

CEURA FARIAS BORGES

CAPERUCITA EN MANHATTAN: DIÁLOGOS E INFLEXÕES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras: Área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Venturelli

CURITIBA

2004



PARECER

Defesa de dissertação da mestrandia CEURA FARIAS BORGES MOURA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO CESAR VENTURELLI, ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS e LUCIA PEIXOTO CHEREM argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

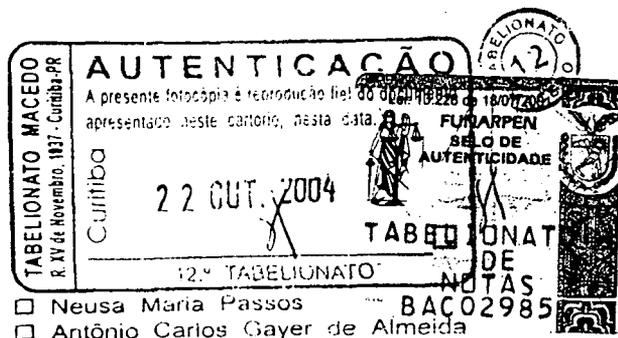
“*CAPERUCITA EN MANHATTAN: DIÁLOGOS E INFLEXÕES*”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado
		Não aprovado
PAULO CESAR VENTURELLI		Aprovada
ROSANA C. ZANELATTO SANTOS		Aprovada
LUCIA PEIXOTO CHEREM		Aprovada

Curitiba, 23 de agosto de 2004.

Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

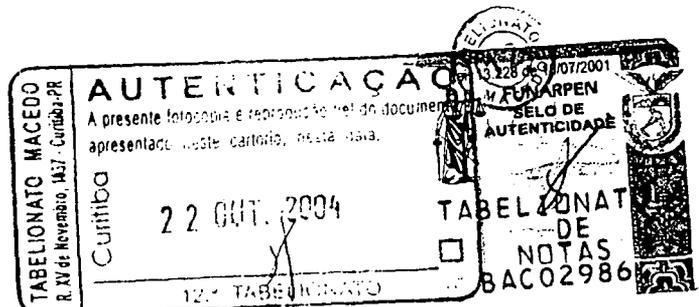
Ata ducentésima sexagésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de Mestre a que se submeteu a mestranda **CEURA FARIAS BORGES MOURA**. No dia vinte e três de agosto de dois mil e quatro, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **PAULO CESAR VENTURELLI**, Presidente, **ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS** e **LUCIA PEIXOTO CHEREM**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “*CAPERUCITA EN MANHATTAN: DIÁLOGOS E INFLEXÕES*”, apresentada por **CEURA FARIAS BORGES MOURA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na seqüência, o Professor **PAULO CESAR VENTURELLI** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o Senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela Candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e três de agosto de dois mil e quatro. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Dr. Paulo César Venturelli

Dr.ª Rosana Cristina Zanelatto Santos

Dr.ª Lucia Peixoto Cherem

Ceura Farias Borges Moura



- Neusa Maria Passos
- Antônio Carlos Gayer de Almeida

Homenagem de gratidão a minha Família pelo incentivo e apoio que me deram nos momentos de incertezas e alegria que demonstraram nos momentos de sucesso; por me oferecer um lugar seguro, esteio e sustento em todas as etapas de minha vida. Em especial a minha mãe, Zenóbia, por ter iniciado-me na literatura, ao contar as primeiras histórias na minha infância e a minha irmã Eva, que dela herdou a arte de contar histórias como se tecesse uma colcha de retalhos.

Agradeço a todos os professores que têm a árdua tarefa de desbravar caminhos à mestrandas que, assim como eu, procuram qualificação profissional. Em especial aos professores da UFPR e UFMS, respectivamente: Paulo Venturelli (orientador), Regina Pyrcbzin, Lúcia Cheren, Terumi Koto Villalba, Marco Antônio Chagas; Paulo Nolasco, Rosana Zanelatto, Áurea Rita Ávila, Rafael Tavares e Maria das Dores Marchi.

Às amigas, pelo incentivo e auxílio em todos os momentos pessoal e profissional, Ana Flávia Hansel, Denise Hibarino, Dolores Benitez, Joyce Caetano, Mara Palazzo, Maria Heloísa Rossi Delos, Mariléia Gäertner, Mariolinda Ferraz, Sônia Tomaz e Zélia Nolasco.

A Professora Dr^a. Emma Martinel Gifre, da Universidade de Barcelona, por sua preciosa ajuda na etapa de compilação de dados Biográficos.

*Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo,
mais tenebroso, mais deslumbrante que uma janela iluminada
por uma candeia.*

Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
CAPÍTULO I	25
1 A ORIGEM DE <i>CHAPEUZINHO VERMELHO</i> E A REESCRITA DE OBRAS POPULARES	25
1.1 CHARLES PERRAULT	40
1.2 JACOB E WIELM GRIMM	51
1.3 RESENHA CRÍTICA : AS ADAPTAÇÕES DA <i>CHAPEUZINHO VERMELHO</i> NO BRASIL	56
1.4 CARMEN MARTÍN GAITE: literatura infantil e juvenil	71
CAPÍTULO II	86
2 A ANÁLISE DO ROMANCE	86
2.1 O processo de construção da narrativa	86
2.2 A imagem da cidade	99
2.3 A personagem Sara-Chapeuzinho	114
CAPÍTULO III	122
3 INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO	122
3.1 Contexto Ruth Rocha	126
3.2 A tradução como criação crítica e recriação: Reflexões	129
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
ANEXOS	154

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – SARA ALLEN: CAPÍTULO 13 (MARTÍN GAITE, 2001, P.227).....	107
FIGURA 2 – ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, CAP.1.....	117
FIGURA 3 – SARA-CAPERUCITA NO MUNDO MARAVILHOSO DE ALICE E CHAPEUZINHO VERMELHO.....	119

lista de anexos

anexo 1 – Bibliografia das Obras de Carmen Martín Gaité.....	154
anexo 2 – Recepção da obra “Caperucita en Manhattan” na imprensa espanhola....	155
anexo 3 – Traduções da obra a outros idiomas.....	156
anexo 4 – Crônicas, resenhas e críticas no Brasil.....	156
anexo 5 – Entrevistas.....	157
anexo 6 - Estudos sobre a obra de Carmen Martín Gaité.....	158

ABSTRACT

The fictional universe of the novel *Caperucita* allows many readings, by its several characteristics, or by its more evident topics, the re-reading of the fairy-tales, giving them a polyphonic way. Sara, the feminine personage of the romance of Carmen Martín Gaité, is an adolescent in matureness phase and preparation for the adult life as well as Red Small hat in Perrault and Grimm. Considering that the narration by Gaité is a representative book in the contemporary literature, its very important to think about the changes that the writer did to the representation of the characters, in relation to the fairy-tales and other texts that the writer refers to, at the same time that the characters became more free, more conscious about their female condition. Although, there is a general tendency that puts us in front of a cultural universe that includes the language until several architectural styles. The cultural differences can be observed in the translation of the novel *Caperucita*. When a text is translated from a language to other, it is possible understand that it also translates the cultures, because the language is an intrinsic part from each culture. Because of this, the translator faces a paradox between the respect with the original book and his/her author and the interests of the readers. From that, it also will depend on the decision about how to do the translation and the intertextuality from the new text, *Chapeuzinho....* , and the different elements from the translated culture in the children's book and teenager's book.

Key words: Carmen Martín Gaité – Roman studies Poliphonic – intertextuality – Brazilian translate – Little Red Riding Hood.

RESUMO

O universo ficcional do romance *Caperucita en Manhattan* permite muitas leituras, seja pelas suas características plurais, ou pelo seu tema mais evidente, a releitura dos contos de fadas, dando-lhe um caráter polifônico. Sara, a personagem feminina do romance de Carmen Martín Gaité, é uma adolescente em fase de amadurecimento e preparação para a vida adulta assim como *Chapeuzinho Vermelho* em Perrault e Grimm. Considerando que a narrativa de Gaité é obra representativa na literatura contemporânea, procura-se refletir sobre as mudanças que a escritora imprime à representação de suas personagens, em relação aos contos de fadas e a outros textos com o qual dialoga, na medida em que elas próprias se tornam mais liberadas, mais conscientes da sua condição feminina. No entanto, existe ainda uma tendência globalizadora que nos coloca diante de um universo cultural que vai desde a língua até estilos arquitetônicos diversos. São as diferenças culturais refletidas na tradução de *Caperucita en Manhattan*. No momento de traduzir um texto de uma língua para outra se entende que também se traduz a cultura, já que a língua constitui uma parte intrínseca de cada cultura. Diante deste fato, o tradutor enfrenta um paradoxo entre o “respeito” a obra original e a seu autor e os “interesses” dos leitores. Disso, também dependerá a decisão sobre como tratar tradução e intertextualidade no novo texto, *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, e os elementos diferenciadores da cultura traduzida no livro infantil e juvenil.

Palavras-chave: Carmen Martín Gaité – Romance Polifônico – intertextualidade – Tradução brasileira – Chapeuzinho Vermelho.

INTRODUÇÃO

Uma leitura do romance *Caperucita en Manhattan* (1990)¹, de Carmen Martín Gaité, desperta-nos para o desenvolvimento de estudos sobre a produção literária de autoria feminina. Por isso escolhemos um romance escrito por uma mulher. São trabalhos nos quais a mulher é o sujeito da enunciação do discurso crítico que resgata a voz feminina na condição de autoridade discursiva, perfazendo o circuito do espaço textual à prática social. Segundo Márcia Navarro é somente através de uma visão destotalizadora, que permite ver a dupla ou múltipla colonização do sujeito mulher que se poderá desmascarar a universalidade do discurso crítico tradicional da cultura dominante (*Apud* SCHMIDT, 1991, P. 49).

Considerando a obra citada, *Caperucita en Manhattan*, uma (re)criação contemporânea dos contos de fadas e sua representação no universo feminino, realizar um estudo sobre ela poderia resultar em contribuições significativas para a leitura de romances de autoria feminina, podendo ainda às relações de gênero, incorporar, desta forma, aos estudos literários também o interesse na mulher leitora, na mulher escritora e nas relações sociais que perpassam o processo histórico no qual ela não está incluída.

A autora ao criar um *herói* não masculino – heroína – manifesta a interioridade da vida consciente pelo seu ato, pois a ação poderá se dar também por palavras, pensamentos e sentimentos. Assim, veremos que na obra de Gaité o compasso rítmico e harmônico com o

¹ A data de publicação do romance é de 1990. A editora Siruela, Madri, publicou a 1ª edição em setembro de 1998. Utilizamos para as citações em espanhol a 11ª edição de março de 2001 (MARTÍN GAITE, 2001) desta editora e para as

outro, como o propõe Bakhtin, é possível entre determinados personagens femininos. É a esse ritmo que queremos nos referir, em que muitas vezes o diálogo permite substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa (Bakhtin, p. 214). Substitui-se, pois, em *Caperucita en Manhattan* a voz da mulher pelas vozes da filha, mãe e da avó.

Há esta busca pela valorização do humano na obra de Gaité, cujas protagonistas procuram, incessantemente, travar relações que as liberem da nostalgia, da solidão, do medo. Nos romances – *Desde la Ventana*, *La Reina de las nieves* e outros, mas principalmente em *Caperucita en Manhattan* – da autora as personagens têm essa necessidade urgente de recuperar a integridade perdida, e isto faz com que elas valorizem aquilo que lhes é próprio.

Por outro lado, a relação que a obra apresenta com o mundo maravilhoso dos contos de fadas, a literatura infantil e juvenil nos fará lembrar a história *Chapeuzinho Vermelho*, com todas as suas nuances. Porém, será fácil notar que a nossa Sara-*Chapeuzinho*² passeia por um bosque muito diferente, uma grande cidade. Nova Iorque em *Caperucita en Manhattan* poderá ser uma *floresta* em que os perigos físicos e morais são tão presentes quanto no conto escrito por Perrault, *Le Petit Chaperon Rouge*. O poeta francês foi o primeiro que lembrou pela escrita o modo de contar dos camponeses no Antigo Regime, a narrativa da tradição oral. Um novo diálogo com os contadores de história, na proposta de Gaité, tem sempre o gosto de volta à infância perdida – no sentido que hoje como adultos, nem sempre temos tempo para contá-las a nossos filhos e netos. Fica claro, portanto, que não se pode ver uma obra literária como *Caperucita en Manhattan* como um *monólogo*. Porque nela não há um único condutor ou um sujeito independente e autônomo, como também não o era *Chapeuzinho Vermelho*, não poderiam ser, portanto, suas variantes intertextuais.

citações traduzidas ao português a 1ª edição da Editora Martins Fontes publicada no Brasil em 1996 e traduzida por Ruth Rocha.

² Sara é o nome da menina que faz as vezes de Chapeuzinho Vermelho na obra ora analisada.

Enquanto romance, *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité, revela um diálogo com o conto tradicional *Chapeuzinho vermelho*, nas versões de Perrault e dos irmãos Grimm. Vemos aí a necessidade de entender que há sempre a palavra de um outro atrelada àquela que pensávamos ser única. Nesse sentido, o nosso trabalho pretende mostrar que também seria possível entender a tradução portuguesa do romance, *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* – no texto de Ruth Rocha –, como um diálogo do *eu* com o *outro*, porque o texto é também uma variante intertextual que permeia a história *Chapeuzinho Vermelho*. Portanto, trabalharemos com o termo *intertextualidade* quando tratarmos da questão da tradução no texto de Ruth Rocha.

A construção do significado intertextual pode ser observado na aproximação entre *tradução e paráfrase*. A tradução de *Caperucita en Manhattan*, um momento em que a tradutora assume a liberdade, não apenas de variar a palavra e sentido, quando necessário, mas também a de abandonar a ambos quando há a devida oportunidade, moldando um texto outro que ecoa o de Gaité, mas que também oferece ao leitor a *tintura* pessoal de Ruth Rocha que, por sua vez, é mescla de muitas vozes, discursos, ideologias, que enformam seu pensamento no seu *status* de escritora.

No primeiro capítulo, trataremos da narrativa oral que originou os primeiros contos escritos para o público infantil. Consideramos os primeiros contos escritos como fundadores, vindos dos contadores de histórias, uma outra tradição literária, do folclore, dos camponeses pobres que os haviam aprendido, ainda na infância, muito antes da alfabetização se disseminar pelo campo (DARNTON, 1986). Os contos nascidos desses narradores foram adaptados de acordo com o cenário e meio em que eles viviam, a França moderna:

Esse espaço de tempo pode parecer desagradavelmente vago a qualquer pessoa que exija que a História seja precisa. Mas a precisão pode ser inadequada, ou mesmo impossível, na História das mentalidades, um gênero que requer métodos diferentes dos empregados nos gêneros convencionais. Como a História política. Visões de mundo não podem ser descritas da

mesma maneira que acontecimentos políticos, mas não são menos “reais”.
(DARNTON, 1986, p. 39 – grifo do autor)

Para Darnton, as histórias contadas pelos camponeses não ficavam somente no nível do imaginário. Mas expressavam a ordem social daquela época, uma elaboração social da realidade que não se pode dar como História sem considerar as limitações de uma pesquisa neste sentido. Se quisermos saber como viviam a maioria dos camponeses, devemos ler os seus contos. Tempos difíceis regados pelo sofrimento, pobreza e solidão, de famílias marginais que beiravam a indigência, e que assim mesmo sobreviviam com a esperteza e outros meios menos lícitos. Na França, no início dos tempos modernos, a maior parte das crianças morriam antes mesmo de completar seu primeiro aniversário. Assim sendo, aquele era um mundo possivelmente habitado por madrastas e órfãos, personagens dos contos de fadas, e por pais que abandonavam seus filhos por não ter como alimentá-los.

