

**O NARRADOR COMO MEDIADOR SIMBÓLICO: UMA  
ANÁLISE COMPARATIVA DE DUAS VERSÕES DO CONTO  
*CHAPEUZINHO VERMELHO***

**THE NARRATOR AS A SYMBOLIC MEDIATOR: A  
COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO VERSIONS OF THE STORY  
*LITTLE RED RIDING HOOD***

Gabrielly SIERRA\*

<https://orcid.org/0009-0007-2282-2813>

Lovani VOLMER\*\*

<https://orcid.org/0000-0002-3458-1005>

Daniel CONTE\*\*\*

<https://orcid.org/0000-0002-4251-3299>

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que o narrador, instância narrativa responsável pela condução da nossa leitura e, assim, por nos aproximar ou distanciar, nos mostrar ou esconder, nos envolver ora mais ora menos no mundo narrado, é um mediador simbólico no processo de leitura (Volmer, 2015), nos ancoramo-nos em Adam (1987), Genette (2017) e Garcia (1973), para analisar duas versões do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*: uma, publicada originalmente em alemão no século XIX e escrita pelos Irmãos Grimm, “*Chapeuzinho Vermelho*”, e a outra, publicada no século XXI, intitulada “*Chapeuzinho Vermelho e o Boto-cor-de-rosa*”, escrita por Cristina Agostinho e Ronaldo Simões Coelho e ilustrada por Walter Lara. Este estudo, de cunho bibliográfico e qualitativo, tem como objetivo investigar as estratégias discursivas empregadas pelos narradores e tecer possíveis aproximações e distanciamentos entre as duas obras pelo viés do narrador como mediador simbólico de leitura. Assim, após a leitura e o levantamento dos elementos que compõem as narrativas, direcionamos nosso olhar para a história e para o seu discurso, especialmente para a atuação do narrador com vistas ao narratário. Apesar da distância temporal, as obras se aproximam pela estrutura e sequência narrativa, evidenciando que a adaptação contemporânea mantém a essência do conto do século XIX. Ambos os narradores apresentaram estratégias discursivas que dão ritmo, forma e literariedade para o texto de forma similar, provocando sensações e reações no leitor, mesmo atuando com séculos de distância. Enquanto mediadores, evidenciaram atuar, para além da função narrativa, como mediadores entre texto e leitor e cultura e leitor.

**Palavras-chave:** Mediação; narrador; *Chapeuzinho Vermelho*.

**Abstract:** In this study, we analyze two versions of the classic tale *Little Red Riding Hood*. One version, originally written by the Brothers Grimm in the 19th century, is titled “*Little Red Riding Hood*”. The other version, entitled “*Little Red Riding Hood and the Pink Dolphin*”, was published in the 21st century and written by Cristina Agostinho and Ronaldo Simões Coelho and illustrated by Walter Lara. Our aim is to investigate the discursive strategies used by the narrators and explore the similarities and differences between the two works from the narrator's perspective as a symbolic mediator of reading. We focused our analysis on the story and its discourse, especially on the narrator's performance. Despite the temporal difference between the two works, we found

---

\*Mestre em Educação e Formação pela Universidade de Lisboa; Universidade de Caxias do Sul - gabriellysierra@gmail.com.

\*\*Doutora em Letras pela Universidade de Caxias do Sul; Universidade Feevale - lovaniv@feevale.br.

\*\*\*Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Universidade Feevale – danielconte@feevale.br.

that both versions maintain similar structural and narrative elements. The contemporary adaptation preserves the essence of the 19th-century tale. We observed that both narrators employed discursive strategies that effectively engage the reader and evoke emotions and reactions, regardless of the time period. As mediators, they not only served the narrative function but also acted as intermediaries between the text and the reader, as well as between the culture and the reader.

**Keywords:** Mediation; storyteller; Little Red Riding Hood.

## Introdução

A leitura de narrativas literárias alça a imaginação e faz viver o não vivido, tornando o leitor mais humano e capaz de enfrentar as situações impostas pela própria vida. Para Candido (1995), essa humanização provém da organização articulada das palavras no texto literário que, nessa proposta de sentido, liberta do caos e possibilita ao sujeito dar forma aos seus sentimentos e visões de mundo. A convivência com os textos literários oferece subsídios para nomear, elaborar e expressar o próprio mundo externo e o universo íntimo subjetivado, integrando o sujeito ao seu contexto (Duran, 2002). É possível afirmar, nessa ordem, que essas materialidades exercem uma função epistêmica de leitura, que rearranja simbolicamente os elementos do real, conduzindo-os a uma elipse de significação que permite um entendimento menos opaco da realidade e da ambientação desde a qual essa obra é produzida.

O acesso ao conhecimento e às experiências de outros é, nessa perspectiva, como observa Petit (2013), um caminho para exercício do direito da cidadania, o qual envolve o direito ao saber, ao imaginário e, sobretudo, o de se apropriar dos bens culturais que contribuem para a compreensão de si mesmo e do mundo. Entende-se que a literatura, desse modo, é um fator e uma via indispensável para aquilo que confirma o sujeito em sua humanidade, como assevera Candido (1995), podendo ser entendida como um direito humano inalienável, uma vez que traz “livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 1995, p. 178).

Os valores, sentimentos e normas preconizados em uma sociedade, para o autor, manifestam-se na ficção, por ser ela matéria ordinária do fazer dos atores sociais. Consoante Zilberman (1987), a literatura infantil emerge a partir do século XVIII com a ascensão da ideologia burguesa que tinha como objetivo a formação profissionalizante, cognitiva e ética na preparação da elite cultural. Nesse sentido, os contos de fadas e os clássicos foram reutilizados e adaptados com a finalidade de transmitir valores burgueses

éticos e religiosos, mantendo o elemento maravilhoso, uma vez que este “endossa, de modo substitutivo, a pequena participação da criança no meio adulto” (Zilberman, 1987, p. 46).

Ao apontar as particularidades da literatura infantil, a autora enfatiza que essa literatura incorpora as características dos contos de fadas e evidencia a preocupação do adulto com a criança, acentuando uma relação assimétrica e unidirecional entre o emissor e o receptor. Nesse caso, a criança passa a exercer um papel passivo, sendo necessário superar essa condição pela via da adaptação. Isto é, pelo emprego de estratégias para estabelecer a comunicação com o leitor infantil que implicam na adaptação do assunto, da forma, do estilo e do meio, a fim de superar a unidirecionalidade (Zilberman, 1987).

A literatura infantil surge, no Brasil, alguns séculos mais tarde, quase no século XX, num contexto que almejava modernização e iniciava um processo de nacionalização do País no período pós-independência (Lajolo; Zilberman, 1985). Despontando com a tradução e adaptação dos contos de Perrault, Irmãos Grimm e Andersen feito por Figueiredo Pimentel, que os alojou nos Contos da Carochinha, publicado em 1894, Histórias da avozinha, em 1896 e Histórias da baratinha em 1896, nota-se que o recurso à oralidade e as diferentes nuances da ambientação rural foram algumas das características presentes nessa literatura (Lajolo; Zilberman, 1985).

