans l'auberge de ma grand-mère, et 600 couronnes sur preuve de l'élimination de la bête."

ACCROCHE

Murka Elderwood, l'échevine de la ville, est une belle femme qui porte toujours un chaperon rouge, peut-être comme un symbole de statut social. Elle leur dit qu'aussi loin qu'elle se souvienne, il y a eu des meurtres périodiques dans sa petite ville pendant la saison creuse de l'exploitation forestière. Elle soupçonne une sorte de bête paranormale car elle n'a pas été capable de la traquer elle-même et elle est issue d'une longue lignée de chasseurs. Elle s'inquiète et propose un contrat, car les attaques semblent être plus violentes et plus proches de la ville qu'auparavant. Avec la menace du danger, il est probable que les bûcherons trouvent un autre endroit où travailler et que la ville de Murka devienne une ruine.

Si les joueurs questionnent ou lancent un dé pour voir si Murka ment, elle convaincra la grand-mère (Baba Strega) de rentrer pour la nuit puis dira que les attaques semblent avoir augmenté en gravité depuis que son père est mort d'une crise cardiaque il y a quelques semaines alors qu'il chassait dans les bois. Elle ne comprend pas les malédictions ou ce genre de choses, mais elle parle au groupe d'un cimetière situé à environ un kilomètre dans les bois, où son père et des générations d'indigènes de Fairbanks sont enterrés. Les plus récentes victimes du monstre ont été transportées au cimetière.

Elle mentionne qu'une Guenaude sépulcrale a récemment commencé à y vivre et à déterrer les corps, attirant ainsi les goules. Elle demande aux joueurs si la gravité accrue des attaques pourrait être due à son arrivée. Elle offre au groupe 100 couronnes supplémentaires s'ils nettoient le cimetière et enterrent à nouveau les morts, car la dernière équipe qui a tenté de le faire a été tuée et laissée sur place.

Elle mentionne également qu'un mage (Cillian) qui vit au fond des bois et qui semble ne pas être dérangé par la créature qui y rôde. Elle doute qu'il sache quoi que ce soit sur le monstre, mais il vit près du village avant l'apparition de la mystérieuse créature et pourrait être au courant de toute nouvelle influence magique dans la région. Elle mentionne qu'il est souvent méfiant envers les gens du village et qu'il peut l'être encore plus envers les étrangers, mais elle ne le considère pas comme une menace.

DEVELOPPEMENT

Les joueurs peuvent se reposer dans la taverne pour la nuit et interroger la grand-mère. La grand-mère se couche tôt après avoir nourri les joueurs. Elle peut faire des remarques sur l'état du village (elle est là depuis bien avant que les bois ne soient dangereux et se souviendra avec nostalgie de l'époque où la seule chose à craindre était les meutes de loups à proximité). Sinon, elle parle de son mari et de son fils qui lui manquent, s'étonnant qu'elle leur ait survécu mais mentionnant qu'ils menaient une vie dangereuse en chassant le gibier dans les forêts pour nourrir le village pendant la saison morte.

- **Si les joueurs choisissent d'enquêter sur le cimetière:** Ils rencontreront des goules aux portes qui semblent vouloir empêcher les joueurs d'entrer. Une fois les goules vaincues, les joueurs peuvent pénétrer plus profondément dans le cimetière. Ils trouveront les corps transportés à l'intérieur, *des jets peuvent être effectués sur les corps afin de déterminer quel était le tueur.*

ANALYSE DES CORPS

Jet Formation de sorcelleur

- 10 Vous remarquez que les griffes sont spécifiquement bestiales. Bien que plus grosses que celles des loups.
- 14 Vous pouvez déterminer une ligne probable de suspects étant : Leshens, Loups-garous, Fantômes, ou Guenaudes.
- 18 Vous êtes certain que ces marques n'ont pas été faites par la Guenau, car elles ne s'éloignent généralement pas du cimetière.
- 20 Vous êtes certain que ces hommes ont été éventrés par les griffes d'un loup-garou. Les marques de morsure montrent que cette créature était particulièrement féroce et les a d'abord mordus pour les rendre traçables avant de les massacrer.

Jet Premiers soins

- 10 Vous voyez des entailles profondes sur la peau des hommes. Elles n'ont pas été faites par un humain.
- 14 Vous pensez que ces marques sont probablement celles d'un monstre. Un monstre très corporel.
- 18 Vous pouvez dire que ces hommes ont probablement été pris au dépourvu par l'attaque car ils n'ont que peu ou pas de blessures défensives. L'auteur de l'attaque était probablement très furtif et agile.
- 20 Ces marques ont été causées par quelque chose de grand et de sauvage. Quelques brins de fourrure gris clair, semblable à celle d'un loup, se trouvent dans les plaies béantes des griffes géantes. Des blessures qui sont trop grandes pour qu'un loup moyen puisse les faire...