Os estudos sobre o surgimento dos contos, como os do antropólogo Roberto Darnton (1996), confirmam que as várias versões, surgidas ao longo do tempo, revelam surpreendentes semelhanças entre diversas variações de um mesmo conto. Diante de tais afirmações, continuamos a perguntar-nos: como semelhanças entre as versões de uma mesma história *Chapeuzinho Vermelho*, puderam chegar até lugares de culturas tão diferentes ou países distantes mantendo uma *história* tão atrativa: ... *Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. A boa velhinha mandou fazer para ela, um chapeuzinho vermelho, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho.* (PERRAULT, 1985, p. 51 – trad. de Regina Regis Junqueira)

Será que as novas versões, como *Caperucita en Manhattan*, são variantes intertextuais dos textos que o antecederam? Para indagar melhor tais questões e entendermos como elas ocorrem – não como resposta definitiva – e aproximarmos-nos do nosso propósito (a análise do

romance) é que interpretamos os elementos do romance *Caperucita en Manhattan* como uma (re) leitura de alguns aspectos que fizeram (e ainda fazem) parte da história *Chapeuzinho Vermelho*.

Assim como Perrault e os irmãos Grimm, por sua vez, criaram um mundo possível para as suas respectivas personagens encarnados em *chapeuzinhos*, reconhecendo que tanto nos relatos orais como no conto maravilhoso, o *mundo possível* poderia ser qualquer mundo sobre o qual situa-se o ficcional – muito embora seja necessário lembrar que o mundo ficcional criado nas duas versões que tomamos para a nossa análise; a de Perrault e uma dos irmãos Grimm não são similares, já que possuem epílogos diferentes – uma história ou fábula, Gaité usa o mesmo processo: o mundo real é somente uma possibilidade a mais. Portanto, a diferença entre os dois mundos é que sabemos que o segundo existe material, geograficamente, e até mesmo podemos encontrá-lo em um mapa, como o faz Sara Allen.

Portanto no primeiro capítulo nos importamos em interpretar de forma concisa o mundo real na Europa do início dos tempos modernos, a condição social da criança naqueles tempos, a sua educação e como ela era representada, personagem dos *Contos da Mamãe Ganso* de Charles Perrault, e que tinha como título original em francês: *Contes de ma mère l'oye* ou *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (1697). Veremos então, como essas histórias representavam, no imaginário, a vida dura e pobre dos camponeses daquela época.

No segundo capítulo, interpretamos duas versões da história *Chapeuzinho Vermelho* (de Perrault e uma dos irmãos Grimm), comparando-as ao romance de Gaité, *Caperucita en Manhattan*, este como um novo conto de fadas moderno. Deste modo, consideraremos o conto *Chapeuzinho Vermelho*, na versão de Perrault e na dos irmãos Grimm, como história de *fundação*, porque dentre as primeiras versões escritas que se conhece, *Le petit Chaperon Rouge*, história da menina de feições delicadas e frágil, identificada pelo duplo diminutivo no

título: *pequena chapeuzinho*. E do Lobo um interlocutor que manipula para alcançar seu objetivo, perguntando, como se ingênuo fosse, mas que se mostra sagaz, metaforicamente representando o *homem sedutor*, como veremos no diálogo entre o Lobo e Chapeuzinho na versão de Perrault (linhas de 12 a 15 do conto compilado em capítulo dedicado especialmente ao autor): – *Ela mora muito longe??*, quis saber o Lobo. Podemos perceber na pergunta falsamente desinteressada, para a qual a menina “ingenuamente” lhe dá a informação desejada: – *Mora, sim!*, falou Chapeuzinho Vermelho. – *Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, muito longe, na primeira casa da aldeia*. Confirmada a docilidade de Chapeuzinho, a personagem Lobo trata de dar continuidade a seu plano de enganá-la e assim obter o objeto de seu desejo. – *Muito bem*, disse o Lobo, *eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro*. O encanto do conto se tece, as onomatopéias...*Toc, toc*, revelam o lúdico e, deste, para o mágico é só um passo. Primeiro os gestos de carinho, a imitação da vovó...*para te abraçar, para te ver...*e a verdadeira intenção do lobo que logo surge: *É para te comer!* (PERRAULT, 1989 – Trad. Regis Junqueira, p. 51-5)

No contexto brasileiro, procuramos citar algumas das versões mais conhecidas e adaptadas e que têm sido lidas como presença do diálogo com a história *Chapeuzinho Vermelho*, entre elas a versão de Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo*, que subverte a seriedade do papel de Chapeuzinho Vermelho, propondo uma história em versos, na qual brinca com o ritmo e dá um novo tom à narrativa: *Era a Chapeuzinho amarelo./ Amarelada de medo./ Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho...* Buarque subverte, esse tom de *medo do medo*, que acovarda. Enquanto brinca com o ritmo nos versos finais da poesia permite uma ruptura com a expectativa criada pelos versos iniciais: a menina amarelada de medo que *já não ria, nem descia, mas tossia, e estremecia*, critica a história *Chapeuzinho Vermelho*, e também a morte trágica da menina no papel de Chapeuzinho na versão de Perrault, e a “necessária”

ajuda do caçador na versão dos irmãos Grimm, valorizando, na sua poesia, positivamente a identidade da menina que pela coragem de ser, enfrenta o lobo transformando-o em *coisa*: BOLO de lobo, o qual ela rejeita, porque sempre preferiu de chocolate. A nova história na poesia de Buarque mostra uma menina – representando a mulher no século XX – que já não teme o lobo - homem sedutor –, mas que o enfrenta e até mesmo inverte a situação vivida outrora pela de nosso tempo, no qual a mulher pode fazer suas próprias escolhas.

No terceiro capítulo, analisamos o texto novo *Caperucita en Manhattan*, como recriação artística, porque consideramos a tradução leitura criativa e crítica. Assim, compreendemos juntamente com a concepção de romance, a linguagem e a leitura, discutindo-as criticamente, procurando interpretá-las, – à luz das contribuições de Bakhtin e outros teóricos – a prática social. Na obra de Gaité estas questões sociais estão muito presentes, como veremos na análise. Enquanto no conto *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, é possível ler em suas personagens a consciência da sociedade francesa do final do século XVII, governada pela monarquia absoluta, no conto dos irmãos Grimm poderemos também ler uma outra consciência, a da sociedade *liberal*, como a da Europa do século XIX. Em *Caperucita en Manhattan*, a multiplicidade de vozes revela a consciência de uma sociedade democrática contemporânea, com suas matizes e seus problemas. Na cidade se estabelecem diferentes classes sociais. Há os que moram no subúrbio, no Brooklyn, em Morningside, e há os que *passam* por Manhattan. As histórias das personagens de Gaité se confundem, se complementam, ou em algum momento elas se encontram em Manhattan.

Por isso, revisamos os conceitos de *dialogia*, *polifonia* e *intertextualidade*, como eles aparecem em *Caperucita en Manhattan*, e os relacionamos aos contos populares. Compreender as origens dos contos de outra tradição literária nos ajuda a entender como se constituiu a literatura infantil e juvenil na sociedade desde outras épocas até os dias de hoje. Por outro lado, é uma forma de conhecer a condição humana em que viviam as crianças no

início dos tempos modernos, um mundo habitado por madrastas e órfãos vivendo do trabalho duro interminável que, provavelmente, se utilizaram da narrativa, uma linguagem para expressar suas emoções brutais e reprimidas (BAUMAN, 1998).

A literatura infantil e juvenil, quase sempre, tem servido para *doutrinar*, e quanto mais ela doutrina, menos pode ser questionada porque sacralizada. Ao contrário, acreditamos que ela não serve para *ensinar*, mas principalmente para dizer tudo que não pode ser dito de outra forma. A literatura pode ser questionada, analisada, relida e desacralizada para que todos tenham acesso a ela e que isto não seja mais privilégio de poucos.

Na nova versão do conto *Chapeuzinho Vermelho*, é possível que a autora queira nos lembrar, pela representação de suas personagens, que a leitura ao mesmo tempo em que fascina, ajuda a enfrentar o mundo do qual uma criança (o “leitor mirim”) possa sentir-se excluído. Pode ser que essa criança de alguma maneira, por algum portal milagroso, desejasse ardentemente penetrar no novo mundo proposto pelo narrador pois, estão *encargados de atizar y mantener encendida la llama de la santa curiosidad infantil, y a quienes, de una manera más o menos consciente, hemos envidiado y tomado como modelo* (MARTÍN GAITE, 1998). Porém tudo isto só poderá ser notado na compreensão dos elementos que constituem o romance *Caperucita en Manhattan*.

A história de uma heroína dos tempos modernos, uma menina, Sara-Chapeuzinho, que se movimenta em um *bosque* muito diferente da floresta de *Chapeuzinho vermelho*. Nova York é uma cidade cheia de mistérios e pessoas de *hoje com velhos* problemas; nas consciências a necessidade premente de ter um refúgio, numa cidade em que se fraturam e se desintegram os valores, num final de século marcado pela instabilidade e transitoriedade de valores. Sara, desde bem pequena, almeja conhecer Manhattan, tanto que nem consegue dormir à noite. Adentrar esse lugar tornou-se uma obsessão para a menina. Assim como para outras crianças que vivem no bairro do Brooklyn. Para ela, Manhattan é um lugar onde tudo

pode acontecer e a deseja com o mesmo olhar de *João e Maria*: uma vontade imensa de desfrutar do seu sabor, como se Manhattan fosse toda feita de chocolate e açúcar. Mas também *inveja* as atrizes que desfilam em carros luxuosos, os magnatas que guardam seu *tesouro* em prédios altíssimos. Deseja ir às ruas que estão lotadas de lojas, grandes magazines e joalheiras e, quem sabe, crescer e tornar-se atriz, possa ser uma condição alcançável, passando o dia todo comendo ostras com champanhe (1996, p.6), como imagina que fazem as atrizes. Mas, enquanto não lhe aparece o momento oportuno, se imagina numa fantástica viagem pelas ruas, praças e parques de Nova Iorque. Seus amigos são as protagonistas das histórias que leu: *Chapeuzinho vermelho, Alice, Robson Crusoe*. Como criança, lhe interessam todas as coisas da imaginação: E por isso quando pensava em Aurélio ou em sua avó (Rebeca como Glória Star) os situava em *um mundo habitado por lobos que falam, crianças que não querem crescer, lebres com coletes e relógios, e naufragos que aprendem solidão e paciência numa ilha*.(GAITE, 1996, p. 25-6, trad. Ruth Rocha).

Também são personagens de ficção aqueles que ela não conhece, mas imagina, por exemplo, Aurélio, uma espécie de *chamán* ou feiticeiro que deu a ela oportunidade de desenvolver duas grandes paixões, *viajar e ler*, e em conseqüência, também usar sua imaginação, porque lendo sonhava que viajava e, assim, conhecia o mundo que não lhe era possível conhecer por ser ainda tão criança. E Miss Lunatic, que a ajuda a passar seu “rito de iniciação” à fase adulta. Sara Allen costuma atravessar a grande cidade, desde o bairro do Brooklyn até Manhattan, sempre acompanhada de sua mãe Vívian, para levar uma torta de morango para a sua avó Rebecca. Um dia em que percorre o caminho sozinha, surge a aventura: encontra-se com Mr. Woolf, proprietário de uma confeitaria: *o Doce Lobo*. Ele está triste e preocupado pela falta de credibilidade de seu negócio. De todas as receitas que faz em sua confeitaria a torta de morango é a menos saboreada, inclusive chega a ser devolvida pelos clientes desgostosos. Por isso mesmo, procura por toda a cidade uma receita ideal.

É quando encontra a menina, *Sara-Chapeuzinho*, que Mr. Woolf sentirá o odor inconfundível de um doce bem feito: a torta de morangos que a menina leva para a avó; então, ele pede, implora com seus grandes olhos *esfomeados*, e Sara lhe dá uma pequena fatia da torta. Encantado com a nova descoberta, Woolf faz um acordo com Sara em troca daquela saborosa receita que está na casa da avó. A menina prontamente lhe indica um local onde secretamente sua mãe guarda a *Verdadeira Receita da Torta de Morango tal qual me ensinou na infância Rebecca Little, minha mãe*. O lobo, Woolf, sagazmente convence a menina a ir por outro caminho, um passeio de limusine por Manhattan, e parte imediatamente ao encontro de Rebeca Little. Para Sara-Chapeuzinho um grande segredo está para ser revelado, quando retorna a casa da avó e descobre que ambos, *lobo e avó*, desfrutam deste encontro que os remete ao passado de Glória Star. A menina, então, aproveita para *desaparecer*, realizando o tão sonhado desejo rumo à Liberdade. (MARTÍN GAITE,1998).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

La rutina, la oposición entre pueblo y ciudad, las primeras decepciones infantiles, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, la incomunicación y el miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse. (MARTÍN GAITE, 1978, p.8)

Consideramos o romance moderno como um texto híbrido, tanto pela introdução que faz, a narrativa romanesca, em seu contexto, as fábulas, as lendas, os provérbios, as cartas, os diários e dentre outros, a partir da paródia e da estilização dos gêneros oficiais e de sua linguagem, bem como pelo diálogo que faz ao retomar as histórias da tradição narrativa (e de sua linguagem) tanto oral quanto escrita. Dessa interseção entre cultura oficial e as formações da cultura popular, surge o texto romanescos que representa um novo sujeito inserido na história e construtor de seu destino.

Os contos de fadas folclóricos, publicados na França do século XVII, tornaram-se conhecidos porque Perrault os rescreveu da forma popular, dos camponeses, considerando a tradição narrativa daquele tempo e os adaptou a seu próprio tempo. Mariza Mendes (1999) analisa o significado das funções femininas nos contos de Perrault e verifica a importância do modelo feminino neste tipo de narrativa. As personagens de princesas, bruxas e fadas foram uma forma de difundir a ideologia da família burguesa que marcava o mundo feminino daquela época; uma sociedade que começava a ver a mulher e a criança com outros olhos. A sociedade patriarcal ajudou a criar os modelos de personagens que habitaram o mundo literário dessa época. Eram personagens ambivalentes; por um lado bruxas e fadas, seres mágicos e herdeiras das deusas matriarcas, detinham poderes que exerciam o controle do destino das

peças, por outro lado, também eram seres frágeis e dependentes do auxílio divino ou masculino. Muitas vezes as bruxas representavam a maldade e a fealdade e as princesas, a bondade e a beleza. Assim sendo, essas narrativas tinham sempre um tom moralizante que determinava qual deveria ser o comportamento feminino daqueles tempos.