No século XXI, o lúdico e o maravilhoso permanecem vivos na literatura infantil, assim como a adaptação e publicação de contos clássicos, que continuam a dialogar com os leitores e suas questões. Nesse sentido, o estudo dessas narrativas e seus elementos é relevante para ampliar interpretações, difundir as obras entre leitores contemporâneos e fomentar o diálogo em contextos como salas de aula e bibliotecas. Isto posto, interessamos, neste estudo, analisar um conto clássico popular do século XIX e uma adaptação do século XXI, com foco especial no narrador, com os objetivos de compreender o seu papel, observar o seu discurso, identificar suas estratégias discursivas e seus efeitos, partindo do pressuposto de que o narrador é um mediador simbólico de leitura.

### **Os modos de dizer do narrador**

A narrativa é uma manifestação de todas as sociedades e de todos os tempos. Para Candido (1995), todas as culturas necessitam de algum tipo de fabulação. Narrar é elaborar e eternizar memórias, difundindo sentimentos, crenças, modos de ver e viver. Narrar e ouvir histórias são hábitos intrínsecos à natureza humana, uma via para a humanização. Paulino (2003) destaca que a ficção estimula o imaginário por meio da

criação de mundos representados pela linguagem, e Volmer (2015) afirma que isso é o que nos permite expressar e entender diferentes possibilidades de ser. Diz a autora que a literatura

[n]ão é, nesse sentido, uma experiência separada da vida. A ficção permite que digamos o que talvez não saibamos expressar e, ao mesmo tempo, nos fala de maneira mais precisa o que queremos dizer ao mundo e, muitas vezes, a nós mesmos. Além disso, a experiência literária não só nos permite saber da vida pela experiência do outro, mas também vivenciar essa experiência, incorporando a nós aquilo que não somos, mas que temos a possibilidade de ser (Volmer, 2015, p. 24).

Voltando-se para o estudo da narrativa, Adam (1987) sugere a existência de uma estrutura comum ao texto tradicional. Em cinco estágios, o autor propõe: 1) *estado inicial* (EI), aquilo que caracteriza o início da história e introduz o leitor aos personagens, lugar e circunstâncias numa situação estável; 2) *força transformadora* (FT), aquilo que vai perturbar o equilíbrio do estado anterior e gerar o momento seguinte; 3) *dinâmica da ação* (DA), caracterizada como aquilo que apresenta situações narrativas que propendem ora para a melhoria, ora para a degradação; 4) *força equilibrante* (FE), estado em que é introduzida uma segunda força que vai devolver o equilíbrio à narrativa, confirmando a melhoria ou degradação, por fim; 5) *estado final* (EF), aquilo que apresenta, de forma coerente, as consequências do que se estabeleceu anteriormente e restaura o equilíbrio que havia sido perdido, sem ser necessariamente igual ao *estado inicial*. Embora muitas narrativas contemporâneas tenham rompido com essa organização tradicional, a proposta de Adam (1987) permanece relevante para entender o desenvolvimento das narrativas e seus elementos interativos: personagem, espaço, tempo e narrador, sendo este último o foco deste estudo.

A narrativa é aquilo que designa o enunciado, discurso ou texto narrativo em si, ensina Genette. Distinguindo história, como significado do conteúdo narrativo, e narração, como “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (Genette, 2017, p. 25), o autor explica que esses só existem pelo intermédio da própria narrativa, no entanto, considera que esse discurso, “enquanto narrativo, ele vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere” (Genette, 2017, p. 27). Nesse sentido, analisar o discurso narrativo é, para ele, estudar a relação que se estabelece entre esses três elementos, ponderando as relações temporais entre narrativa e o ato de narrar, as modalidades de representação da narrativa e a instância narrativa, incluindo narrador e

narratário. A essas ideias, complementam os estudos de Forster (1969), quando o autor atenta aos modos de dizer, isto é, à entidade do narrador. Para ele, mais do que criar uma boa história, deve-se criar um bom narrador que envolva o leitor através do uso de estratégias do dizer.

Distante do autor, uma entidade real, o narrador constitui-se como uma entidade fictícia que exerce o papel de enunciador do discurso; dessa forma, é ele quem “nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena” (Todorov, 1971, p. 245). É ele, ainda, quem invade os pensamentos das personagens, aderindo-se a seu olhar, adotando suas perspectivas e retratando seu ambiente, apresentando-as ao leitor como se tivessem vida própria e não precisassem dessa voz que as expressa, como afirma Saraiva (2001). Cientes de que é ele quem “regula a distância entre o leitor e os eventos e, ao fazê-lo, produz o efeito estético da história” (Iser, 1999, p. 26), compreende-se que muito da leitura depende do modo de dizer do narrador e daquilo que ele escolhe nos mostrar, ou esconder, tornando evidente que ele pode atuar conduzindo a significação que é atribuída à história por parte do leitor.

Genette (2017) distingue dois tipos de narradores: o *heterodiegético*, como o narrador ausente da história que conta, e; o *homodiegético*, como aquele narrador que está presente como personagem na história que conta. Mais do que narrar, função indispensável, Genette, em sua obra *Discurso da narrativa*, também lhe atribui outras funções: a de regência, que se relaciona com os organizadores do discurso; a de comunicação, relacionada à situação narrativa que prevê a existência do narrador e do narratário; a função testemunhal, que desvela a relação que o próprio narrador tem com a história, e; a ideológica, como a única não obrigatória e que consiste na introdução de um discurso didático nas intervenções diretas ou indiretas do narrador.

O autor explica, ademais, que o narrador pode adotar diferentes perspectivas na narração, chamando de *perspectiva zero*, quando o narrador não adota um ponto de vista concreto, é onisciente e dá informações completas; de *perspectiva externa*, quando o narrador não demonstra ter acesso aos pensamentos dos personagens; e *perspectiva interna*, quando o narrador se limita ao ponto de vista de um personagem (perspectiva interna fixa) ou de vários (perspectiva interna variável). Na modalização da sua fala, o narrador pode ainda servir-se do discurso direto, que é a reprodução textual das falas das personagens, ou do indireto, que é a transmissão da essência do pensado ou dito pelo personagem com as próprias palavras do narrador, ou ainda do discurso indireto livre, que

é a mescla de ambos (Garcia, 1973). Os verbos de elocução, que indicam quem está com a palavra, *dicendi* (dizer) ou *declarandi* (declarar), e, a muitos dos seus vicários (substitutos), *sentiendi* (sentir), pertencem a diferentes áreas semânticas que podem incluir verbos de sentido geral como de específico: a) de dizer (afirmar, declarar); b) de perguntar (indagar, interrogar); c) de responder (retrucar, replicar); d) de contestar (negar, objetar); e) de exclamar (gritar, bradar); f) de pedir (solicitar, rogar); g) de exortar (animar, aconselhar); h) de ordenar (mandar, determinar).

Garcia (1973) salienta que, em ocasiões de falas curtas entre dois personagens, pode haver também a omissão dos verbos *dicendi* na intenção de gerar ritmo, tensão ou brevidade. Já como possíveis substitutos dos *dicendi*, os *sentiendi* podem expressar o estado de espírito e as emoções de uma personagem: “gemer, suspirar lamentar(-se), queixar-se, explodir, encavacar e outros” (Garcia, 1973, p. 113). Nesse sentido, o autor sinaliza que cabe ao narrador a escolha desses verbos para a mais adequada caracterização dos personagens e das indicações de quem está com a fala, visto que essa decisão implica na atribuição de sentidos e, quando usados em excesso, podem fazer desaparecer a espontaneidade das falas.