On ne voit pas encore la Guenau, mais elle apparaîtra et attaquera si les joueurs s'approchent de son cercle crânien (*des jets peuvent être effectués pour le localiser*). On ne peut la convaincre de quitter le cimetière que si son cercle crânien reste intact et qu'elle peut l'emporter avec elle. Si les joueurs la convainquent de partir, elle leur donnera un médaillon en or qu'elle porte. Soit elle, soit un mage du groupe, soit un sorcelleur, soit toute personne possédant un médaillon, pourra remarquer ou détecter la magie du médaillon.

A l'intérieur du médaillon, il y a un petit sort d'illusion qui montre une courte vue brumeuse d'un enfant brun courant dans les bois en riant et, de l'autre côté de la lentille, une femme blonde souriante et faisant un clin d'œil. Derrière l'illusion de la femme, il y a une gravure : "A Cillian, mon plus grand amour."

GUENAUDE SÉPULCRALE

Jet Formation de Sorcelleur

- 10 Vous savez que les Guenaudes sépulcrales ont un cercle de crânes à proximité si elles s'installent à long terme.
- 14 Il est probable que la Guenau ait attiré les goules en récupérant les crânes pour son cercle.
- 18 Il semble que, bien que la Guenau ait créé un cercle magique avec les crânes, elle semble avoir seulement ordonné aux goules d'empêcher les gens d'entrer.
- 20 Vous pouvez sentir que le cercle crânien se trouve plus profondément dans le cimetière, probablement près du mausolée, mais il n'est pas à l'origine du monstre qui semble s'être abattu sur Fairbanks, il a plutôt été créé par la suite en raison des mauvaises odeurs résiduelles de l'endroit.

Jet Exercice de la Magie

- 10 Vous sentez que l'air est vicié en ce lieu, comme si les mauvaises humeurs de tous les morts subsistaient juste au-delà du voile.
- 14 Le cercle magique de la Guenau ne semble pas être utilisé activement.
- 18 Quel que soit le destinataire de la magie du cercle de crânes de la Guenau, il semble être mort maintenant (probablement les goules) puisqu'il ne semble y avoir aucune intention derrière cette étrange magie.
- 20 Vous ressentez une sorte d'attraction de magie corrompue près du mausolée, à l'extrémité du cimetière. Vous ne pensez cependant pas que la créature qui a tué soit intrinsèquement magique, car aucune trace de magie n'a été laissée sur les corps ou dans la ville.

- **Si les joueurs choisissent d'aller voir le mage:** Ils le trouveront endormi après le crépuscule ou éveillé et travaillant dans le petit jardin pendant la journée. Il ne semble pas dérangé et ne se méfie pas du tout des joueurs (contrairement à l'avertissement de Murka, même s'il a été réveillé) et parlera de sa connaissance de la ville. Il se souvient d'une époque où le mystérieux monstre rôdait dans les bois la nuit. Il pense que c'était quelque temps après la mort de son fils Ethan. Il dit que son fils est enterré dans le cimetière et qu'il a senti une étrange magie provenant du mausolée, mais comme il n'est pas un bon combattant, il ne peut pas enquêter davantage sous la menace de la Guenau ou des goules. Si les joueurs essaient de le faire venir avec eux au cimetière, il refusera catégoriquement car il trouve que c'est un endroit trop tragique, sa femme et son fils y sont enterrés.