O texto romanesco *Caperucita em Manhattan* é uma leitura ou retomada desses contos numa versão moderna, ou a criação de uma nova narrativa: a *novela de aventuras* – segundo Ponz Guillén, *Caperucita en Manhattan*, por suas características externas, pode ser considerado como *cuento, narración corta o un relato novelado* (MARTÍN GAITE, 2001, p. 231-2). O romance revisitado pela narração oral pode transformar-se num espaço de várias dimensões no qual se explica o encontro de uma consciência que interroga outra consciência, seja negando ou reafirmando, portanto podemos considerar este espaço como sendo o local de questionamentos das consciências, em que elas interagem, em que se estabelece a dialogia do romance.

O romance moderno surgiu principalmente da sátira ou da *carnevalização* da literatura oficial. No seu campo narrativo passaram a figurar seres ficcionais determinados como *heróis*, personagens que representam todos os níveis sociais e estão distanciados da nobreza dos protagonistas épicos ou dramáticos. Para representar protagonistas tão heterogêneos como estes, é necessário inserir sua visão de mundo, por meio de uma linguagem que reproduza as vozes, as dicções e as entonações da fala e oscile entre o *dito* e o *não-dito*, fazendo o romance se caracterizar como um fenômeno *pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal* (BAKHTIN, 1990, p.73).

Essa combinação de estilos e linguagens forma a originalidade estilística do gênero romanesco e define seu caráter *polifônico*; a *polifonia* de um romance será maior quanto maior for a pluralidade de formas, de vozes e de linguagens na narrativa.

Bakhtin, em sua análise das falas dos protagonistas, ao estudar o romance *polifônico* de Dostoiévski, considera que as falas se impregnam de outras vozes sociais e que nelas também se manifestam as crenças, os costumes e os desejos das personagens e do mundo que as rodeia; e ainda verifica como se estabelece o diálogo entre as expectativas do *eu* e a dos *outros* que podem ou não coincidir, que podem reafirmar ou parodiar os valores da sociedade representada.

Assim sendo, o romance *polifônico*, segundo Bakhtin, será sempre *dialógico*. Para fundamentar esta definição buscamos seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, no qual o autor esclarece que: *do autor do romance polifônico exige-se uma atividade dialógica imensa e sumamente tensa: tão logo ela diminui, os heróis começam a imobilizar-se e objetivar-se, aparecendo no romance fragmentos da vida monologicamente formalizados.* (BAKHTIN, 1997, p.68),

Consideram-se as diferenças nos conceitos de *polifonia* (várias vozes) e o de *monologia* (uma voz) na definição de Bakhtin. Para ele a literatura oficial do mundo clássico como a epopéia, por exemplo, é *monológica*, porque os atos de seu herói estão em perfeita harmonia com a estrutura social que ele (o herói) representa. O herói épico, representado por uma só voz condutora, não é um questionador da autoridade, ao contrário, ele reforça a ideologia do mundo oficial, representado como *praxis* da ordem, que se perturbada de alguma forma, deve ser restabelecida pela ação do herói.

Para Bakhtin, a diferença essencial entre o herói épico e o herói romanesco é a palavra, uma vez que ambos praticam ações, mas só o herói do romance *fala*, ou seja, *adquire uma iniciativa ideológica e lingüística que modifica a sua figura* (1999, p. 426). Portanto, ele considera que todo o romance é dialógico. Quanto a sua *monologia* ou *polifonia* pode-se configurar na forma da representação do objeto, isto é, no *discurso narrativo*, conforme o tratamento dado ao texto pelo autor.

No romance de Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan*, a palavra é o essencial da linguagem, portanto ele é dialógico, pois nele o herói é a palavra. Assim, conforme Sônia Kramer, podemos assumir que a palavra é também elemento fundamental da linguagem na concepção de Bakhtin, *ideologema* (1990, p. 135), porque realiza a abstração do homem sobre o seu mundo, *é na linguagem e graças a ela que os laços de coletividade se constituem e os fios da história se entrelaçam, pois a linguagem presentifica os momentos vividos* (KRAMER, 1996, p. 216).

Portanto, na análise do romance de Gaité torna-se fundamental avaliar a linguagem, segundo a visão de Bakhtin, para podermos compreender melhor o conceito de *dialogicidade* e como ela está presente no texto da autora, podendo assim ser compreendido. Para o crítico, *tudo que é dialógico possui um 'significado' e remete a algo situado fora de si mesmo*. Dizendo de outro modo, tudo que é ideológico é um 'signo'. Sem signo não existe ideologia, afirma Bakhtin, para quem *um signo é um fenômeno do mundo exterior* (BAKHTIN, 1992, p.31), pois a palavra é o modo mais apurado e sensível da relação social, ou seja, é o fio de ligação entre o *eu* e o *outro*.

Esta concepção de linguagem, como um sistema de signos que exprime o mundo das idéias interligando o falante a seu ouvinte, também nos leva a concepção de dialogia de Bakhtin, fundamento base de sua teoria. Em *Caperucita en Manhattan*, é polifônico o romance: novela de aventuras em que o narrador, protagonista, personagens, falam pelas suas consciências que nem sempre se identificam com as do autor. Enquanto que, a dialogia está relacionada a retomada de outros textos por Gaité: Perrault, Grimm, Fortún, Pico della Mirandola, que ela identifica nos seus aspectos pertinentes à representação de toda a relação ambivalente (eu/outro, autor/herói, texto/leitor).

Por outro lado, o *dialogismo* investiga as relações entre o homem e o mundo por meio da linguagem; essas relações podem ocorrer tanto entre interlocutores de um diálogo, quanto entre discursos, isto é, nas conexões intratexto ou intertexto.

Percebe-se, então, que nestas relações é que o autor insiste na presença do *outro* para constituir o sentido do texto, *uma vez que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz* (BARROS, 1994, p. 3). Os romances de Gaité, em geral, revelam constantemente outras vozes, dos contos de fadas, do cinema ou simplesmente como se fossem recordações passadas da sua narradora, da personagem, como afirma José Luis Borau que *el tema del cine, cuya frecuencia en los textos de Carmen es evidente, puede aparecer como recuerdo, como evocación de momentos asociados a las películas vistas o como elemento de comparación* (apud Martinel Gifre, 1997, p.48).

Esta chamada do passado é evidente em *Caperucita en Manhattan* e também se revela em seu outro romance *La reina de las nieves*, em que quase sempre o elemento principal retomado é o conto de fadas. Em *Caperucita en Manhattan*, além desse elemento, também podemos considerar o fato de a história ser construída com imagens cinematográficas – tanto que poderemos partilhar de uma filmagem dentro da história no capítulo nove: *Madame Bartholdi. Un rodaje de cine fallido*, em que a protagonista Sara e Miss Lunatic são confundidas com personagens extras durante uma filmagem causando grande conflito entre elas e as pessoas que rodavam um filme (p.151-166) –, e em relação ao cinema veremos, por exemplo, quando Miss Lunatic e Sara Allen assistem à chegada de uma atriz na estréia de seu filme: *apareció una larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso. – Será Cenicienta? – preguntó la niña. – no – dijo miss Lunatic –. Creo que se llama Katleen Turner.* (MARTÍN GAITE, 2001, p.145)

Para o leitor do romance a atriz é uma personagem da vida real e em *Caperucita en Manhattan* ela – Katleen Turner – aparece como uma personagem observada pela protagonista Sara Allen, que a compara com outra personagem do seu mundo infanto-juvenil dos contos de Perrault: *Cinderela* ou *Borracheira*, como costuma ser traduzida muitas vezes em algumas adaptações no Brasil.

Segundo Borau, algumas referências da autora permitem-nos inclusive calcular a idade provável de certos personagens como a de Miss Lunatic, a partir do elogio que ela faz a *Gloria Swanson*, outra atriz do cinema norte-americano dos anos 20, então, também Miss Lunatic poderia ter mais ou menos a idade de Swanson. São leituras que estabelecem um diálogo contínuo entre o *antigo* e o *novo*, dotando de sentido a cultura do mundo representado num e noutra textos.

Bakhtin investiga as relações dialógicas também como um fenômeno textual que pode ocorrer pela interação entre os personagens, entre o herói e seu autor e entre a obra e o leitor, bem como pela vinculação entre os muitos textos que compõem a cultura humana. Esta visão de Bakhtin possibilitou outras leituras. A crítica Julia Kristeva elaborou, a partir da teoria do *dialogismo*, a teoria da *intertextualidade* (nos reportamos a ela no capítulo sobre a tradução do romance, e a partir dessa teoria fazemos a nossa análise do texto literário), na qual procura identificar as relações que se estabelecem entre os textos.

Em síntese, suas pesquisas sistematizam as categorias apontadas por Bakhtin e procuram diferenciar duas classes de discursos *bivocais*: os de efeito convergentes (paráfrase e estilização) e os de efeito divergente (paródia, apropriação e ironia). Na condição de efeito convergente, temos na *Caperucita en Manhattan* o texto de Grimm (*Chapeuzinho Vermelho*), paráfrase do texto de Perrault (*Le Petit Chaperon Rouge*), que para fins de análise consideramos como texto fundador ou texto-fonte, e de efeito divergente em relação ao texto-fonte, consideramos como paródia o texto de Chico Buarque (*Chapeuzinho Amarelo*).

Portanto, pretendemos uma análise interpretativa da constituição intertextual deste conto de fadas moderno na construção narrativa de Carmen Martín Gaité (*Caperucita en Manhattan*), em relação aos outros contos escolhidos, para detectar se são *divergentes* ou *convergentes* em seus elementos, tomando como base de estudo a teoria proposta por Bakhtin.

A teoria da intertextualidade, assim como a *dialogia* de Bakhtin, pressupõe um leitor culto, capaz de perceber as realizações éticas e estéticas nas releituras/reescrituras, estilizadas ou parodiadas, em diferentes textos e em diferentes períodos. Bakhtin chama a atenção para a importância do leitor como mantenedor da “cadeia dialógica” dos textos, pois o romance, segundo o crítico:

Não apenas não dispensa a necessidade de um reconhecimento profundo e sutil da linguagem literária, mas requer, além disso, o conhecimento das linguagens do plurilingüismo. O romance requer uma expansão e aprofundamento do horizonte lingüístico, um aguçamento de nossa percepção das diferenciações sócio-lingüísticas (1990, p. 163).

Sendo assim, o nosso papel de leitor é o de não deixar que se instale o processo inverso ao dialógico, pois é *no processo de esquecimento paulatino dos autores, depositários da palavra do outro...[que a] consciência se monologiza* (Bakhtin, 1992, p.406). A *dialogia* intertextual requer um leitor ligado à cultura e à produção textual de períodos diversos, porque o diálogo assim o exige que se *ouçam/leiam* e compreendam as muitas *vozes emudecidas no texto*.

Na intertextualidade não há fronteiras, inexistem linhas divisórias que determinem o espaço que pertença a um (eu) ou ao outro. O diálogo intertextual é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, manifestada, mas não demarcada no discurso variante, que também se mostra como intercambiáveis em relação ao leitor, assim sendo, autor/texto/leitor são indissociáveis, um contínuo diálogo entre receptor e produtor. É justamente neste momento que se estabelecem as relações entre os textos que ocupam ou não uma tradição literária. Também Jorge Luis Borges, em *Kafka e seus precursores* (1999, p.96-8), discute a

idéia da necessidade de um leitor que pratique a dialogia nos romances daquele autor: *de início, eu o julgara tão singular como a fênix das loas retóricas; depois de algum convívio, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas.* Entende-se que Borges ao ler Kafka, percebia outras vozes presentes junto àquela que conduzia o romance, seu narrador, ou seus personagens. E explica que ao contrário do que muitas vezes possam nos parecer a relação com a tradição em Kafka se inverte, pois segundo Borges não há nada em comum entre os vários escritores, de épocas diferentes das de Kafka: Como Zenon de Eléia, filósofo que negava o movimento; um escritor chinês do século IX; Browning, escritor do século XIX e outros, se não o novo olhar de Kafka sobre eles. Olhar este que no presente é também iluminado por Borges como leitor de Kafka. Os romances como *O processo, O Castelo, A metamorfose*, e outros de Kafka, sempre estiveram em diálogo com seus *precursores* (como denominado por Borges), no qual é possível ler o que lhe é próprio (Kafka) e o que é do outro(*precursores*). Caracterizamo-nos assim, como esse tipo de leitor que “traduz” as construções dialógicas presentes em todo o romance sejam elas *monologia* ou *polifonia*. Portanto, consideramos que somente assim é possível analisar um texto, na literariedade, identificando a mesma *idiossincrasia* que Borges encontrou ao ler Kafka, que se não tivesse escrito, jamais o perceberíamos, isto é, não existiria sem o olhar do outro.

Uma leitura é sempre um traço diferenciado (que muitas vezes *afina* e *desvia* sensivelmente) de outra leitura em relação ao espaço e ao tempo. Não lemos um texto da mesma forma que foi lido no século que o antecedeu, e não será lido da forma que o lemos hoje e no futuro mais próximo. Nesse sentido, notamos que o *dialogismo* depende não somente das relações ambivalentes do eu/outro, do autor/herói e do leitor/obra, mas das conexões espaço-temporais em que ocorrem essas relações. Mas, especialmente, procuramos entender melhor estas conexões (espaço-temporais) no romance, relacionando a imagem da

cidade como um dos elementos da análise de *Caperucita en Manhattan* na leitura de Carmen Martín Gaité. O que representa Nova Iorque na sociedade norte-americana e no mundo nestes tempos contemporâneos? E o que representa Manhattan dentro de Nova Iorque em contraste com o Brooklyn?

CAPÍTULO I

1 A ORIGEM DE *CHAPEUZINHO VERMELHO* E A REESCRITA DE OBRAS POPULARES

Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. (MARTÍN GAITE, 2001, p. 45)

Zygmunt Bauman (1998), explica que a Europa Ocidental foi o centro do nascimento da sociedade moderna, no fim do século XVII, e com ela também nascia a *revolução educacional*, muito embora necessitasse de mais um século para amadurecer seus frutos permanentemente. Segundo o autor, principalmente para a criança, esta era uma fase repleta de perigos, por isso mesmo uma época caracterizada por necessidades especiais à condição da infância. Naquele momento, um processo revolucionário se instalava, o que poderia resultar na criação de um novo *status* de infância constituído por três *desvios fundamentais*: primeiro, em separar o processo da vida individual da época como o estágio da *imaturidade*, isto porque a criança necessitava ter um ambiente, um regime e um processo próprios; segundo, em separar o ambiente para crianças do ambiente para adultos de acordo com o novo *status infantil*, sendo elas submetidas ao cuidado de *especialistas deliberadamente instruídos*; a terceira, dar à família responsabilidade de supervisionar a educação da criança no seu processo de amadurecimento (BAUMAN, 1998, p. 177).