Considerando que todo o discurso se dirige necessariamente a alguém, entende-se que na situação de narração existe sempre um apelo, ora implícito ora explícito, a um destinatário. Nesse sentido, o narratário, como presença ficcional e puramente textual, vem a ser “a personagem criada pelo narrador para representar a instância da recepção na diegese, ou seja, é a recepção materializada nas nervuras da narrativa” (Volmer, 2015, p. 34). Assim, distante do leitor real, que tal como o autor tem uma existência real e empírica, o narratário surge como um ser ficcional alojado na mesma situação narrativa do narrador e criado por ele como a representação do destinatário do seu discurso. Sua atuação se realiza em diferentes graus de envolvimento e pelo exercício de funções variadas, como reforçar ou confirmar uma ideia, desenhar dúvidas ou, até mesmo, situar o narrador no mundo representado. De acordo com Volmer (2015), o narratário pode ainda estar mais evidente em situações narrativas com narrador homodiegético, visto que nelas há uma clara convocação de um destinatário do discurso enunciado.

A relação do narrador com o leitor real, contudo, não deixa de existir. Mesmo sendo uma instância ficcional, o narrador é aquele quem torna possível o acesso a uma situação narrativa com todas as singularidades que a sua narração pode admitir. Nesse sentido, ele é quem promove o contato do leitor com o texto e, portanto, exerce também a função de mediador simbólico da leitura (Volmer, 2015), enquanto o leitor atua na atribuição de

sentido para a narrativa, significando o lido e reelaborando a própria realidade. A mediação, como interação pela qual as aprendizagens se consolidam (Vygotsky, 1989), é uma ação em que se intenciona a produção de sentidos para aquilo que se lê, ouve, vê. Para Hauser (1977), tudo aquilo que se interpõe entre o texto e o leitor efetua uma ação mediadora entre essas duas instâncias, podendo promover ou dificultar a relação do leitor com o texto.

Nesse sentido, Volmer (2015) salienta que, para o narrador se converter em mediador, cabe a ele ser sábio, demonstrando ter um profundo conhecimento do narrado; levar em consideração o universo de expectativas do leitor, isto é, contar de forma cativante despertando a curiosidade do leitor, adequando o vocabulário e a estrutura frasal ao seu público-alvo; e desafiar o leitor, ou seja, cabe ao narrador chamar o leitor para o texto, o interpelando direta ou indiretamente, ou o convocando para que se posicione diante do fato narrado, aceitando, rejeitando, indignando-se, emocionando-se. Assim, pelo jogo narrativo que institui ao mostrar ou esconder ou envolver mais ou menos o leitor através de diferentes estratégias que modalizam o seu discurso, o narrador torna-se uma instância mediadora capaz de regular as ações do leitor sobre a narrativa, consolidando a sua relação com o leitor real pela via da mediação simbólica.

Partindo desse pressuposto, o presente estudo elencou para análise duas versões do conto popular “Chapeuzinho Vermelho”, com o intuito de investigar as estratégias discursivas empregadas pelo narrador e tecer possíveis aproximações e distanciamentos entre as obras pelo viés do narrador como mediador simbólico. Junto do levantamento dos elementos que compõem cada uma das narrativas selecionadas, nesse sentido, procura-se responder: como se desenha a atuação do narrador nas obras selecionadas? Quais estratégias discursivas que ambos os narradores utilizam na enunciação do seu discurso? O que os constitui como mediadores simbólicos de leitura?

### **A trajetória de menina encapuzada**

O conto traduzido ao português como “Chapeuzinho Vermelho” tem sua origem nas narrativas da tradição oral e teve sua primeira adaptação literária em 1697, em meio à ênfase monárquica da política de Luís XIV, com a publicação de Charles Perrault, intitulada “Le Petit Chaperon Rouge”, uma versão que termina com o lobo devorando a menina Chapeuzinho. Alguns séculos mais tarde, é publicada a versão dos Irmãos Grimm, em 1812, intitulada no alemão “Rotkäppchen”, em que é inserida a presença do caçador que salva Chapeuzinho e sua avó de dentro da barriga do lobo. Ambas as versões citadas

procuram trazer certa moralidade para o conto, excluindo os elementos grotescos e obscenos tão presentes nas versões orais, como em “A história da avó”, uma versão registrada na França no final do século XIX (A história [...], 2013, p. 385), em que Chapeuzinho abandona o lobo quando percebe que está em perigo.

As diferentes versões de Chapeuzinho Vermelho continuaram a surgir nos séculos recentes. A versão de Roald Dahl (2009), a título de ilustração, apresenta Chapeuzinho Vermelho sacando uma pistola e desfilando com um casaco de pele de lobo. Na versão de Leray (2011), Chapeuzinho envenena o lobo com uma bala. Já em “Chapeuzinho Vermelho e o Boto-cor-de-rosa” (Agostinho; Coelho; Lara, 2020), o lobo é substituído pelo boto-cor-de-rosa do folclore brasileiro, e a história é enriquecida com elementos da cultura amazônica, mantendo um desfecho semelhante ao apresentado na versão de Grimm e Grimm (2018).

Nota-se, nessa ordem, que Chapeuzinho Vermelho continua a atravessar temporalidades, lugares e gerações, mantendo-se viva sem perder a sua essência narrativa. O conto, amplamente disseminado na tradição oral, revela diversas interpretações, perpassando pelo tom moralizante, com as personagens de Perrault e Irmãos Grimm, até o mais rebelde nas representações contemporâneas. Contudo, em suas várias versões, Chapeuzinho não deixa de ser uma personagem transgressora que não se limita ao que lhe foi imposto e se deixa guiar pela própria curiosidade.

O conto clássico da Chapeuzinho Vermelho, presente no repertório cultural e imaginativo de várias infâncias, é escolhido para este estudo devido à sua significativa relevância histórica na literatura infantil. Cientes das limitações da investigação, foram selecionadas duas obras de épocas distintas para analisar as nuances do conto original, suas aproximações e distanciamentos ao largo dos séculos, focando no narrador, quais sejam, “Chapeuzinho Vermelho”, dos Irmãos Grimm, publicada originalmente em alemão no século XIX, datada em 1812; e “Chapeuzinho Vermelho e o Boto-cor-de-rosa”, escrita por Cristina Agostinho e Ronaldo Simões Coelho e ilustrada por Walter Lara, publicada no século XXI, em 2020. Ambas as narrativas foram analisadas separadamente, começando pela identificação dos elementos estruturais, como personagens, espaço, tempo e conflito, sob a luz de Adam (1987).

Em seguida, foca-se nos narradores, segundo Genette (2017), Garcia (1973) e Volmer (2015), a fim de compreender o tipo de narrador, sua maneira de enunciar, suas finalidades, sua função como mediador, bem como a implicação do narratário nessas narrativas.