- **Si les joueurs le confrontent avec le médaillon**, il deviendra dramatique et en colère puis racontera comment le village a tué son fils en brûlant une parcelle de forêt qu'ils pensaient occupée par un leshen. Au lieu de cela, son fils jouait et a été brûlé à mort avant que Cillian n'arrive. C'était seulement quelques années après que sa femme soit morte en donnant naissance à son fils. Si seulement les villageois étaient venus lui demander de l'aide, il aurait pu prouver qu'il n'y avait pas de monstre et aurait sauvé son fils. Il fera remarquer que les villageois devraient payer de leur sang le prix de leur folie. Il dit qu'il va rester près de Fairbanks jusqu'à ce que la malédiction (*comment sait-il qu'il s'agit d'une malédiction ?*) suive son cours et que tous les villageois soient morts.
- **Si on lui reproche ce lapsus freudien**, il admet que, dans sa colère, il a jeté un sort au grand-père d'Elderwood pour qu'il se transforme en loup-garou pendant la saison morte et tue tous ceux qu'il croise dans les bois. Un peu ironiquement, il admet qu'il a choisi un mauvais destinataire de la malédiction puisque les hommes d'Elderwood passaient la plupart de leur temps hors saison dans leurs cabanes de chasse et loin du centre de la ville. Il ajoute que le destinataire actuel est bien plus à même d'exercer sa vengeance puisqu'il réside en ville. Il sait comment lever la malédiction, mais il faudra le convaincre par la persuasion, la contrainte, l'intimidation, la psychologie ou autre.
- **Si, pour une raison ou une autre, les joueurs se battent contre lui**, il remettra son journal à celui qui lui portera le coup fatal, d'une main tremblante. A l'intérieur du livre, toutes ces informations sont présentes. Tout sorcier, mage ou personne ayant des connaissances équivalentes saura que la malédiction ne sera probablement pas levée à sa mort mais ne saura pas exactement comment la lever à moins de réussir un test de compétence de 20+.
- **Si les joueurs ne font qu'une seule des enquêtes et/ou semblent s'essouffler**: Murka propose d'aider le groupe à attirer le monstre vers une carrière locale en apportant un cerf qu'elle a tué et en répandant son sang pendant que le groupe attend. Le sorcier, ou le personnage ayant la meilleure valeur de survie et de connaissance des monstres, doit être informé que cela semble être une bonne idée. Si le groupe opte pour cette solution, la créature (le loup-garou) apparaîtra effectivement pour l'appât. Le loup-garou ne s'enfuira pas de ce combat. Une fois le loup-garou tué, le corps de Baba Strega repose sur le sol de la carrière et Murka commence à faire le deuil de sa grand-mère. Si certains joueurs sont des sorciers ou ont des connaissances en matière de monstres, ils doivent savoir que la malédiction ne sera probablement pas levée et sera transmise à quelqu'un...
- **Si les joueurs terminent une enquête et se déplacent à tout moment pendant la nuit**, ils seront attaqués par une meute de loups. S'ils font le moindre dégât aux loups, le loup-garou sortira de l'ombre. Une fois qu'ils ont endommagé le loup-garou, il s'enfuit. Ceci peut être utilisé pour révéler le monstre si les joueurs ne trouvent aucun autre indice.

LEVER LA MALEDICTION

Pour lever la malédiction, quelqu'un doit prendre un peu des cendres d'Ethan (obtenues en profanant sa tombe dans le cimetière) et les mélanger avec le sang d'un loup, puis la personne maudite doit se peindre avec le mélange alors qu'elle est nue à la lumière de la lune. La grand-mère sera curieuse de savoir ce qu'est cette substance, elle reculera et luttera contre le rituel si elle apprend qu'elle contient les cendres d'Ethan. Il faudra également la persuader d'aller nue dans les bois si elle est accompagnée de quelqu'un. (Si on lui fait confiance pour faire le rituel toute seule, elle le fait correctement après être revenue pour demander dans quel ordre elle doit tout refaire (*parce que voyons, sa mémoire n'est plus ce qu'elle était*).

Le même rituel s'applique si la malédiction s'abat sur Murka qui n'a aucun problème à faire ce qui doit être fait pour sauver sa ville.

LA FIN

• La bonne fin:

Les joueurs découvrent la malédiction de la grand-mère et la lèvent avant qu'elle ne soit tuée par le groupe ou les villageois. Murka donne aux joueurs des récompenses en pièces (pour le nettoyage du cimetière et la bête, car elle est heureuse qu'ils aient sauvé sa grand-mère) ainsi qu'un équipement de choix qui appartient à sa famille depuis longtemps.

• La mauvaise fin:

La grand-mère est tuée par le groupe ou sa petite-fille dans la carrière. La malédiction s'abat sur la petite-fille et les joueurs doivent décider de la tuer ou de la guérir (*s'ils sont au courant de la malédiction*). S'ils prennent trop de temps pour décider de son sort ou s'ils ne sont pas au courant de la malédiction, Murka s'en va et se tue (*la récompense pour le massacre du monstre peut être récupérée sur son corps*). Il est probable que dans quelques années, la ville de Fairbanks cessera d'exister en raison des pertes qu'elle a subies, tant au niveau de ses moyens de subsistance (ses fidèles habitants) que de sa réputation, comme Murka le craignait...