Estes desvios acabaram por não trazer exatamente um benefício para a criança, já que lhe era proibido o acesso a certas áreas das casas familiares separadas como espaço pertencente aos adultos. As atividades de recreação de educação especiais à criança que deviam ser confiadas à família, se por um lado tornaram-se um grande desafio ao adulto, para a criança não passavam de um engano que transformada em armadilha, ela não poderia escapar. A criança, considerada frágil e incapaz de evitar e combater os perigos por sua própria conta, estava agora sob a vigilância e o controle do adulto em todas as etapas da sua vida, não com o propósito de ajudar no seu *amadurecimento*, mas com o objetivo de evitar que ela fizesse travessuras durante seu tempo livre.

Assim, também Philippe Ariès (1973)³, em seus estudos sobre os hábitos populares, afirma que, até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. E aproximadamente no século XVI, as crianças ainda não eram reconhecidas com o *status* que a conhecemos hoje. Na Europa, eram tratadas como *adultos de tamanho menor*, e por serem tratadas como pequenos adultos, tão somente se diferenciavam pelas características físicas ou estados mentais, por isso muitas vezes eram esquecidas em relação a suas expressões e traços diferenciadores ou então eram retratadas artisticamente como pequenos anjos que serviram como ornamento religioso nas capelas e catedrais. (ARIÈS, 1981, p. 10-21). Como podemos observar em Ariès, iconograficamente, a criança começa a ser vista de outra forma, deixando de representar somente o signo religioso do menino Jesus e passa a ser retratada em companhia de sua mãe ou da família. Enquanto, antes, a infância era apenas uma fase sem importância, em que até mesmo pregoava por antecipação a perda da metade dos filhos, como bem exemplifica Ariès ao citar o caso de uma vizinha que ao tomar conhecimento de que outra mulher estava inquieta pelo número de filhos que já tinha, mãe de

³ 2ª edição de História Social da Criança e da Família, que em 1973 foi publicado em Paris, na série Points.

cinco filhos e dando a luz a mais um, tranquilizar a outra com um “estranho consolo”: *Antes mesmo que eles te possam causar muitos problemas, tu terás perdido a metade, e quem sabe até todos.* (ARIÈS, 1981, p. 22). Zygmunt Bauman ainda explicita, os estudos sobre a descoberta da infância em Philippe Ariès (1981), informando-nos de que também não havia nenhuma noção de acomodações para crianças ou de separação dos quartos dos pais; nem havia jogos especificamente de criança ou de adulto: a vida adulta não detinha nenhum segredo para as criança.

Entende-se, então, que havia nessas sociedades, uma cegueira peculiar para todo o tipo de detalhe que diferenciava a criança do adulto, o que também ampliava-se no âmbito simbólico: inexistiam as marcas que hoje utilizamos para determinar o *status* da infância – regra geral, as crianças eram vestidas com as mesmas roupas dos adultos, que eram demasiadamente folgadas por constituírem-se como herança dos próprios pais ou irmãos mais velhos, ou que, ao serem encomendadas pelos pais, seguiam as modas dos adultos da época. A mudança na condição de infância não aconteceu por acaso, mas veio com a *descoberta* de que a criança era uma criatura por si mesma e dotada de características peculiares.

Com a aurora do século XVIII, as modificações aconteceram de forma mais ampla, não imediatamente, mas, como afirma ainda Bauman, quase que como por um processo de *osmose ou efeito gota a gota* (p.178). E também não ocorreram de uma forma geral na sociedade, mas quase sempre na esfera social mais baixa. Com as modificações inseridas nesta sociedade, modificou-se também a situação social da criança no interior do ambiente familiar e a partir de então começa a ser considerada *inferior e persona non grata* em determinadas áreas na casa, das quais só poderiam fazer parte os adultos. Suas vestes de adultos, utilizadas antes, foram substituídas de acordo com o seu novo *status de inferioridade*: trajes que imitavam as classes mais baixas ou, no caso dos meninos, os trajes das mulheres.

A criança era considerada um ser frágil, que requer estreita e constante vigilância e interferência; um ser inocente mas que, pela razão de sua inocência, vivia sob uma constante ameaça de ser “estragada”, incapaz de evitar e combater os perigos por sua conta. O que para os adultos era um desafio a combater ou arrostar, para a frágil criança era um engodo a que ela não podia resistir ou uma armadilha em que ela só podia cair (BAUMAN, 1998, p. 177 – grifo do autor).

Começara, então no século XVIII, a solidificar-se uma percepção moderna e nova da realidade social da criança juntamente com a sua família, desenvolvendo-se em relação a criança um sentimento de descoberta da infância, do corpo, dos hábitos e da fala da criança pequena. Para a família, e principalmente para as mães, admitir seus sentimentos em relação a criança foi um grande passo em direção ao amadurecimento da Educação (que começara lento e progressivo) como processo, necessário e positivo, no qual, em grande parte, a mulher (mãe, esposa e educadora) teve a sua participação. Porém foi necessário esperar até o fim do século XVIII para que, além da mudança nas vestes da criança, a idéia da Educação para criança fosse visto como um processo de responsabilidade dos pais, ainda que bastante irreal. Para eles uma solução para os problemas que enfrentavam foi passar à sociedade a responsabilidade pela criança, assim, a tarefa de cuidar da sua integração social e da ordem era dos legisladores, dos defensores e dos pregadores da moral. Um novo sistema educacional estava em vigor; para as crianças da nobreza eram contratados professores, academias para os jovens e os filhos de pais ricos passavam seus dias em colégios internos, e mesmo assim ainda não era a família o centro do processo educacional. Contrariamente, afastava ainda mais os pais de seus filhos, empobrecendo o relacionamento entre eles. Assim mesmo, este tipo de educação só era possível nas esferas mais altas, nobres, da sociedade, pois nas mais baixas, pobres, inexistiam quaisquer vínculo educacional. O pai e mãe nem sempre estavam presentes na família, passavam a maior parte do tempo ganhando a vida. A casa familiar, quando esta existia, era geralmente composta por um pai e uma madrasta – que ocupava o lugar da mãe que geralmente morria cedo por causa das condições de higiene precárias nos partos–, da mesma

forma também não era um lugar seguro para a criança que a partir de certa idade já estava pronta para trabalhar em péssimas condições e por salários irrisórios. Mas sendo esta a única forma de sustento familiar, se não fossem suficientes, os pais a abandonavam seus filhos pela incapacidade de sustentá-los.

No século XIX, a família e o lar familiar tornam-se lugares próprios de cada um. A família é que controla e vigia o processo educacional da criança, estreitando os laços familiares e as ligações emocionais entre os pais e filhos. Entre as novidades que nasceram desta reorganização social e familiar estão os discursos médico e educacional. Estes, voltados para a questão da sexualidade da criança, tinham como eixo norteador a psicanálise, que segundo Bauman (1998), desencadeou um certo *pânico em torno da propensão da criança a se masturbar*:

Considerada simultaneamente uma inclinação natural e uma doença, um vício impossível de se erradicar e um perigo com incalculável potencial de dano. Era tarefa dos pais e professores defender as crianças desse perigo mas, com o fim de tornar a proteção eficaz, era necessário abrir os olhos da criança para o problema, espreitar sua presença em toda mudança de comportamento, todo gesto e expressão facial, submeter toda a ordem das vidas das crianças à necessidade de tornar impossível a mórbida prática, interpretar todos os direitos e deveres das crianças com referência a sua fatal inclinação. (BAUMAN, 1998, p.180-1)

A criança agora é vista como *suspeita* e para lutar contra a *ameaça do vício da masturbação* se construíram mecanismos de vigilância e de fiscalização contínua de pais, médicos e professores, isto é, um controle da sexualidade infantil. A supervisão rigorosa era desencadeada pelo pânico, medo de não saber o que era *certo* ou *errado*, uma quase total ignorância dos responsáveis pelo processo educacional em relação à criança.

Nos dias de hoje há quase uma inversão destes valores em relação à sexualidade da criança. Pode-se dizer que em algum momento do século XX, o mundo ocidental entrou no que poderíamos chamar de *segunda revolução sexual*. A criança, nesta segunda revolução assim como na primeira, é parte integrante de uma mudança social. Nesse sistema elas são

tratadas com uma dose maciça de ambivalência. Se por um lado há um sistema social que procura protegê-la do perigo eminente do adulto, há outro que desagrega, evidenciando uma desorganização do espaço e dos problemas de identidade.

Atualmente, a criança – menina ou menino, portanto *Chapeuzinhos* da vida real – pode ser vista como vítima de seus próprios pais e não só como uma “vítima sexual” e, o lobo, não só como o *homem sedutor* de meninas inocentes, mas como de fato *fera* desumanizada, estuprador e violador do direito da criança. O inimigo da criança não é mais o *estranho*, qualquer um pode ser o lobo vestido em pele de cordeiro. A sexualidade da criança que antes foi poderoso instrumento de controle e interferência dos pais em relação aos filhos, nas modernas relações familiares, desmoronaram. Se antes a criança exigia dos pais um *contato íntimo*, com o fim de detectar o *vício* da criança (mantendo-a sob um olhar cerrado e constante vigilância, obtendo dela confissões e segredos sobre – o que adultos achavam que fosse – a sexualidade da criança), hoje são, muitas vezes, os pais que estão sob vigilância, pois *os medos de hoje provêm do desejo sexual dos pais, não das crianças* (BAUMAN, 1998, p,187). As crianças agora têm sido vistas como *objetos sexuais* e por isso mesmo vítimas em potencial dos adultos que se tornam assim *sujeitos sexuais*.

Nos questionamos em como lidar com o espectro do sexo que assombra o convívio familiar da criança? Será que a ternura dos pais perdeu sua inocência? A questão hoje parece aproximar-se à visão da criança muito mais como objeto do que como sujeito. Se seu *status* antes exigia dos pais compreensão e intimidade, agora exige distanciamento e reserva emocional. O que poderá evitar o *esfriamento* nas relações humanas?

Para entender o mundo da criança hoje é necessário compreender a relação que existe entre a literatura e o contexto no qual ocorrem os fatos sociais. Esta relação proporciona uma compreensão possível e não única. As histórias narradas na França do Antigo Regime tinham muito da situação familiar da criança, de como ela vivia, de como era tratada pelo adulto.

Naqueles contos quase sempre a criança era a protagonista ou era representada em forma de um pequeno animal com feições humanas, quase sempre a de falar. Também as relações familiares sempre estiveram na trama da história. Nos contos populares podemos ler a história da criança e de como ela era tratada. Eles podem nos contar como surgiu a literatura para crianças e as diferentes origens nas mais diversas tradições culturais.

Na cosmogonia e mitologia pré-colombiana, na indiana, na chinesa, na grega, sempre existiu um lugar para a criança na literatura, porém poucas vezes esta personagem era representada por uma menina aventureira e valente. A personagem menina representava quase sempre a fragilidade, o medo, a ingenuidade e outros sentimentos imaginativos que a seguiriam até a formação adulta. É importante não esquecer do símbolo de esperança natalina que a criança representa no cristianismo e presente nas canções de quase todas as culturas ocidentais.

Na literatura espanhola, conforme Carmen Bravo-Villasante (1971, p.49), a criança foi a protagonista de uma boa parte da ação do romance *Lazarillo*, um dos primeiros romances modernos, porém, esta condição infantil é um elemento secundário na intenção do narrador, que pretende, antes de tudo, justificar a vida de um adulto dentro dos motivos próprios de alguém que vive seus anos mais movimentados. Na origem do romance espanhol veremos outra criança como personagem, *Andresinho*, a quem *Don Quijote de la Mancha* (CERVANTES, 2000, p.119) liberta momentaneamente de ser surrado, mas que também se trata de figura circunstancial na narração, sem um autêntico papel dramático; a trama apresenta apenas uma sugestão da conduta delirante de *Ingenioso Hidalgo* e de suas pretendidas façanhas. Ainda nos contos e romances dos séculos XVI e XVII, pode-se dizer que, à exceção das personagens de *Rinconete y Cortadillo* (CERVANTES, 1995, p.169), a infância e a adolescência não interessaram a nenhum autor. O certo é que os episódios infantis e juvenis estão filtrados pelo cinismo que impregna toda a narração. Eles serviram como preparação,

educação para a vida adulta, um pretexto para determinar dicotomias: *forte/fraca*, *boa/má*, *inocente/culpada*, e outras ambivalências do mesmo tipo.

Na literatura francesa, com os contos de fadas não foi muito diferente; basta examinar os versos que continham ao final de cada um deles uma moral explícita (na coletânea de Perrault) para ver que tendiam a transmitir valores sociais da classe a que pertenciam; as lições de moral eram as mais variadas. Em *Chapeuzinho Vermelho*, os valores eram discutidos em torno dos cuidados que a menina (em fase de puberdade) deveria ter em relação aos *lobos*, mais especificamente a um certo *lobo* (metáfora do homem sedutor), que costumava segui-la até seus aposentos, e também em relação à curiosidade feminina castigada, à astúcia premiada (o lobo foi mais esperto indicando o caminho mais longo para a menina, por isso merece comê-la), o valor das palavras doces e delicadas, entre outros aspectos. Estes e outros ensinamentos morais do Antigo Regime mostravam como deveria ser o comportamento feminino: “virtudes máximas” como a *paciência* e a *honestidade*.

É possível que os contos de fadas tenham tido um papel de suma importância na vida das crianças. As narrativas orais, que deram origem aos *Contos da Mamãe Ganso*, por exemplo, quase sempre foram usadas como *fórmula* para que os *fracos* tivessem a possibilidade de armar-se da *esperteza*, e assim vencer o *forte*, ou igualar suas forças. Sob tal perspectiva, o conto seria uma batalha entre *espertos*.

Por outro lado, quando analisamos os contos dos irmãos Grimm na Alemanha – quase um século depois de Perrault escrevê-lo na França - por exemplo, verificamos que ocorreram modificações na história, resultando uma variação importante que provavelmente foi adaptada ao novo contexto e um novo público que não aceitaria a morte de uma criança sem o arrependimento como meio de salvação. É o que veremos ocorrer ao analisar as duas versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*: a história contada por Perrault apresenta um final “sangrento” em que a moral indica o pecado, aponta o erro da menina e dá o castigo, a morte.

Isto é o que realmente poderia ocorrer em uma sociedade como a do Antigo Regime acaso uma menina se deixasse seduzir por um homem. Na história compilada pelos irmãos Grimm a variação principal é justamente em torno a esta “morte sem perdão”, então é modificado o final da história, acrescentando um personagem auxiliar; o caçador, que ajuda a menina e a avó, retirando-as da barriga do lobo. Assim, surge uma nova moral e com ela o arrependimento é permitido a *Chapeuzinho: Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir fazer isso*¹.

Segundo o pesquisador Robert Darnton, apesar destas variações, existe um padrão consistente entre as várias versões tradicionais:

Os narradores camponeses abordavam os mesmos temas e lhes faziam modificações características, os franceses de uma maneira, os alemães de outra. Enquanto os contos franceses tendem a ser realistas, grosseiros, libidinosos e cômicos, os alemães partem para o sobrenatural, o poético, o exótico e o violento (DARNTON, 1986, p.74-75).