*Chapeuzinho Vermelho, de Irmãos Grimm: a versão traduzida*

Na narrativa *Chapeuzinho Vermelho*, de Grimm e Grimm (2018), tem-se a representação de Chapeuzinho Vermelho como uma menina muito querida, cujo nome vem de um chapeuzinho de veludo vermelho, presente de sua avó, muito usado por ela. Um dia, a pedido de sua mãe, ela vai levar uma fatia de bolo e uma garrafa de vinho para sua avó doente. Assim, nota-se que o *estado inicial* da narrativa ambienta o leitor com uma breve caracterização da protagonista e da circunstância numa situação estável. Considerando que há introdução de personagens familiares, como a figura da mãe e a da avó, infere-se ficar implícito no contexto a ambientação de uma casa.

O pedido da mãe é a *força transformadora* que vai perturbar o equilíbrio do *estado inicial* da narrativa. A tarefa dada em tom imperativo é recebida sem contestação. Assim, a personagem desloca-se pela floresta até a casa da avó, e o local da narrativa surge de forma explícita, evidenciando singularidades do percurso e gestando um trajeto delicado em sua caracterização. Nesse percurso, a *força transformadora* é potencializada com a chegada do lobo. Ele a interpela e questiona sobre o seu destino já pensando em devorar a menina e a avó. Por isso, sugere para Chapeuzinho alongar o tempo do seu trajeto pela floresta observando as flores e ouvindo canto dos passarinhos, o que a menina aceita sem refutar e até pensa ser boa uma boa ideia.

A *dinâmica da ação* é introduzida com a realização do plano do lobo. Ao deixar Chapeuzinho distraída na floresta, ele se dirige até a casa da avó e a devora. Não satisfeito, veste as roupas dela e se deita na cama para aguardar a chegada da menina e concluir o plano. Quando Chapeuzinho chega até a casa da avó, é acometida por uma sensação de medo, mesmo assim vai até a cama e conversa com o lobo disfarçado. Aos poucos, vai identificando as orelhas grandes, os olhos grandes, as mãos grandes e a boca enorme da figura e, antes que pudesse chegar a uma conclusão, é devorada pelo lobo. O antagonista, já saciado, retorna para a cama e adormece. O barulho do seu ronco chega até os ouvidos de um caçador que passava em frente à casa da avó. Ele estranha o ruído e decide verificar, sendo introduzida assim a *força equilibrante* na narrativa, segundo Adam (1987).

O caçador entra na casa da avó e encontra o lobo adormecido na cama. Temendo que a avó esteja dentro do animal, corta a barriga do lobo com uma tesoura e salva as personagens. Chapeuzinho, a fim de evitar que o lobo acordasse e repetisse o feito, coloca pedras pesadas na barriga dele. Quando o lobo acorda, cai morto no chão. Essa situação traz de volta o equilíbrio para a narrativa, que caracteriza o *estado final* marcado pela

promessa de Chapeuzinho de cumprir com as ordens da mãe. Ainda no conto, Chapeuzinho Vermelho enfrenta novamente um lobo no caminho até a casa da avó, mas agora demonstra maior cautela e não se desvia do caminho. Ao chegar, ela e a avó elaboram um plano bem-sucedido para capturar o lobo que as seguia. Essa experiência mostra que a protagonista aprendeu com os acontecimentos anteriores, simbolizando uma transformação em direção à maturidade.

### *Quem conta o conto*

Observando os elementos do discurso, nota-se que o narrador do conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Grimm e Grimm (2018), é heterodiegético, pois não integra a narrativa como um personagem, mas narra um fato do qual não participou ou viveu. A veracidade do narrado surge no profundo conhecimento que o narrador demonstra ter ao narrar e reproduzir as falas, os pensamentos e os sentimentos dos personagens – especialmente da Chapeuzinho e do lobo. Nesse sentido, é possível afirmar que esse narrador adota uma perspectiva interna variável, quando narra a partir de Chapeuzinho, mas, também, dá acesso aos pensamentos do lobo e do caçador.

Enfatizando os traços da oralidade que definem a origem do conto clássico, observa-se que as falas e pensamentos dos personagens são alojadas entre aspas no meio dos parágrafos. Em alguns momentos, essas falas são precedidas por dois pontos que surgem, em geral, acompanhados de um verbo *dicendi*. Observando o Quadro 1 que segue, nota-se que na narrativa os verbos que surgem são de dizer (4), pensar (5), responder (1), chamar (1) e prometer (1).

Quadro 1 – Presença e omissão de verbos de elocução

[...] Certa vez, a mãe <b>disse</b> a ela: “Pegue essa fatia de bolo e a garrafa de vinho e leve até a casa da vovó, que está fraca e doente. [...]” (Grimm; Grimm, 2018, p. 105).
[...] O lobo <b>pensou</b> : “Esse é um delicioso bocado para mim. O que vou fazer para consegui-lo?” Então <b>disse</b> para Chapeuzinho: “Olhe aqui, Chapeuzinho, você não viu as lindas flores que existem na floresta. Por que não dá uma olhada por aí? [...]” (Grimm; Grimm, 2018, p. 106).
Chapeuzinho levantou os olhos e, quando viu os raios de sol atravessando as árvores e as lindas flores que cresciam por todo lado, <b>pensou</b> : “E se eu levasse um ramalhete de flores para a minha avó? [...]” (Grimm; Grimm, 2018, p. 106).
“É só virar a maçaneta”, <b>respondeu</b> a avó, “estou tão fraca que não consigo levantar” (Grimm; Grimm, 2018, p. 106).
Estranhou que a porta estivesse aberta e quando entrou achou tudo tão esquisito que <b>pensou</b> : “Ai, meu Deus, por que estou com essa sensação estranha de medo? Eu sempre gosto tanto de estar na casa da vovó” (Grimm; Grimm, 2018, p. 106).
Um caçador, que naquele momento estava passando em frente à casa, ouviu o barulho e <b>pensou</b> : “Como pode uma velhinha roncar desse jeito? Melhor verificar” (Grimm; Grimm, 2018, p. 107).
Ele deve ter comido a avó, <b>pensou</b> , e talvez ainda seja possível salvá-la, por isso é melhor não atirar (Grimm; Grimm, 2018, p. 107).