Tais diferenças não pertencem a uma fórmula, mas são naturais à própria cultura do país de onde o conto se originou. No entanto, percebe-se que essas histórias tinham uma forma específica de ser narradas que mostrava como aquela sociedade encarava o mundo.

Como podemos notar, as crianças como protagonistas nas histórias daqueles tempos, eram uma tentativa de imitar o mundo que as rodeava, o mundo real infantil e suas características: *ingenuidade, inocência*, mas também as limitações. Acredita-se que esta forma de representação mudou no mundo contemporâneo, e este tipo de protagonista não representa mais para a criança, leitora de hoje, parte da sua linguagem natural ou a cultura popular de que ela participa. Hoje, é natural que se pergunte por que é importante dar continuidade à tradição de contar histórias.

No Brasil existem muitos pesquisadores que se dedicam a um profundo trabalho de análise e comparação dos contos populares, como por exemplo a professora Angela Leite de Souza (1998) que em seu livro *Contos de Fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*, mostra

como a criança é freqüentemente a protagonista dos contos populares, mesmo quando as histórias ultrapassam fronteiras, dando-nos exemplos do diálogo que essas histórias fazem com a tradição oral da região de Diamantina, em Minas Gerais, como as personagens *Hansel e Gretel*, na literatura popular alemã dos irmãos Grimm, *Joãozinho e Mariazinha*, na versão brasileira, e *o Pequeno Polegar* e seus irmãos, para citar apenas alguns personagens de histórias infantis mais conhecidas entre os contos. A autora recolheu em Diamantina histórias populares que correspondem (em alguns elementos) aos contos dos irmãos Grimm, assim exemplificando com a história *A Moça e a Cachorrinha*, que no final, segundo a análise de Angela Leite, tem certa semelhança com o conto *Chapeuzinho Vermelho*. Vejamos como é a trama da história:

...a moça vai morar sozinha e ganha o animal por companhia. Mas a cachorrinha era encantada e, sempre que uma voz misteriosa, precedida de uma batida na porta, à noite, pergunta por sua dona, o animal responde: – *Isabelzinha já lavou, já deitou, já rezou. Isabelzinha não vai lá fora mais.* Pensando tratar-se de algum pretendente, a moça fica indignada. Mata a cachorrinha, queima-a, joga as cinzas num rio e só assim fica livre de sua vigilância, pois, mesmo morto, o animal responde em seu lugar. Finalmente, a moça consegue abrir a porta e depara-se com um bicho *horrível de feio*, com olhos de fogo, que lhe anuncia: – *Isabel, vou casar com você.* Sem demonstrar surpresa ou medo, a moça simplesmente pergunta-lhe o nome. Ele pede que olhe para seus olhos e, como que hipnotizada, a heroína trava com o monstro o batido diálogo: – *Pra que estes olhos de fogo? – Pra te enxergar. – Pra que estas unhas tão grandes? – Pra te agarrar. – Pra que esta boca tão grande?* Ao que ele, atenuando um pouco o conhecido final, responde: *Pra te dar um sopro.* E deu um sopro nela e ela desapareceu. (Souza, 1998, p.83. grifos da autora).

Angela Leite de Souza (1998) afirma que, à primeira vista, só este trecho poderia ser encontrado como afim entre a história da tradição mineira e o conto *Chapeuzinho Vermelho* na versão alemã escrita pelos irmãos Grimm. Mas que em uma análise mais aprofundada e atenta, as origens do conto, o *folclore*, poderiam também ser encontradas na versão *primitiva*, isto é, *antes de ser colhida do meio camponês por Perrault e por este adaptada...* onde a história tinha conotações claras de sexualidade (p, 84), podendo então, a antiga versão e suas conotações sexuais (como foi observado pelos psicanalistas), na versão diamantinense,

insinuar o castigo à moça afoita: a mulher desaparece. Para Souza, essa mensagem que já existia na versão primitiva, porém disfarçada na versão dos irmãos Grimm, também permaneceu na variante mineira.

Universalmente, outros grandes autores de histórias infantis também compuseram este mundo mágico da criança como protagonista. Entre eles, o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), que escreveu as histórias *A pequena Sereia*, *A Roupa Nova do Rei*, *Pequerrucha*, *o Soldadinho de Chumbo*, *A Rainha da Neve* – que Carmen Martín Gaité também releu no romance *La Reina de las nieves*, publicado em 1994, pela Anagrama – e *O Patinho Feio*. Nessas histórias ele criou enredos próprios de efeito profundamente humano. Andersen é considerado como um grande contador de histórias por sua origem. Filho de um sapateiro pobre e uma lavadeira, teve sua infância encantada pelas narrativas que possivelmente escutou do seu entorno cotidiano.

Passemos agora, do contexto da Dinamarca ao da Inglaterra e então veremos Lewis Carrol (1832-1898) criar o conto fantástico *Alice in Wonderland* (1965), que tem a menina Alice como protagonista de suas histórias, baseadas nas aventuras de uma menina da vida real, Alice Liddell. A obra de Carrol *Alice no País das Maravilhas* conta as divertidas peripécias oníricas e sem lógica de uma menina muito esperta. A originalidade da criação de Carroll está também nas imagens que ajudam a ilustrar suas histórias: Alice sentada à margem de um rio sente-se cansada de não fazer nada e começa a folhear um livro que lia sua irmã mais velha, mas como o livro não tinha imagens nem diálogos, a menina pensava: *que serventia poderia ter um livro assim?* Enquanto refletia sobre o assunto, viu que de repente um coelho branco, de olhos cor-de-rosa, corria em direção a uma árvore, bem próximo a ela...a aventura então se dá.

Alicia comenzaba a aburrirse de estar sentada junto a su hermana en la ribera del río y de no tener absolutammete nada que hacer. Una o dos veces había echado una mirada al libro que leía su hermana, pero éste no tenía ni una sola

figura. “¿ Y para qué sirve un libro que no tiene figuras ni diálogos?”, pensaba Alicia. (CARROL, 1996, p. 7 - tradução ao espanhol de Cora Bosch)

Assim como Carroll, o escritor brasileiro José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) também é conhecido pelo tipo de narrativas que escreve, uma mescla do real e do maravilhoso, mostrando como este mundo pode ser vivido pela criança. Conforme lembra Nelly Novaes Coelho (2000, p. 138), Monteiro Lobato é um escritor modernista que surgiu na literatura infantil nos anos 20, e no âmbito da prosa narrativa com propostas dentro das inovações que já começavam a se processar na literatura adulta atingindo também a infantil. Nesse pequeno trecho, retirado das aventuras de *Narizinho no Reino das Águas Claras*, temos o exato momento em que a personagem Narizinho vai responder ao pedido de casamento do príncipe Escamado:

...toda perturbada, ia responder, quando uma voz conhecida a despertou:

– Narizinho, vovó está chamando!

A menina sentou-se na relva, esfregou os olhos, viu o ribeirão a deslizar como sempre e lá na porteira a tia velha de lenço amarrado na cabeça. Que pena! Tudo aquilo não passara dum lindo sonho... (MONTEIRO LOBATO *apud* Coelho, Nelly Novaes, 2000, p.138-9)

Percebe-se, então, que o narrador de Lobato esclarece no final da história que tudo não passou de um sonho e segundo a crítica de Novaes Coelho, assim, *anula a presença do maravilhoso presente no cotidiano da criança, que tão bem soubera criar. Deixa que predomine o pensamento racional sobre o pensamento mágico.* (COELHO, Nelly Novaes, 2000, p.138-9). Acreditamos, porém, que esta nova inserção, o pensamento racional, nas histórias infantis e juvenis está relacionada a uma inovação na literatura para crianças, uma interessante ruptura com o modo de escrever anterior, baseado somente no pensamento mágico. Provavelmente a criança leitora naquela época já exigia um texto que envolvesse uma volta a realidade após o sonho, e assim Lobato poderia estar refletindo este novo contexto.

Neste sentido, pode-se dizer que Monteiro Lobato dialoga com as crianças da época, publicando cada vez mais histórias em série como estas. Em 1934, dá continuidade ao trabalho

iniciado anteriormente com as personagens do *Sítio do Pica-pau Amarelo* e cria definitivamente *Reinações de Narizinho*, numa fusão total do real/maravilhoso, um livro apreciado até hoje pelas crianças e que, reelaborado para a televisão, traz mais proximamente personagens como a boneca de pano Emília, Visconde de Sabugosa, Tia Anastácia, D. Benta, além, é claro, das duas crianças protagonizadas por Narizinho e Pedrinho.

Em *Memórias de Emília* Lobato cria uma interessante história em que brinca com o jogo de poder. No texto, a personagem boneca/Emília assume ar de dominadora e de puro individualismo. Segundo Nelly Novaes (p,144-5), poderíamos ver na atitude da personagem por um lado positivo: levar o leitor a pensar nas grandes realizações de caráter social e por outro, o negativo: porque, as ações da personagem Emília demonstraria a exploração do homem pelo homem ou uma denúncia “Capitalista”.

Consideramos que, de outra forma, podemos ler o relacionamento entre a boneca e o Visconde de Sabugosa como uma paródia das relações de poder *feminino x masculino*. Nesse sentido Emília também pode ser vista como o *riso* do paradigma da mulher na sociedade patriarcal (a obediência ao homem, aqui em papéis invertidos), na verdade um contra-modelo, porque a história assumiria um lugar de *paródia* ao papel do homem capitalista e patriarcal. Vejamos, como Monteiro Lobato trabalha na história “*A esperteza de Emília e a resignação do milho*”, um diálogo entre as duas personagens, momento em que discutem questão referente ao autor de fato das *memórias de Emília*:

- sabe escrever memórias, Emília? Repetiu o Visconde ironicamente. Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?
- Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso é que é *saber fazer* as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar nome e fama com a cabeça da gente, é *não saber fazer* as coisas. Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o *grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza!* Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos. Se eu tivesse um filhinho, dava-lhe um só conselho: “Seja esperto, meu filho” .

- E como lhe explicar o que é ser esperto? Indagou o Visconde.
 - Muito simplesmente, respondeu a boneca. Citando o meu exemplo e o seu, Visconde. Quem é que fez a “Aritmética”? Você. Quem ganhou nome e fama? Eu. Quem é que está escrevendo as memórias? Você. Quem vai ganhar nome e fama? Eu ...
- O Visconde achou que aquilo estava certo mas era um grande desaforo. (MONTEIRO LOBATO, 1982, p.42-3– grifos nossos)

No entanto, não só Monteiro Lobato foi revisitado por outras linguagens. Walt Disney fez criações para o cinema, versões ou, como preferimos chamar: leituras dos contos maravilhosos adaptadas ao nosso tempo. Certamente ninguém *dialogou* mais com os contos de fadas, mitos e fábulas como o produtor/norte-americano. Sua primeira criação nessa tradição de adaptações foi em 1931, com o desenho animado *O Patinho Feio* (uma releitura da história de Andersen). Porém, o seu maior sucesso se deveu a outra. Afinal, quem não lembra da versão para a história *Os três Porquinhos* (1933) e a animada canção *Quem tem medo do Lobo Mau?* Em seguida, vieram as adaptações para *A cigarra e a Formiga* (1934) e *A Tartaruga e a Lebre* (1935). Mas seu sucesso ficou evidente com a adaptação em longa-metragem que fez da história *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Depois destes, ainda incluiu no seu currículo adaptações como *Pinóquio* (1940), *Cinderela* (1950), *Alice no País das Maravilhas* (1951), *Peter Pan* (1953) e *a Bela Adormecida* (1959). Esta linha de adaptações não se esgotou mesmo após sua morte, em 1966. E ainda hoje seus estúdios continuam a editar *A Pequena Sereia* (1989), *A Bela e a Fera* (1991), *Aladin* (1992), *Hércules* (1997), *Mulan* (1998) e, mais atualmente, *O Rei Leão* (1994) e já editada a sua continuação para o desenho animado na *telinha da TV*, distribuídas pelos muitos canais a cabo (*HBO, Cartoon Network, Discovery Kids, Boomerang, Fox Kids, Warner, etc.*), numa invasão de domínio público pela publicidade, quadrinhos de jornais, novelas de TV, filmes, teatro e canções, alcançando, desta forma, as várias classes sociais.

Certamente nem todas as histórias citadas aqui tiveram crianças como personagens principais, mas o fato é que, diferentemente do passado, elas têm como auditório a criança (e até chamam a atenção de alguns adultos).

Todas estas histórias podem ser vistas como um relato da evolução histórica do homem e mostram na e pela linguagem literária as diversas modificações da sua forma de viver. Muito embora tenham sido geradas em épocas diferentes, reescritas, traduzidas, transcritas ou criticadas através dos séculos, conservam na sua leitura, até os dias de hoje, os valores sociais vividos em cada momento.

Esta será uma das questões que procuraremos analisar e que chamaremos de (re) leitura na continuação deste capítulo. Porém, trabalharemos ambas análises a seu tempo, os contos considerados *fundadores*, ou iniciadores da literatura infantil - Perrault na França, e dos irmãos Grimm na Alemanha – e de compará-los ao romance *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité na Espanha. Procuraremos situar a partir de uma resenha crítica algumas adaptações da história *Chapeuzinho Vermelho* no Brasil, assim discutindo também a paródia na versão poética *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque.

Portanto, primeiro apresentamos Charles Perrault e o contexto da criação de *La Petit Chaperon Rouge*; a visão do próprio Perrault e o que ele via como literatura para criança, a moral que ele colocava nas histórias. O segundo ponto será dedicado aos autores da outra versão analisada da história *Chapeuzinho Vermelho* escrita pelos irmãos Grimm na Alemanha, considerando-a uma paráfrase da história escrita por Perrault.

1.1 CHARLES PERRAULT

Il était une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir, sa mère en état folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge Qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le petit Chaperon rouge. (PERRAULT. *La petit Chaperon rouge*)⁴

A primeira forma escrita que se conhece do conto *Chapeuzinho Vermelho* foi feita por Charles Perrault, que se apropriou da tradição oral francesa no fim do século XVII (DARNTON, 1986, p.24). Perrault considerou o momento vivido naqueles tempos e, provavelmente, por isso reescreveu as histórias colhidas da narrativa oral dos camponeses adaptando-as ao gosto literário da época, as leituras feitas nos salões sofisticados da França. A primeira versão publicada (1697) dos *Contos de Mamãe Ganso*, do título original em francês *Contes de ma mère l'oye* – ou *Cuentos de mi madre la Oca*, como o livro foi traduzido na Espanha –, tinha como auditório as *précieuses e os cortesãos*, como eram chamadas na época, os elegantes freqüentadores do ambiente europeu. Havia na coletânea entre outras histórias: *Barbe Bleue* (Barba Azul), *La Belle au bois dormant* (A Bela Adormecida do Bosque), *Cendrillon* (Cinderela), *Le Chat Botté* (O Gato de Botas), *Peau d'Âne* (Pele-de-Asno), *Le Petit Chaperon Rouge* (Chapeuzinho Vermelho), *Le Petit Poucet* (O Pequeno Polegar), *Riquet à la Houpe* (Riquet, o Topetudo).