[...] depois de mais uns cortes a menina saltou para fora <b>dizendo</b> : “Nossa, que susto. Estava tão escuro na barriga do lobo” (Grimm; Grimm, 2018, p. 107).
[...] Chapeuzinho Vermelho, que estava feliz por ter escapado, <b>prometeu</b> a si mesma: “De agora em diante, não vou mais sair do caminho nem entrar na floresta sozinha, quando a minha mãe não deixar” (Grimm; Grimm, 2018, p. 107).
“Venha”, <b>disse</b> a avó, “vamos trancar a casa para que ele não possa entrar” (Grimm; Grimm, 2018, p. 107).
Não demorou para que o lobo chegasse e batesse na porta, chamando: “Abra, vovó, é Chapeuzinho Vermelho, eu trouxe bolo” (Grimm; Grimm, 2018, p. 108).
Diante da casa, havia um grande cocho de pedra e ela <b>disse</b> à neta: “Vá buscar o balde, Chapeuzinho Vermelho. Ontem cozinhei salsichas. Jogue a água na qual eu cozinhei as salsichas no cocho” (Grimm; Grimm, 2018, p. 108).
[...] Chapeuzinho encontrou o lobo, mas não tinha ideia de que se tratava de um animal perigoso e não teve medo. <b>“Bom dia, Chapeuzinho Vermelho.” “Bom dia, lobo!” “Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?” “Para a casa da minha avó.” “O que está levando em seu avental?” “A vovó está doente e fraca, então vou levar para ela um bolo que fizemos ontem e vinho. Isso deve deixá-la mais forte” [...]</b> (Grimm; Grimm, 2018, p. 105).
O lobo, por sua vez, correu diretamente para a casa da avó e bateu na porta. <b>“Quem é?” “Chapeuzinho Vermelho. Estou trazendo bolo e vinho para você. Abra a porta”</b> (Grimm; Grimm, 2018, p. 106).
Então foi até a cama, abriu o cortinado e lá estava a avó com touca enfiada na cabeça, cobrindo o rosto, com um aspecto estranho. <b>“Oi, vovó! Mas que orelhas grandes você tem!” “É para te ouvir melhor.” “Vovó, mas que olhos grandes você tem!” “É para te ver melhor.” “Vovó, mas que mãos grandes você tem.” “É para te agarrar melhor!” “Mas, vovó, que terrível boca enorme é essa?” “É para te comer melhor”</b> (Grimm; Grimm, 2018, p. 106-107).
[...] e contou à avó que havia encontrado um lobo, que ele a havia cumprimentado, mas que olhara para ela olhos malvados. “Se eu não tivesse na estrada aberta, ele teria me devorado” (Grimm; Grimm, 2018, p. 107).

Fonte: Elaborado pelos autores com base em Grimm e Grimm (2018).

É interessante perceber que o verbo com mais frequência é o *pensar*, evidenciando o profundo conhecimento do narrador. Esse verbo aparece associado aos pensamentos da Chapeuzinho (2), do lobo (1) e do caçador (2). Já o segundo mais frequente, o *dizer*, anuncia as falas da mãe (1), da Chapeuzinho (1) e da avó (2). Por fim, o verbo *chamar* anuncia uma fala do lobo, o *responder* uma da avó, e o *prometer* antecipa uma fala de Chapeuzinho Vermelho.

Nesse mesmo Quadro, estão organizadas as falas em que há omissão de verbos de elocução. Essas falas surgem entre aspas, evidenciando o seu fim por ponto final, interrogação ou exclamação. Nelas é possível notar a quase constante presença do lobo, sendo narrados os diálogos do primeiro encontro entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo, a avó e o lobo e, ainda, o segundo encontro entre a protagonista e o antagonista quando ele a devora. Isso sugere a intenção do narrador em criar ritmo e tensão no discurso narrado, prendendo a atenção do leitor que já foi orientado a desconfiar da integridade do antagonista. Na ausência de verbos de elocução entre as falas, surge um apelo ao emocional daquele que recebe a história, já que a mudança de ritmo vai preparando para o clímax da narrativa.

O narrador evidencia, pois, ter acesso aos sentimentos e sensações dos personagens, quando descreve como determinadas situações os fez sentir e, desse modo, atua na atribuição de sentido do próprio receptor da narração. É o caso quando revela que Chapeuzinho Vermelho não sentiu medo do lobo, mesmo sendo ele um animal perigoso, deixando implícito para o leitor um outro convite para desconfiar desse personagem. Esse mesmo movimento íntimo da personagem ocorre quando Chapeuzinho chega na casa da avó e estranha o ambiente, visto que, dessa forma, o narrador cria a atmosfera necessária para o acontecimento que vem em seguida. Há aqui um forte apelo ao emocional gerido pelo narrador na intenção de prender a atenção do leitor e levá-lo para o apogeu da narrativa. O medo sentido pela protagonista é também sentido pelo leitor que, ao contrário dela, sabe o que a espera: “Ao chegar à floresta, Chapeuzinho encontrou o lobo, mas não tinha ideia de que se tratava de um animal perigoso e não teve medo” (Grimm; Grimm, 2018, p. 105). Ou, ainda, quando “Chapeuzinho andou por muito tempo colhendo flores e só parou quando não cabia mais nenhuma em suas mãos. Depois foi para a casa da avó. Estranhou que a porta estivesse aberta e quando entrou achou tudo tão esquisito [...]” (Grimm; Grimm, 2018, p. 106).

Assim, compreende-se que esse narrador faz uso do discurso indireto livre para enunciar as falas, os pensamentos e os sentimentos dos personagens, mostrando seu profundo conhecimento sobre aquilo que conta. Suas decisões sobre a linguagem e sobre a organização da sequência de acontecimentos evidenciam ainda suas funções extranarrativas. Isto é, para além de narrar, o narrador escolhe aquilo que vai mostrar ou esconder, dosando e dispondo as informações de forma estratégica e deixando implícita a existência de um narratário, um receptor da sua narração. Mesmo sem haver menção direta a essa outra figura, sua existência fica subjacente quando se observa a sequência do discurso, além de quando é adotado certo tom moralizante no final da narrativa, deixando uma sutil mensagem a um possível destinatário: cuidado com os lobos!

Portanto, a função mediadora do narrador aqui se desenha pelas estratégias que ele mobiliza para demonstrar seu profundo conhecimento sobre aquilo que narra e para mostrar e organizar a sequência de fatos que desencadeiam a narrativa da menina encapuzada. Ele provoca tensão e alívio, aumentando o medo do lobo até o espanto de devorar a menina, e então acalma com a figura do caçador que restaura o equilíbrio. Desse modo, o narrador convoca as emoções do leitor, quando narra e usa um vocabulário e uma estrutura frasal que se adequam ao seu público-alvo, com diálogos curtos e ritmados e descrições compostas em frases simples, instigando a curiosidade do leitor. O narrador

deste conto, assim, atua como mediador simbólico, quando oferece acesso ao maravilhoso, ao universo em que se instaura o conto de Chapeuzinho Vermelho, apelando às emoções e adotando estratégias discursivas que organizam e modelam o seu discurso de modo a atrair e direcionar o leitor.

*Chapeuzinho Vermelho e o Boto-cor-de-rosa, de Cristina Agostinho, Ronaldo Simões Coelho e Walter Lara*

A obra *Chapeuzinho Vermelho e o Boto-cor-de-rosa*, publicada em 2020, conta a história de uma menina que, revestida de uma capa vermelha, sai caminhando pelas margens do Rio Negro com o objetivo de levar tacacá, tucumã, abiu e camu-camu para a sua avó que estava doente. No caminho, ela se encontra com um boto, bicho perigoso, que, com suas palavras, muda a trajetória inicial da menina. A adaptação do conto “Chapeuzinho Vermelho” foi escrita e ilustrada por Cristina Agostinho, escritora com uma extensa lista de obras publicadas para o público infantojuvenil, por Ronaldo Simões Coelho, que foi um psiquiatra e escritor e pelo ilustrador e artista visual Walter Lara. O livro faz parte de uma série de publicações de adaptações de contos de fadas produzida pelos mesmos autores.

Ao observar a narrativa de acordo com a estrutura proposta por Adam (1987), nota-se que o *estado inicial* contextualiza e situa o leitor oferecendo detalhes e descrições textuais e imagéticas sobre a personagem, o local e as circunstâncias em que se passa a narrativa. As primeiras ilustrações dão cor, forma e textura para esses aspectos e atuam no sentido de possibilitar ao leitor a observação do narrado numa alternada distância. A imagem concretiza a infância da protagonista ao apresentar uma menina encapuzada sentada de forma desajeitada enquanto ouve, de longe, as instruções da mãe e pensa, tal como nos informa o narrador, no tacacá e nos abius que ia comer quando chegasse na casa da avó.

Enquanto prepara a cesta com os alimentos, a figura materna orienta sobre os perigos que a menina pode encontrar no caminho, enfatizando a ameaça dos botos-cor-de-rosa que levam as crianças para o fundo do rio. Surge, nesse movimento discursivo, a força transformadora da narrativa que se condensa com Chapeuzinho, comprometendo-se a fazer tudo como a mãe recomendou. No entanto, em vista dos pensamentos distantes narrados que habitavam a cabeça da menina, o leitor passa a duvidar desta afirmação. Isso se confirma quando é narrada a decisão da menina em seguir seu caminho pelas margens do rio pois não via os botos como ameaça, mas, sim, como divertidas figuras. Desse

modo, não se amedronta quando um boto surge e começa a conversar encantando a menina com seus saltos e a encorajando a observar as belezas da floresta.

Com a chegada do boto, a *força transformadora* da narrativa é potencializada. Suas intenções ficam explícitas para o leitor através do texto, lugar em que se acessam os seus pensamentos. Tal como a mãe previa, ele se mostra como uma figura maliciosa que se aproveita da inocência de Chapeuzinho e desencadeia a *dinâmica de ação* da narrativa ao distrair a menina para, posteriormente, levá-la ao fundo do rio. Assim, enquanto a menina se encanta com o sagui-bigodeiro, o macaco-de-cheiro e ouve o canto mais bonito da Amazônia vindo do uirapuru, o boto se dirige para a casa da avó adoecida fingindo ser a neta Chapeuzinho Vermelho. Após livrar-se da avó, jogando-a diretamente no igarapé, ele fica à espera da menina, escondido sob um lençol na cama.

Quando finalmente chega à casa da avó, Chapeuzinho surpreende-se com a porta aberta e percebe o medo invadir seus sentimentos. Estranha a figura da avó escondida sob o lençol e de imediato entende que ela não está ali. Neste momento da ação da narrativa, o boto se revela agarrando Chapeuzinho e jogando-a no fundo do rio. A menina persiste com pedidos de socorro desesperado que é ouvido por um pescador que ali passava. A chegada do novo personagem traduz-se em um momento de *força equilibrante* da narrativa, visto que sua passagem é o que traz o retorno do equilíbrio à situação.

O pescador salva a menina e a avó que, em agradecimento, o convida para tomar caldo de tacacá. Já o boto se aproveita do tumultuado momento e nada para bem longe dali. Chegado o *estado final*, Chapeuzinho Vermelho retorna para a sua casa e reencontra a mãe que a recebe com um afetuoso e apertado abraço, fazendo com que a menina se sinta novamente protegida e feliz. Neste momento de desfecho, percebe-se um retorno semelhante, mas não igual, ao estado inicial, com a presença de Chapeuzinho, sua mãe e o cachorro na casa em que viviam, podendo, assim, a diferença residir na protagonista que, após o ocorrido, pode não ser mais a mesma.

### *Quem conta o conto*

Ao observar os elementos do discurso, nota-se que o narrador é heterodiegético, visto que relata uma história da qual não participa efetivamente. Contudo, mesmo sem dela fazer parte, assegura a autenticidade do narrado através da coerência que apresenta ao relatar a sequência de fatos sob uma perspectiva interna variável. Isto é, ele fornece informações completas que envolvem os acontecimentos, as falas e os pensamentos dos

personagens, mesmo com ênfase na perspectiva da protagonista, demonstrando ter um conhecimento amplo sobre o que narra.

Sem perder as marcas de oralidade que fazem parte da essência do conto clássico, o narrador recorre aos parágrafos curtos e travessão para narrar dando certo ritmo para a diegese. Na velocidade dos episódios narrados, percebe-se que inicialmente há o ritmo de um acontecimento por página que se rompe com o surgimento do boto. A alteração do ritmo ocorre na dinâmica da ação, momento em que a protagonista tem o ritmo da sua trajetória alterado. Chapeuzinho Vermelho para e se demora no diálogo com o boto enquanto aprecia a beleza da floresta cenograficamente ambientada. O narrador aqui demonstra a importância do episódio relatando de forma mais demorada o ocorrido. No entanto, quando a menina vai para a casa da avó, o ritmo inicial é retomado e se mantém até o fim.

Fazendo uso do discurso indireto livre, o narrador transmite as falas e os pensamentos dos personagens de modos distintos. Nos diálogos, nota-se o frequente uso do travessão para indicar quem está com a palavra. Já os pensamentos são precedidos por um verbo de elocução, *pensar*, e distinguidos pela tipografia em itálico. De acordo com o Quadro 2, o verbo de elocução mais frequente é o *perguntar* (4), seguido do *dizer* (3) e do *pensar* (2). Há, ainda, os verbos *responder* (1) e *imitar* (1) que surgem entre as falas. O uso do verbo *pensar* enuncia um pensamento de Chapeuzinho Vermelho e, outro, do boto, culminando no aumento da credibilidade do narrador que, nessa ordem, demonstra conhecer profundamente a história que narra. O mesmo ocorre com a utilização do verbo *perguntar*, pois, ao retratar os diálogos pelo travessão, passando a palavra do narrador para o personagem, este também transmite veracidade para o narrado.

Assim como no conto original, a fala da mãe é anunciada por um verbo de *dizer* e nas falas do boto, representante do lobo, há verbos de elocução nas primeiras falas, deixando as seguintes apenas identificadas pelo travessão. O que confere ritmo para o diálogo e contribui na crescente tensão que caracteriza a narrativa. Além disso, é na combinação do discurso direto e indireto que o narrador fornece importantes informações que conduzem o julgamento do leitor e a sua significação da história. É o caso de quando o narrador revela os pensamentos do boto que explicitam suas reais intenções com Chapeuzinho Vermelho, tornando as ações que dele sucedem atitudes contraditórias aos seus pensamentos, ao mesmo tempo que confirmam o alerta inicial feito pela figura materna. Desse modo, o leitor é provocado intencionalmente a desconfiar do personagem, assim como no conto de Grimm e Grimm (2018).