As Fadas, um de seus contos reescritos a partir do folclore francês e encontrado com variações em quase todos os povos, tem como início:

Era uma vez uma viúva que tinha duas filhas; a mais velha era tão parecida com ela em gênio e de fisionomia, que vê-la era como ver a mãe. Eram ambas tão desagradáveis e tão orgulhosas que não se podia conviver com elas. A caçula, que era o verdadeiro retrato do pai pela meiguice e pela modéstia, era, além disto, uma das mais lindas jovens que já se viu. Como naturalmente amamos os que se parecem conosco, aquela mãe era louca pela

⁴ Le petit Chaperon Rouge, escrito no título original em francês, conforme a epígrafe deste capítulo compilado da parte inicial do conto. A epígrafe faz alusão ao texto original escrito em francês em homenagem a primeira escrita de Perrault, damos a versão do conto completo em português neste mesmo capítulo.

filha mais velha, e tinha, ao mesmo tempo, uma terrível aversão pela caçula. Mandava-a comer na cozinha e trabalhar sem parar. [...] (PERRAULT, 1994, p.45)

Na leitura da história poderemos verificar que existe uma dualidade nas atitudes das personagens, formando uma polaridade (*positivo/negativo* ou *virtudes/defeitos*), e que, segundo Nelly Novaes Coelho, *é um texto excelente para a análise do maniqueísmo que estrutura o pensamento tradicional* (2000, p, 100). O conto traz à tona os valores ético-sociais como qualidades fundamentais da mulher, os afazeres domésticos, exaltação à beleza e submissão, entre outros valores.

A maior parte dos contos adaptados por Perrault vieram de um contexto social difícil e perigoso para a criança – e também para o adulto – naquela época. Mas a criança, por se constituir como um ser frágil e em formação, era a que mais sofria com a fome, a guerra a miséria e o abandono. Assim, Georgina da Costa Martins, em seu artigo *Apesar de tanta Barbaridade*, afirma que: *diante desses fatos históricos, não é difícil entender por que, em quase todo conto de fadas, aparece o sofrimento infantil; crianças expulsas de casa, obrigadas a trabalhar, maltratadas pelas madrastas, aprisionadas por bruxas e ogros.* (Revista Educação 48, abril, 2000, p.7). Um exemplo disto, por exemplo, poderemos ver em um dos contos da série de Perrault no livro *Contos de Mamãe Ganso* a história do *Pequeno Polegar* e seus irmãos que viviam uma situação semelhante de extrema pobreza e seus pais, lenhadores, que não tinham como alimentá-los acabam abandonando-os na floresta.

Vejamos como a narrativa pontua a vida pobre e difícil das personagens *O pequeno Polegar* e seus irmãos, que tinham entre dez anos, o mais velho, e sete anos, o mais moço que de tanto andar pela floresta acabam na casa de um Ogro que come criancinhas, marcando antecipadamente o trágico destino das crianças, uma triste realidade daquela época, da qual só poderiam escapar pela *esperteza* que demonstrou Polegar:

...Veio um ano muito difícil, e a fome foi tão grande, que aquela pobre gente resolveu se desfazer dos filhos. Certa noite em que os filhos estavam deitados, e que o lenhador estava junto ao fogo com a mulher, ele lhe disse, com o coração apertado:

– Você não vê que já não conseguimos alimentar nossos filhos? Eu não agüentaria vê-los morrer de fome na minha frente, e estou decidido a perdê-los amanhã no bosque, o que será bem fácil, pois é só fugir sem que nos vejam enquanto estiverem entretidos enfeitando gravetos. (PERRAULT, 1994, p.10 – trad. de Ayalla Kluwe de Aguiar, Carmem Maria Serralta e Rosa Maria Martins de Freitas)

A história de crianças que são perdidas na floresta pelos pais repete-se em outros contos como por exemplo na história de *João e Maria*: dois pequenos irmãos que são deixados no bosque pelos pais. As duas crianças adentram cada vez mais pela floresta até encontrar uma casa feita toda de doces e chocolates pertencente a uma bruxa que come crianças. De forma muito parecida a história de Polegar e seus irmãos, João e Maria têm que utilizar a esperteza para salvar as próprias vidas e muitas vezes a de suas famílias. Histórias como estas bem representam todas as dificuldades que as crianças deverão passar até chegarem a idade adulta.

Na França, a criança passava fome, sofria por causa das doenças que assolavam a casa, mal protegida e fria. A inexistência de um sistema sanitário, médico, doméstico fazia com que a criança ficasse órfã de mãe muito cedo e, em geral – até mesmo pela impossibilidade de criá-la sozinho –, o pai imediatamente providenciava uma nova mãe, a madrasta. Esta, por sua vez, tinha muitas vezes os próprios filhos para educar e não dava nenhuma atenção especial para os filhos postiços (enteados/as) ou então era demasiadamente jovem para assumir a nova família, um casamento – que por si só já era algo estranho na sua nova vida, antes amparada pelos pais – e que vinha com um detalhe a mais: filhos de outra mulher.

Não é de se estranhar que as histórias contadas pelas pessoas, naquele tempo, estivessem assim tão próximas do cotidiano de suas vidas. Principalmente porque as narrativas orais eram quase sempre retiradas da experiência dos camponeses e, como afirma Walter Benjamin (1985, p. 198), o narrar é a *faculdade de intercambiar experiências*.

O estranho é que passados séculos ainda ocorram situações semelhantes as vividas no Antigo Regime, hoje em muitos países. Pensamos a realidade, em quantos lares os filhos são mantidos apenas por uma mulher pobre. Quantas crianças abandonam a escola para ajudar suas famílias no trabalho duro da roça. E nas grandes cidades o abandono dos filhos e da mulher torna-se cada vez mais comum.

Assim sendo, narradores diferentes em tempos e espaço diferentes, podem ter diversas *maneiras de querer dizer* – e isto é próprio da língua –, *são meios de densidade diferente*, afirma Gagnebin (*apud* KRAMER, 1999, p. 213), porque entendemos que narrar é antes de tudo traduzir. Como não dizer que os camponeses *traduziram*⁵ na sua linguagem para o momento vivenciado?

O mesmo ocorreu com Perrault ao adaptar as histórias dos camponeses para o seu momento (tempo e espaço), contando histórias escreveu o seu *modo de querer dizer*, traduzindo-as para um novo contexto. Ele tinha outra audiência, a família burguesa dos salões, gente de gosto refinado, que via naquelas histórias uma outra forma de diversão. Mas, certamente, Perrault não pensou apenas na diversão do público adulto. Suas histórias também se comprometiam, explicitamente, com a educação desta nova criança do mundo moderno, por isso mesmo o recado moral voltado para a educação da adolescente que logo se transformaria em mulher.

Vejamos agora, na história *As Fadas* de Perrault comparativamente com a versão de outro autor para o contexto espanhol, na qual procuraremos compreender os elementos que compõem a história e o contexto social da época explicado anteriormente. A versão é apresentada por A. R. Almodóvar, no livro infantil *Cuentos de la Media Lunita* (com ilustrações de Lola Moreno), com o título de *Mariquilla ríe perlas*:

⁵ Neste parágrafo esclareceremos que compreendemos tradução e leitura como sinônimos.

Cuentan que un pobre campesino se quedó viudo al nacer su única hija. Ésta, a la que pusieron de nombre Mariquilla, resultó ser guapísima. La más guapa del pueblo, sin la menor duda. El hombre estaba con ella como Mateo con la guitarra, pues en su pobreza se aliviaba de ver aquella hermosura. Enfrente de ellos vivía doña Patro, una ricachona gorda y con bigotes, que también se había quedado viuda. Tenía una hija de la misma edad que Mariquilla, pero más fea que Picio. Cada vez que Mariquilla pasaba por su puerta, la llamaba para darle alguna golosina, y le decía:
 – ¡ Hay que ver cómo te tiene tu padre! Con linda que eres, y con ese vestido tan viejo y esos zapatos tan rotos. A tu padre le convenía casarse. La niña iba y le contaba a su padre todo lo que le había dicho doña Patro, y un día le dijo: – Padre, ¿por qué no se casa usted con doña Patro? – Eso es lo que ella quisiera – contestó el padre.
 Y para darle largas al asunto, añadió: – Dile que cuelgue unos zapatos nuevos del techo, y cuando se pudran, me caso con ella.
 Mariquilla, como era tan inocente, fue y se lo contó a doña Patro, que le dijo: – Pues descuida, que eso haré. – Y lo hizo. (ALMÓDOVAR,1991, p.6)

À trama da história se segue uma artimanha aplicada pela Dona Patro ao colocar um par de sapatos novos presos no teto de forma que durante o dia todos pudessem ver, porém a noite pisoteava-os fortemente para que envelhecessem. O resultado foi que em pouco tempo casou-se com o pai de Mariquilla e, quando este se afastava no trabalho do campo, transformava-se na madrasta invejosa e má, que dava à própria filha tudo que pertencia à Mariquilla e a colocava a fazer todos os afazeres da casa.

Várias aventuras ocorrem com a juvenzinha na história, porém, é possível verificar a afinidade deste conto com *As Fadas* de Perrault principalmente no desenlace: Mariquilla, um dia que é enviada pela madrasta a lavar roupa em um riacho, esconde-se numa cabana para escapar da chuva. Encontrando-a muito suja e desmantelada, limpa-a e organiza todos os móveis e utensílios, como costumava fazer em sua própria casa. Aparecem três bandidos que, sendo donos da cabana, elogiam o trabalho de Mariquilla e por isso cada um deles lhe concede um dom: *Yo te daré el don de echar perlas por la boca cuando te rías...* – Yo – dijo otro –, *que te salga un lucerito en la frente. Y yo – dijo el tercero – que cada día seas más guapa.* Assim, quando a moça chega em casa, sua madrasta descobre seus dons e envia a própria filha (feia e má) ao mesmo riacho. Mas, ao chegar à cabana, deixa-a mais suja ainda.

Os ladrões ficam furiosos e lhe dão uma terrível maldição: Um disse – ... *que cuando llores echas cacas de burro por la boca*. O outro – ...*que te salga un cuerno en la frente*. O terceiro – *que seas cada día más fea*. A madrasta, ao ver a filha naquele terrível estado culpa Mariquilla, castigando-a terrivelmente: deixando-a encerrada num quarto fechado. Um príncipe fica sabendo das qualidades de Mariquilla e deseja casar-se com a moça, mesmo sem vê-la, mas a madrasta o engana enviando sua filha feia e má, coberta por um véu. O príncipe somente descobre o engano no dia seguinte. Porém, o pai de Mariquilla que já chegara em casa, escutou o pranto da menina, encontrou-a e tudo se esclareceu. A madrasta e filha foram castigadas, Mariquilla casou-se... *Y colorín colorado, este ceniciento cuento se ha acabado*.

Com poucas variações do conto *As fadas*, a história de Mariquilla apresenta os mesmos valores morais relacionados a mulher: honestidade, virtudes domésticas, confiabilidade. Era o que se esperava da mulher na época, portanto também era exigido da menina adolescente que entende-se o recado moral desde cedo. Uma forma de indicar para a menina/adolescente de qual era o comportamento *ideal* em uma sociedade patriarcal.

Reconhecemos que existem variedades destes mesmos contos, os quais compilamos para o nosso trabalho, e que foram escritos em muitas outras línguas. Também reconhecemos que pesquisadores históricos dos contos de fadas como Paul Delarue, Marie-Louise Tenèze, Antti Aarne e Stith Thompson (DARNTON, 1998, p.36-7) compilaram e classificaram diferentes versões que mais tarde foram publicados em livros, e que hoje em dia servem como referencial de pesquisa dos contos populares. Como também o fizeram os Folcloristas franceses, que também fornecem em seu trabalho muitas informações sobre os contos populares como fonte histórica. Porém, para o nosso trabalho torna-se impossível fazer uma leitura utilizando-nos da classificação dos contos, como o fez Robert Darnton em seu livro *O grande Massacre de Gatos: e outros episódios da história cultural Francesa* (1984). O nosso objetivo é bem mais modesto que o trabalho que fizeram estes grandes pesquisadores que

foram capazes de pesquisar exaustivamente e registrar aproximadamente dez mil contos do folclore e da tradição oral. Eram contos dos mais diferentes dialetos de quase todos os pontos da França e seus arredores.

Muito embora não estejamos fazendo um levantamento antropológico ou histórico destes contos, para o nosso trabalho é imprescindível compreender as suas possíveis origens, nas tradições orais, relacionando a forma de narrar histórias com o contexto no qual isso ocorre. Por outro lado, também uma maneira de ver (interpretar) ou ler (traduzir) o novo texto – como por exemplo *Caperucita en Manhattan* – que daí resultou e como foi adaptado o tema da outra tradição para o público. Dessa forma poderá estar fundando ou não uma outra tradição no seu tempo e lugar.

Voltando-nos, uma vez mais, para as duas histórias que citamos anteriormente – *As Fadas*, de Perrault e *Mariquilla ríe perlas*, de Almodóvar – relacionando-as criticamente em relação a pesquisa de Angela Leite com os contos de Grimm e a origem das histórias mineiras em Diamantina, consideramos que há elementos de ligação entre também entre as versões. Um deles podemos apontar como sendo o fato das histórias apresentar quase sempre duas irmãs (ou a irmã adotiva) que se dirigem a um ente superior com dons sobrenaturais, uma com bondade, doçura, respeito, e outra com insolência, maldade, preguiça, portanto dualidade e ambivalência nas suas ações. A primeira, que só tem virtudes, é recompensada, e a segunda, que só tem defeitos, é punida.

Portanto, nos séculos XVII e XVIII, a cultura popular influenciou e introduziu, na que podemos chamar de literatura clássica, os temas da tradição oral. Porém, não explica como as variantes chegaram até a região de Diamantina com temas tão aproximados aos de Perrault e Grimm. Observamos com que os contos de *Charles Perrault* e de *Madame d'Aulnoy* não só converteram-se em leituras de salão, mas também em fonte de entretenimento infantil naquela época e registrar que a maior parte deles eram protagonizadas por crianças não é suficiente

para entendermos a situação social da criança. Acreditamos que quase sempre a literatura foi utilizada para discutir os problemas sociais. Mariza Mendes (2000) afirma que durante o as leituras dos contos de fadas nos salões franceses, também discutiam-se temas variados, com regras impostas pelas pessoas que os freqüentavam. Neste contexto surgiram manifestações literárias de mulheres como: Mme d 'Aulnoy, Mme de Rambouillet, Mlle Lhéritier, entre outras e, que mais tarde foram citadas por Molière em suas obras de costumes: *As preciosas ridículas*, *Sganarello*, *Escola de maridos*, *Escola de Mulheres*, *O tartufo*, *Dom Juan*, *O misantropo*, *o burguês fidalgo*, *O doente imaginário* e outras.