## Quadro 2 – Presença e omissão de verbos de elocução

Uma manhã, sua mamãe a chamou e <u>disse</u> : - Olha, Chapeuzinho, a vovó está doente e eu não posso ir vê-la. Vá até a casa dela e leve este tacacá pra ela se fortalecer. Leve também estas frutas que colhi ontem: tucumã, abiu e camu-camu.
[...] Chapeuzinho sentiu o cheiro do tacacá na marmita e <u>pensou</u> : <i>Com certeza, a vovó vai dividir o caldo comigo.</i>
- Bom dia, Chapeuzinho Vermelho – <u>disse</u> o boto, dando uma cambalhota na água. – Aonde você vai assim tão cedo? - Bom-dia – ela <u>respondeu</u> . – Eu vou visitar minha vovó, que está doente. - E o que você leva aí, nesse cesto? - Levo tacacá e umas frutas pra ela sarar.
O boto deu um salto duplo que encantou a menina e <u>perguntou</u> : - E onde mora sua vovó, linda menina?
Enquanto Chapeuzinho falava, o boto ia <u>pensando</u> : <i>Vai ser muito fácil levar essa menina comigo pro fundo do rio. Da vovozinha eu me livro logo. Esperteza não me falta.</i>
- Quem está batendo? – ela <u>perguntou</u> . - É Chapeuzinho Vermelho, vovó – o boto <u>imitou</u> a voz da menina. – Eu trouxe um cesto cheio de coisas gostosas que a mamãe mandou. - Entre logo, querida, é só empurrar a porta. Estou muito fraca, não consigo levantar da cama.
[...] sentiu medo sem saber por quê. Então, <u>disse</u> bem alto: - Bom-dia, vovó!
Muito assustada, ela <u>perguntou</u> : - Vovó, vovó, onde você está? - Sua vovó está no fundo do rio, menina. E eu vou te levar pra lá também.
- O que aconteceu menina? – ele <u>perguntou</u> . - Foi o boto. Ele me jogou no rio. E jogou minha vovó também.

Fonte: Elaborado pelos autores com base em Agostinho, Coelho e Lara (2020).

Faz-se importante o registro de que o narratário surge implícito na organização do discurso que se inicia pelo “era uma vez”. Ao longo da narração, não há diálogo direto com essa outra instância fictícia, nem mesmo um tom moralizante direto. O narrador retrata o acontecimento como uma aventura na vida de Chapeuzinho Vermelho, deixando a cargo do leitor a interpretação que esse queira dar para a história. Contudo, nota-se que, assim como no conto dos Irmãos Grimm, a narrativa apresenta aquilo que é característico dos contos de fadas, levando o leitor a sentir o medo dos personagens e com eles enfrentá-los.

A imagem é um elemento presente no projeto gráfico do livro e pode ser uma outra forma de também enunciar o discurso da narrativa. As ilustrações trazem uma visão a uma pequena distância dos acontecimentos, tal como o narrador narra no texto. Nesse sentido, considerando que “muito mais do que apenas ornar ou elucidar o texto, a ilustração pode [...] representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir [...]” (Camargo, 1999 *apud* Brum, 2014, p. 53), compreende-se que a imagem

pode assumir um papel narrativo. Aqui, ela dá cor, forma, movimento, perspectiva e significado para que o leitor observe e absorva o relato nesse processo de construção.

Ao conduzir-nos para o interior da casa de Chapeuzinho Vermelho, a imagem complementa o texto com detalhes sobre o espaço da moradia que o texto não refere, provocando efeitos de sentidos cenográficos fundantes no processo de entendimento diegético. É o caso da toalha estampada com bananas e abacaxis sobre a mesa de madeira e a presença do cachorro; assim como em outros momentos, a imagem nos aproxima ainda mais das sutilezas da floresta amazônica e das especificidades do sagui-bigodeiro, do macaco-de-cheiro e do pássaro uirapuru, dando a dimensão necessária para se imaginar o tamanho de Chapeuzinho ilustrada como uma criança real. Palavra e imagem, desse modo, complementam-se, resultando em uma narrativa adaptada que não perde a essência da sua história original.

Considerando o narrador um mediador simbólico, por fim, reconhece-se que aqui ele realiza essa função através das estratégias discursivas que tornam possível o contato entre texto e leitor, mas, também, entre a cultura local amazônica e o leitor. Ao retratar os alimentos, os animais e a arquitetura como marcas específicas de um contexto, o narrador amplia o repertório cultural e capilariza recursos operatórios de sentidos possíveis do leitor. Ainda na ausência de didatismos e estereótipos, esse efeito ocorre de forma natural resultando numa belíssima valorização cultural local subjacente na literariedade do texto. O uso de vocabulário e estrutura frasal simples respeitam as preferências do seu público-alvo, trazendo à tona constituintes desse narrador que leva em consideração as expectativas do leitor, e o seu profundo conhecimento sobre os fatos que desenham a trajetória na menina encapuzada, garantindo ao leitor a veracidade do que narra e o confirma como um ser sábio.

#### *Aproximações e distanciamentos*

Ao analisar as narrativas, nota-se que ambas se aproximam em termos de estrutura. Iniciando com a introdução dos personagens e da circunstância que compõe o cenário da história, as narrativas têm a *força transformadora* no pedido da mãe que solicita a Chapeuzinho levar comida e bebida para a avó doente. Nesse aspecto, os traços culturais manifestam-se nos alimentos tornando claro o distanciamento dos séculos e das regiões que situam as narrativas. A *dinâmica da ação* se traduz nas tentativas de convencimento dos antagonistas para realizar o seu plano, envolvendo a protagonista pelas belezas da floresta que, mais uma vez, destacam um traço cultural regional – sendo bastante

ênfatisado na adaptação do século XXI. Esse momento é complementado ainda pela ida dos antagonistas até a casa da avó que, em ambas as narrativas, conseguem concretizar o plano de devorá-la ou levá-la para o fundo do rio.

A aparição do caçador e do pescador traz o alívio necessário, fazendo emergir a *força equilibrante*. Ambas as protagonistas são salvas por um personagem que passa próximo à casa da avó naquele instante. No *estado final*, contudo, nota-se certo distanciamento quando uma acaba com a vida do lobo, a fim de evitar que o acontecimento se repetisse e demonstra ter aprendido com o ocorrido, e a outra, após ser salva, retorna para os braços da mãe se sentindo protegida e feliz e corre contar para os amigos a aventura que tinha vivido. Ambos os desfechos manifestam as possíveis diferentes visões da infância que tem se modificado ao longo dos séculos.

O mesmo aspecto é notado na caracterização da própria protagonista que, no século XIX, é retratada como ingênua quando não tinha ideia de que o lobo era constituído de uma representação perigosa e, por isso, não teve medo, e quando com ele se encontra na casa da avó, não percebe de imediato estar sendo enganada. Já a outra Chapeuzinho é caracterizada como mais autônoma. Nas margens do Rio Negro, ela não via os botos como ameaça, pois os achava divertidos e, por isso, não teve medo, demonstrando ter um juízo de valor sobre aquilo. Na ausência do diálogo clássico, que se infere ser pela mudança do lobo para um boto, a ilustração conta o medo da menina que, de imediato, percebe a ausência da avó.

Desse modo, percebe-se que a adaptação traz novas nuances para o conto original sem, no entanto, perder a essência da narrativa primeira. Isso está posto pela atuação similar dos narradores que, em ambas as situações, mobilizam estratégias do discurso convocando emoções, reações e julgamentos do leitor. Ao observar os narradores, nota-se que eles são heterodiegéticos, uma vez que narram um fato do qual não participam, dão credibilidade ao narrado pela coerência na organização da sequência de acontecimentos e pelo acesso às falas e aos pensamentos de personagens, adotando uma perspectiva interna variável ao longo da narração. Tanto em uma narrativa como noutra, os narradores partem da perspectiva da protagonista Chapeuzinho para narrar, mas manifestam as falas e os pensamentos dos demais personagens que integram a história.