Sendo assim, entendemos que foi importantíssima a retomada dos contos de fadas por Perrault – poeta francês, autor de vários livros para adultos, célebre pela coletânea de histórias para crianças - que a princípio parece não ter sido o público visado –, mas que provavelmente essas histórias não teriam interessado a Perrault sem essa “ajuda” das mulheres:

... os contos populares tiveram prestígio na corte de Luís XIV por obra e graça das mulheres, que mais uma vez teciam os fios históricos da arte narrativa. Tecelãs das noites, como Xerazade, as “preciosas” se encarregavam de garantir em seus salões literários um espaço para os “contos de velha”, que começaram assim a ser respeitados por nobres e burgueses como histórias cheias de ensinamentos e preceitos morais.” (MENDES, 2000, p.48- 52 , grifos da autora)

Com a história *Chapeuzinho Vermelho* ao lado de outros *Contos da Mamãe Ganso*, coletados na narrativa oral, o autor francês deu o que podemos chamar de *ponta-a-pé* inicial para o começo da literatura infantil, pois antes dele os escrever, havia somente a tradição oral, o folclore, que ele incorpora, e ao qual ele dá novo rumo; uma releitura significativa da tradição. As outras histórias que vieram depois dele, ao serem escritas fundaram outra tradição. Era então o nascimento da literatura infantil e juvenil, tal como a conhecemos hoje.

Perrault, seguindo um padrão de narração dos contadores de histórias, geralmente histórias que eram contadas pela classe popular, os camponeses, as (re) organizou em livros para perpetuar a ideologia do século XVII. Criou enredos em que explicitava a moral ingênu

e *utilitária*. Eram textos dirigidos ao comportamento feminino mas, ao serem lidos, mostravam como se manifestava a consciência das pessoas naquele tempo.

No entanto, Perrault não foi o único a compilar essas histórias. Segundo Darnton (1986, p.31-79), num estudo sobre *Chapeuzinho Vermelho*, Paul Delarue comparou trinta e cinco versões, registradas em toda uma vasta área da *langue d'oïl*, sendo que vinte delas eram versões correspondentes à coletânea de contos *Conte de la mère grand*, com algumas variações. Dentre eles, duas versões acompanham o conto de Perrault, enquanto os outros contos são uma mescla dos relatos da tradição oral e escritos com poucas distinções. Destas trinta e cinco versões registradas de *Chapeuzinho Vermelho*, mais da metade termina a história como na versão de Perrault, com o lobo devorando a avó e logo depois também a menina. Muito embora, a maioria das adaptações no século XVIII tenham adquirido um outro tom, modificando o significado da calamidade presente no cotidiano dos camponeses do Antigo Regime em histórias com finais felizes.

Capinha Vermelha, na versão de Perrault, e que mais tarde ficou conhecida, por intermédio dos irmãos Grimm, na Alemanha (1812), com o título de *Chapeuzinho Vermelho*. A trama da história *Chapeuzinho Vermelho* na versão de Perrault, como a conhecemos hoje se repetirá como modelo na versão dos irmãos Grimm e em outras versões, com alguns acréscimos e adaptações – conforme já foi citado anteriormente – principalmente quanto ao final da história em que Chapeuzinho e a avó são engolidas pelo lobo – na versão de Perrault – as modificações nas versões dos irmãos Grimm, sendo a história de Perrault, uma das versões mais apreciadas, traduzida por Regis Junqueira para a Língua Portuguesa:

Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. A boa velhinha mandou fazer para ela, um chapeuzinho vermelho, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia sua mãe, tendo feito alguns bolos, disse-lhe: “Vá ver como está passando a sua avó, pois fiquei sabendo que ela está um pouco adoentada. Leve-lhe um bolo e este potezinho de manteiga”. Chapeuzinho Vermelho partiu logo para a casa da avó, que morava numa aldeia vizinha. Ao atravessar a floresta, ela encontrou o Sr. Lobo, que ficou louco de vontade de comê-la; não ousou fazer isso, porém, por causa da presença de alguns lenhadores na floresta. Perguntou a ela aonde ia e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, respondeu: “Vou à casa da minha avó para levar-lhe um bolo e um potezinho de manteiga que a mamãe mandou”. “Ela mora muito longe??”, quis saber o Lobo. “Mora, sim!”, falou Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, muito longe, na primeira casa da aldeia”. “Muito bem”, disse o Lobo, “eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro”.

O Lobo saiu correndo a toda a velocidade pelo caminho mais curto, enquanto a menina seguia pelo caminho mais longo, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer um buquê com as florezinhas que ia encontrando.

O lobo não levou muito tempo para chegar à casa da avó. Ele bate: toc, toc. “Quem é?”, pergunta a avó. “É a sua neta, Chapeuzinho Vermelho”, falou o Lobo disfarçando a voz. “Trouxe para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que minha mãe mandou”. A boa avozinha, que estava acamada porque não se sentia muito bem, gritou-lhe: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. O Lobo fez isso e a porta se abriu. Ele lançou-se sobre a boa mulher e a devorou num segundo, pois fazia mais de três dias que não comia. Em seguida, fechou a porta e se deitou na cama da avó, à espera de Chapeuzinho Vermelho. Passado algum tempo ela bateu à porta: toc, toc. “Quem é?” Chapeuzinho Vermelho, ao ouvir a voz grossa do Lobo, ficou com medo a princípio mas supondo que a avó estivesse rouca, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho, que traz para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que a mamãe mandou”. O Lobo gritou-lhe, adoçando um pouco a voz: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. Chapeuzinho Vermelho fez isso e a porta se abriu.

O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se sob as cobertas: “Ponha o bolo e o potezinho de manteiga sobre a arca e venha deitar aqui comigo”. Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir. Disse a ela: “Vovó, como são grandes os seus braços!” “É para melhor te abraçar, minha filha!” “Vovó, como são grandes as 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 dentes!” “É para te comer!” E assim dizendo, o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu. (PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. P. 51-55.)

Analisando-se as duas histórias de *Chapeuzinho Vermelho* em Perrault e em Grimm, vemos que na versão de Perrault, o lobo não se disfarça totalmente de avó, do modo como descrevem os irmãos Grimm. O Lobo, simplesmente deita-se na cama da avó, e deixa que a menina perceba por si mesma as diferenças entre seu próprio corpo e o do Lobo/avó. Seria esta uma forma da história alertar as jovencinhas inocentes para um perigo real, para o perigo do assédio masculino? Provavelmente, se considerarmos a moral do século XVII.

- O lobo, porém, foi direto para a casa da avó e bateu na porta.
- Quem está aí fora?
- É Chapeuzinho Vermelho, que te traz bolo e vinho, abre!

– Aperta a maçaneta, – disse a vovó – eu estou muito fraca e não posso me levantar.

O lobo apertou a maçaneta, a porta se abriu, e ele foi, sem dizer uma palavra, direto para a cama da vovó e engoliu-a. Depois, ele se vestiu com a roupa dela, pôs a sua touca na cabeça, deitou-se na cama e puxou o cortinado.

Seguem-se a esses dois diálogos diferentes versões como a dos Irmãos Grimm, com as perguntas bem conhecidas sobre os olhos, orelhas e dentes gigantes da avó. O lobo responde a essa última pergunta, dizendo: *São para te comer melhor* – e, pronunciando essas palavras, atira-se sobre Capinha Vermelha, devorando-a.

No relato original de Perrault é incluído um pequeno poema de fundo moralista, no qual propõe que:

Meninas bonitinhas não devem dar ouvidos a todo tipo de gente – na verdade uma referência à sedução masculina - Se o fazem, não é de surpreender que o lobo as pegue e as devore. Quanto aos lobos, eles aparecem com todos os tipos, e entre eles os lobos gentis são mais perigosos, especialmente os que seguem as mocinhas nas ruas, até mesmo à casa delas.(BETTELHEIM, 1980, p.204 – grifos nossos)

Muitos anos mais tarde, na Alemanha, na primeira metade do século XIX, o conto tomará novo rumo. Provavelmente, um período em que o romantismo e os finais felizes começavam a influenciar o gosto popular. Na voz dos irmãos Grimm, mais uma vez a tradição oral é *traduzida*, e juntamente com um grupo de pessoas da sua família criam uma tradição de contar histórias. Além da retomada de *Chapeuzinho Vermelho*, eles criam outras histórias como *Branca de Neve*, *João e Maria*, *Os cabelos de Ouro do Gigante*, *Rapunzel*, entre outras histórias.

1.2 JACOB E WILHELM GRIMM

Las gentes que tienen miedo a lo maravilloso deben verse continuamente en callejones sin salida, mister Woolf – le había dicho –. Nada podrá descubrir quien pretenda negar lo inexplicable. La realidad es un pozo de enigmas. Y si no, pregúnteselo a los sabios (MARTÍN GAITE, 2001, p. 191).

Os irmãos Grimm, Jacob e Wilhem, filólogos e folcloristas da Alemanha, foram também grandes estudiosos da mitologia germânica. Os estudos lingüísticos e o grande número de textos utilizados nos seus trabalhos fizeram surgir o mundo maravilhoso da fantasia e dos mitos que seduziram a imaginação das pessoas. Eles publicaram uma seleção rigorosa de histórias populares entre centenas de outros contos aqueles que deram origem aos *Contos de fadas para crianças e adultos*.

Categorizamos *Chapeuzinho Vermelho*, dos Grimm, como uma paráfrase de Perrault. A versão dos Grimm, embora não pareça, é construída a partir de Perrault. O texto resultante confirma o texto de origem e ratifica seus valores, seguindo as mesmas ideologias que formam a história no texto-fonte.

Na versão do conto *Chapeuzinho Vermelho*, dos Grimm, a paráfrase reproduz em todos os níveis os sentidos do texto, atuando mais como pastiche e operando por semelhança e correspondência. A paródia, ao contrário denuncia o texto de origem, procurando com isso de fato diferenciar-se do modelo, como ocorre em *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque.

Vejamos então a paráfrase na versão dos irmãos Grimm, a fim de evidenciar nossa análise, as diferenças e as semelhanças com o texto de Perrault:

Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma meninazinha muito mimosa, que todo o mundo amava assim que a via, mas mais que todos a amava a sua avó. Ela não sabia mais o que dar a essa criança. Certa vez, ela deu-lhe de presente um capuzinho de veludo vermelho, e porque este lhe ficava tão bem, e a menina não queria usar outra coisa, ficou se chamando Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, sua mãe lhe disse:

– Vem cá, Chapeuzinho Vermelho; aqui tens um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho, leva isto para a vovó; ela está doente e fraca e se fortificará com isto. Sai antes que comece a

esquentar, e quando saíres, anda direitinha e comportada e não saias do caminho, senão podes cair e quebrar o vidro e a vovó ficará sem nada. E quando chegares lá, não esqueças de dizer bom-dia, e não fiques espiando por todos os cantos.

– Vou fazer tudo como se deve, – disse Chapeuzinho Vermelho à mãe, dando-lhe a mão como promessa.

A avó, porém, morava lá fora na floresta, a meia hora da aldeia. E quando Chapeuzinho Vermelho entrou na floresta, encontrou-se com o lobo. Mas Chapeuzinho Vermelho não sabia que fera malvada era aquela, e não teve medo dele.

– Bom dia, Chapeuzinho Vermelho, – disse ele.

– Muito obrigada, lobo.

– Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?

– Para a casa da vovó.

– E que trazes aí debaixo do avental?

– Bolo e vinho. Foi assado ontem, e a vovó fraca e doente vai saboreá-lo e se fortificar com o vinho.

– Chapeuzinho Vermelho, onde mora a tua avó?

– Mais um bom quarto de hora adiante no mato, debaixo dos três grandes carvalhos, lá fica a sua casa; embaixo ficam as moitas de avelã, decerto já sabes isso, – disse Chapeuzinho Vermelho.

O lobo pensou consigo mesmo: “Esta coisinha nova e tenra, ela é um bom bocado que será ainda mais saboroso do que a velha. Tenho de ser muito esperto, para apanhar as duas”.

Então ele ficou andando ao lado de Chapeuzinho Vermelho e logo falou:

– Chapeuzinho Vermelho, olha só para as lindas flores que crescem aqui em volta! Por que não olhas para os lados? Acho que nem ouves o mavioso canto dos passarinhos! Andas em frente como se fosses para a escola, e no entanto é tão alegre lá no meio do mato.

Chapeuzinho Vermelho arregalou os olhos e, quando viu os raios de sol cheio de flores, pensou: “Se eu levar um raminho de flores frescas para a vovó, ela ficará contente; ainda é tão cedo, que chegarei lá no tempo certo”.

Então ela saiu do caminho e correu para o mato, à procura de flores. E quando apanhava uma, parecia-lhe que mais adiante havia outra mais bonita, e ela corria para colhê-la e se embrenhava cada vez mais pela floresta adentro.

O lobo, porém, foi direto para a casa da avó e bateu na porta.

– Quem está aí fora?

– É Chapeuzinho Vermelho, que te traz bolo e vinho, abre!

– Aperta a maçaneta, – disse a vovó – eu estou muito fraca e não posso me levantar.

O lobo apertou a maçaneta, a porta se abriu, e ele foi, sem dizer uma palavra, direto para a cama da vovó e engoliu-a. Depois, ele se vestiu com a roupa dela, pôs a sua touca na cabeça, deitou-se na cama e puxou o cortinado.

Chapeuzinho Vermelho, porém, correu atrás das flores, e quando juntou tantas que não podia carregar mais, lembrou-se da vovó e se pôs a caminho da sua casa. Admirou-se ao encontrar a porta aberta, e quando entrou, percebeu alguma coisa tão estranha lá dentro, que pensou: “Ai, meu Deus, sinto-me tão assustada, eu que sempre gosto tanto de visitar a vovó!” E ela gritou:

– Bom dia!

Mas não recebeu resposta. Então ela se aproximou da cama e abriu as cortinas. Lá estava a vovó deitada, com a touca bem afundada na cabeça e um aspecto muito esquisito.

– Ai, vovó, que orelhas grandes que você tem!

– É para te ouvir melhor!

– Ai, vovó, que olhos grandes que você tem!

– É para te enxergar melhor.

– Ai, vovó, que mãos grandes que você tem!

– É para te agarrar melhor.

– Ai, vovó, que bocarra enorme que você tem!

– É para te devorar melhor.

E nem bem o lobo disse isso, deu um pulo da cama e engoliu-a pobre Chapeuzinho Vermelho. Quando o lobo satisfez a sua vontade, deitou-se de novo na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto. O caçador passou perto da casa e pensou: “Como a velha está roncando hoje! Preciso ver se não lhe falta alguma coisa”. Então entrou na casa, e quando olhou para a cama, viu que o lobo dormia nela.

– É aqui que eu te encontro, velho malfeitor, disse ele, – Há muito tempo que estou à tua procura.