Assim, verifica-se que os narradores utilizam o discurso indireto livre para narrar e adotam quase sempre verbos de elocução para passar a palavra aos personagens. Sendo relevante pontuar que o narrador do conto clássico aloja as falas e os pensamentos entre aspas no meio dos parágrafos, enquanto o narrador da adaptação utiliza o travessão e a

fonte itálica para identificar com quem está a palavra. Dos verbos de elocução, nota-se que os verbos de *dizer*, *pensar* e *responder* surgem em ambas as narrativas, caracterizando ações comuns e frequentes dos personagens. Tais diálogos somam-se a uma descrição sintética dos acontecimentos, os conectando em poucas frases, e evidenciando que a oralidade do conto original se mantém na adaptação.

A omissão dos verbos de elocução é outro aspecto em comum aos narradores analisados. No conto clássico, essa omissão surge quase sempre associada à presença do lobo, já na adaptação, dá-se na continuidade dos diálogos identificados por travessão. Em ambos os casos, entende-se que a omissão se justifica pela intencional criação de ritmo para a narrativa, portanto, é uma estratégia do narrador para gerar a tensão e expectativas necessárias até o apogeu da história e, assim, potencializar a sensação de alívio quando mostra o desfecho. Nesse sentido, confirma-se que os narradores, ao modalizar seu discurso, têm sempre um destinatário em vista. Nas duas situações narrativas em análise, nota-se que o narratário surge implícito na organização estratégica do discurso. Contudo, na primeira análise, isso se dá também pelo apelo moralizante ao final da narrativa.

Já ao observar as funções do narrador, com foco na sua atuação como mediador simbólico, verifica-se que em ambas as situações analisadas ele se consolida como um mediador, ao tornar possível o contato entre o texto e o leitor, mas não só. Na narrativa de Grimm e Grimm (2018), o narrador mostra-se um sábio quando revela as falas, os pensamentos e os sentimentos dos personagens demonstrando ter um profundo conhecimento daquilo que narra, e desafia o leitor quando o convida a se posicionar diante dos acontecimentos narrados: aceitando, rejeitando, emocionando-se ou indignando. O uso de vocabulário e estrutura frasal simples respondem à solicitação do público-alvo, evidenciando que esse narrador levou em consideração as expectativas do leitor.

O mesmo ocorre com o narrador da história de Agostinho, Coelho e Lara (2020). Além disso, observa-se que os narradores exercem, também, um tipo de mediação cultural, visto que deslocam o leitor a um determinado tempo e lugar, mesmo de maneira indireta. No caso da adaptação, isso é evidente quando o narrador estabelece contato entre a cultura local amazônica e o leitor ao retratar os alimentos, os animais e a arquitetura como características de um contexto específico que colabora à construção dos efeitos de sentido do leitor. Recordando que isso ocorre de modo não estereotipado e se envolve na literariedade da narrativa.

Desse modo, considera-se que as narrativas mais se aproximam do que se distanciam em termos de estrutura, demonstrando que a essência do conto clássico se

mantém ao longo dos séculos. Os distanciamentos ocorrem, sobretudo, na mudança do antagonista, dos alimentos que enchem a cesta preparada para a avó, no espaço em que ocorre a narrativa, nas visões de infância que transpassam discretas no discurso e dos elementos do imaginário coletivo que se diluem em signos ambientados na cenografia. Já os narradores, mostraram se aproximar em relação às estratégias utilizadas, visto que, enquanto heterodiegéticos, narram sob uma perspectiva interna variável e utilizam o discurso indireto livre. Mesmo adotando modos diferentes para apresentar as falas e pensamentos dos personagens, ambos demonstraram a intenção de criar ritmo e extrair sensações dos leitores, com a omissão dos verbos de elocução em determinados momentos da narrativa, por exemplo. Por fim, como mediadores simbólicos, tanto um como o outro, tornaram possível o contato do leitor com o texto e o contato do leitor com um determinado tempo e local, sendo isso enfatizado de modo mais direto na segunda narrativa analisada.

### **Considerações finais**

Retornando ao objetivo inicial de investigar as estratégias discursivas empregadas pelo narrador, e tecer possíveis aproximações e distanciamentos entre as obras pelo viés do narrador como mediador simbólico, conclui-se que, mesmo distanciadas por séculos de produção, as narrativas contam com narradores que utilizam estratégias similares na elaboração do seu discurso. Ambos, heterodiegéticos, ancoram-se no discurso indireto livre e na perspectiva interna variável, para organizar o enunciado, e exercem função mediadora pela via do contato entre leitor e texto e leitor e determinada cultura – sendo o segundo notável na adaptação.

Já os distanciamentos residem em aspectos da narrativa que procuram falar com uma infância diferente da que se dirigia o conto original. Portanto, traduzem-se em mudanças naquilo que caracteriza o antagonista e o espaço do acontecimento narrado, revelando novos traços culturais entre os detalhes da narrativa. Tudo isso evidencia que a essência do conto original, mesmo atravessando séculos, foi mantida na adaptação e se confirma que os narradores, ainda que em tempos distantes, exercem funções que vão além do ato de narrar.

### **Referências**

ADAM, Jean-Michel. Types de séquences textuell es élémentaires. **Pratiques**, Metz, v. 56, p. 54-79, 1987.

AGOSTINHO, Cristina; COELHO, Ronaldo Simões; LARA, Walter. **Chapeuzinho vermelho e o boto-cor-de-rosa**. Belo Horizonte: Mazza, 2020.

BRUM, Liniane Haag. Psiquê, de Angela Lago: quando a imagem é palavra. **Literartes**, [S.l.], n. 3, p. 51-67, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89202>. Acesso em: 20 maio 2024.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DAHL, Roald. **Revolting Rhymes**. London: Puffin Books, 2009.

DURAN, Teresa. **Leer antes de leer**. Madrid: Anaya, 2002.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1973.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 2017.

GRIMM, J.; GRIMM, W. Chapeuzinho Vermelho. In: GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos. Tomo I [1812] e tomo II [1815]**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 105-108.

HAUSER, Arnold. Sociología del público. In: HAUSER, Arnold. **Sociología del arte**. Barcelona: Editorial Labor, 1977. p. 549-599.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução de Maria Angela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS – Série Traduções**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: histórias e histórias. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LERAY, Marjolaine. **Little red hood**. London: Phoenix Yard, 2011.

PAULINO, Graça. Diversidade de narrativas. In: PAIVA, Aparecida et al. (orgs.). **No fim do século**: a diversidade – o jogo do livro infantil e juvenil. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PETIT, Michele. **Os jovens e a leitura**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SARAIVA, Juracy. Narrativa literária: aspectos composicionais e significação. In: SARAIVA, Juracy. (org.). **Literatura e alfabetização**: do plano do choro ao plano da ação. Porto Alegre: Artmed, 2001.

A HISTÓRIA da avó. In: TATAR, Maria. **Contos de fadas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Tradução: Maria Zilda Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

VOLMER, Lovani. **Mostrar? Esconder? Seduzir? O papel do narrador em obras do PNBE 2010**. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/967>. Acesso em: 15 jan. 2024.

VYGOTSKY, Lev. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 6. ed. São Paulo: Global, 1987.

Recebido em: 05/08/2024

Aprovado para publicação em: 22/10/2024