Aí ele quis apontar a espingarda, mas lembrou-se de que o lobo podia ter devorado a vovó, e que ela ainda poderia ser salva. Por isso, ele não atirou, mas pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. E quando deu algumas tesouradas, viu logo o vermelho do chapeuzinho, e mais um par de tesouradas, e a menina saltou para fora e gritou:

– Ai, como eu fiquei assustada, como estava escuro lá dentro da barriga do lobo!

E aí também a velha avó saiu para fora ainda viva, mal conseguindo respirar, Mas Chapeuzinho Vermelho trouxe depressa umas grandes pedras, com as quais encheu a barriga do lobo. Quando ele acordou, quis fugir correndo, mas as pedras eram tão pesadas, que ele não pôde se levantar e caiu morto.

Então os três ficaram contentíssimos. O caçador arrancou a pele do lobo e levou-a para casa, a vovó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho Vermelho trouxera, e logo melhorou, mas Chapeuzinho Vermelho pensou: “Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir fazer isso”.

(GRIMM, Irmãos. *Contos de Grimm*. Tradução de Tatiana Belinsky. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.)

O texto *Chapeuzinho Vermelho*, na versão dos Grimm e parafraseado a partir da obra de Perrault, apesar de fazer confluir totalmente a voz do outro autor, não o faz por linha reta. Se assim fosse, apresentar-se-ia apenas como *ingênuo* nos seus elementos de expressão que, como bem sabemos, não são tão ingênuos e refletem alterações no plano do conteúdo. Os irmãos Grimm, constróem um significado pela confirmação que fazem do texto de Perrault, a fonte mais provável. O novo texto resultante, a variante na versão dos irmãos Grimm, não é “imitação”, mas paráfrase do texto de Perrault porque representa-o, sem rupturas, nas suas estruturas profundas e abstratas, além de acompanhá-lo ideologicamente.

Por outro lado, podemos ver que os Grimm detalham Perrault desde o enunciado, mas o abandonam em outras partes do texto. Por exemplo, quando tratam da personagem mãe da Chapeuzinho: antes que a menina vá à casa da avó, ela a adverte para que não saia do caminho, demonstrando desde o início exagerada preocupação e insegurança. Neste sentido, também guarda semelhança com a criação perraultiana o texto de Carmen Martín Gaité.

Vívian, a mãe de Sara-Chapeuzinho, compartilha destas mesmas preocupações exageradas em relação à própria filha. A partir deste aporte se pode dizer que, ao alertá-la, a mãe faz crer que a menina não possui competência para cuidar de si mesma.

Em outra parte da história, agora analisando os dois contos (Perrault e Grimm) pelas diferenças acompanha-os uma modificação no desfecho dado na versão dos irmãos Grimm, com o texto-fonte de Perrault. É possível verificar que a menina, no texto dos Grimm, é salva, e o lobo morre, enquanto que no texto de Perrault é a menina que morre ao ser engolida pelo lobo. Mas a morte do lobo só é possível pela inserção de uma nova personagem: o caçador, que salva tanto a menina como a avó. Neste sentido, o novo texto dos irmãos Grimm atenuam, de certa forma, a advertência explícita de Perrault, e a desobediência é passível de arrependimento, a menina assume seu erro ao enfatizar que: *Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir fazer isso.*

Outra diferença que notamos em relação à advertência que Perrault faz na sua história, é deixar tal morte pressuposta, enquanto os Grimm a enunciam hiperbolicamente, atenuando-a, para modificar assim o sentido da premiação pela esperteza: no texto de Perrault, o Lobo é premiado com a conquista do objeto de desejo ao enganar a menina, persuadindo-a a escolher o caminho mais longo: Chapeuzinho e a avó. Na versão dos Grimm, é Chapeuzinho que no último momento, e com a ajuda do caçador, utiliza-se da esperteza ajudando o caçador, rapidamente enchem a barriga do lobo com pesadas pedras, fazendo com que o mau seja castigado e ainda apresenta uma menina arrependida de haver contrariado a mãe, deixando assim, uma indicação de que mesmo quando a criança/menina consegue ser esperta, ela o é somente com o auxílio de um adulto/masculino.

Assim se encaixa também a versão de Charles Perrault, *Chapeuzinho Vermelho*, na versão dos irmãos Grimm, pois ambas histórias tem como propósito preparação, educação para a vida adulta, apesar de ser construída como ficção/fantasia os contos têm suas raízes no

mundo real. Por isso, são importantes suas retomadas não só como uma leitura da história e cultura, mas também pelo simbolismo das histórias modernas como *Caperucita en Manhattan* e as experiências que a protagonista Sara-Chapeuzinho de Gaité traz para o cotidiano das crianças de nosso tempo, suas relações familiares e os problemas de convivência nas grandes cidades. Notamos que no texto de Gaité, se repetem os dois contextos fundamentais para desenvolver problemas sociais como estes: por um lado *a casa* (família) e *arredores* (cidade) e por outro *o caminho* (a preparação para seguir a vida adulta sozinha sem o auxílio dos pais), que estão presentes na história de Perrault e na versão dos irmãos Grimm: *a casa* e *a aldeia*, por um lado e *a estrada aberta* por outro. Uma dualidade que segundo Darnton (1998, p.54) era próprio do cenário cotidiano dos camponeses do Antigo Regime. Oposição que acompanha quase todos os contos, uma experiência retratada daquilo que poderia, muito bem, ter sido próprio da vida dos camponeses que empobrecidos saíam com seus filhos pelas estradas em busca de alimento e trabalho. As famílias pobres na França do século XVII e XVIII não poderiam sobreviver se todos não trabalhassem, inclusive as crianças e, os contos populares mostram isto na maioria de suas histórias. Os pais que trabalham nos campos, os filhos que recolhem lenha e gravetos nas florestas, cuidam de ovelhas, fiam lã ou buscam água em lugares distantes para ajudar no sustento da família.

Contemporaneamente, histórias como *Caperucita en Manhattan*, ao recontar os contos, de maneira especial “retratam” as experiências do presente e mapeam os caminhos do mundo, mostrando para as crianças que existe *algo mais* além da crueldade social.

1.3 RESENHA CRÍTICA : AS ADAPTAÇÕES DA *CHAPEUZINHO VERMELHO* NO BRASIL

Felizmente uma criança não depende tanto de seu pai para crescer, mas de sua mãe. E a mãe da menina tinha bastante leite nos seios...Revirando um dia o baú de sua mãe, a menina achou um lindo chapéu vermelho. Tanto gostou daquele chapéu que nunca mais tirou da cabeça, a não ser para dormir e tomar banho. A mãe lhe deu, então, o apelido de Chapeuzinho Vermelho... (Deonísio da Silva, 2002, p.11-2).

No Brasil, pesquisadores têm estudado as versões dos contos de fadas e os ensinamentos contidos neles. Geralmente, discutem sobre os valores sociais burgueses ético, social e religioso, principalmente os contidos nos versos ao final de cada conto ou de cada coletânea de contos.

Segundo Bettelheim (1980, p. 205), o lobo, na versão de Perrault, é uma metáfora utilizada com propósitos não só moralistas e educativos, mas também uma como uma forma de advertir a menina em relação a sua vida sexual precoce: à sedução masculina. Para o psicanalista, os contos de fadas são a única forma de arte em que a criança pode compreender o seu mundo, de modo pleno, sendo também fonte inigualável de significados para a própria existência. Portanto, Bettelheim considera como a parte mais importante da história a mensagem no seu final: *Tendo um final feliz, os contos populares permitem às crianças enfrentarem seus desejos e medos inconscientes e emergirem incólumes, o id subjugado e o ego triunfante* (BETTELHEIM, 1980, p. 203-19). Mas, para Robert Darnton(1986) a visão simbolista de Bettelheim é pouco frutífera para uma análise de *Chapeuzinho Vermelho*, porque o psicanalista lê o conto como se este não tivesse história alguma, fazendo em *Chapeuzinho Vermelho* uma leitura horizontal descontextualizada. E ainda acrescenta referências que não se confirmam no levantamento feito por antropologistas, historiadores e folcloristas franceses

sobre os contos de fadas. Neste caso, citamos uma referência que Bruno Bettelheim faz relacionando o conto de Perrault e a semelhança com o mito de Cronos :

Ele engole os filhos que de modo miraculoso conseguem sair de seu estômago, e no lugar deles colocam pedras pesadas (BETTELHEIM, 1980, p.204)

No entanto, a versão de Perrault não têm este final em que o lobo é morto após ter engolido Chapeuzinho e a avó, substituindo-as por pedras, mas sim na versão dos irmãos Grimm. Neste caso, poderíamos dizer que há um engano em comparar o final do conto de Perrault com o mito de Cronos, quando deveria indicado uma das versões já alterada dos irmãos Grimm. Esta sim tem um final que se aproxima ao mito de Cronos, conforme podemos ver no trecho da versão dos irmãos Grimm quando o caçador imagina que o lobo possa ter engolido Chapeuzinho e sua avó:

...pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. E quando deu algumas tesouradas, viu logo o vermelho do chapeuzinho, e mais um par de tesouradas, e a menina saltou para fora e gritou:

– Ai, como eu fiquei assustada, como estava escuro lá dentro da barriga do lobo!

E aí também a velha avó saiu para fora ainda viva, mal conseguindo respirar, Mas Chapeuzinho Vermelho trouxe depressa umas **grandes pedras**, com as quais **encheu a barriga do lobo**. Quando ele acordou, quis fugir correndo, mas as pedras eram tão pesadas, que ele não pôde se levantar e caiu morto.(GRIMM, 1989 – grifos nossos)

Ainda, de acordo com Robert Darnton, foram os irmãos Grimm que realizaram modificações a partir dos contos de Perrault e não o contrário. Perrault teria acrescentado suas modificações a partir das narrações orais, provavelmente histórias contadas pela ama a seus filhos, mais tarde adaptou-as para o gosto burguês dos grandes salões franceses. Assim, não se aplica o exemplo dado por Bruno Bettelheim. Outro detalhe pouco atraente na análise psicanalítica é a relação da cor vermelha da roupa da menina com a menstruação e outras conotações sexuais. Para Darnton, tais relações demonstram desconsideração com questões históricas, como por exemplo, o uso da cor vermelha e do tecido de veludo nas cortes francesas que naquela época era muito valorizado por reis e rainhas, tanto que quase sempre

eles aparecem retratados nos quadros de pintores famosos em roupas de gala confeccionadas em tecido e cor usadas por Chapeuzinho. Acreditamos que a cor e o tecido da roupa da personagem tenha um significado aproximado ao histórico, pois seria natural que a avó amando tanto sua neta lhe desse de presente uma roupa tão importante, assim ressaltando sua afeição pela menina.

No entanto, como afirma o psicanalista, é possível que o imaginário seja utilizado pela criança como uma maneira de enfrentar, os medos e os problemas próprios da passagem infância-adolescência-adulto, como os enfrentados nas mais antigas culturas. Ou então, como no imaginário de uma sociedade indígena, por exemplo, em que os caçadores eram os responsáveis pela alimentação e sobrevivência de sua tribo. Ali, a criança alcançava a adolescência quando os pais levavam-na a uma viagem para o interior de um imenso e perigoso bosque, onde era entregue a um sacerdote mais velho, que a instruiria sobre os segredos da caça e a forma de lutar contra seus inimigos. A criança, utilizando-se deste imaginário, lembrava, por meio de histórias contadas pelo sacerdote, como o cacique de sua tribo saíra vitorioso de situações parecidas às que ela encontraria como exercício. Era a forma utilizada por estas tribos para adverti-la dos perigos reais que enfrentaria. Explica-lhe o que fazer para sair-se bem, como usar o arco e a flecha, acertar a caça e garantir o sustento da família...

Segundo Reni Barbosa nos dias de hoje, a *iniciação à vida adulta* ocorre por meio do ato de contar histórias como uma forma de resgate da *memória* e da *imortalidade*. A memória de um povo pode ser deixada como um registro do fato vivido, da experiência que teve para o futuro. E isto pode ser feito na forma de uma história que desperta e amplia a consciência de quem as lê ou escuta. Em *Caperucita en Manhattan* é constante esta valorização da memória por parte da protagonista Sara Allen, que lembra as histórias que leu na infância (no romance já está com 10 anos) e de como as histórias de Robson Crusoe, Alice e Chapeuzinho

Vermelho influenciaram o seu modo de ver as coisas da realidade, modificando a partir das narrações lidas sua experiência futura. Por outro lado, parece ser algo do qual Carmen Martín Gaité deseja passar como mensagem em todo o seu texto e explicitado na epígrafe da primeira parte do romance, no capítulo intitulado *Sonhos de liberdade*:

Às vezes penso que é verdade o que sonho, e o que me acontece de verdade penso haver sonhado antes...Além do mais, o que acontece não está escrito em nenhuma parte e, ao final, se esquece. Por outro lado, o que está escrito é como se houvesse ocorrido sempre. (Elena Fortún, *Célia no Colégio* – GAITE, 1996, p.1)

Reconhecendo a importância de escrever histórias, de contá-las, também de ler e escutar os contos de fadas, Reni Barbosa ainda afirma que *contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e a arte se perde quando as histórias não são mais conservadas. Perde-se a arte, porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve histórias* (1997, p.16). Contar histórias, nesse sentido, seria um estímulo à criatividade da criança. Toda a criança em formação deve constituir-se daquilo que faz extravasar seus sentimentos, emoções, como a raiva, alegria, medo e sossego. Por outro lado, suscitar o imaginário da criança a ajuda a construir idéias e resolver problemas simples de seu mundo infanto-juvenil.

Nesse sentido, também a escritora e pesquisadora Katia Canton, que trabalha com a literatura infantil é adepta da reescritura dos contos de fadas, associada às artes plásticas, como forma de estímulo à criatividade da criança. A autora recompila e adapta os contos populares a uma linguagem simples, relacionando-as com as ilustrações e mostrando como são lidas hoje as versões mais antigas. Também é importante ressaltar que, para Canton, assim como para outros pesquisadores dos contos populares, ao se analisar um mito, pode-se, também, entender a realidade social de um povo e apreender o seu contexto cultural.

Assim, o novo texto para Canton é uma forma mais leve e descontraída de mostrar que os contos de fadas, de Perrault e dos Grimm, tinham mesmo os recados moralistas, mas também possibilitavam ao leitor reelaborar a história para o seu contexto social, fazendo com

que a criança percebesse a ingenuidade, uma experiência para hoje em dia. No entanto, a autora chama a atenção para que a criança o ler histórias *pense bem* antes de aceitar o que está lá sem questionar, uma forma de chamar o leitor crítico desde pequeno. Isto é, oportuniza à criança/ leitora se constituir como sujeito que não precisa ceder às concepções moralistas.

A diversidade de adaptações de um mesmo conto é uma possibilidade a mais de compreensão e interpretação textual: a releitura, tão comum no passado como em nossa época, ainda é vista no Brasil como textos pouco recomendáveis. Porém, existem muitas versões traduzidas do conto *Chapeuzinho Vermelho*, segundo algumas pesquisas de Ivete Walty (1996, p.30-9) que podem ser considerados excelentes leituras, proporcionando a criança a redescoberta de novos significados.

A maior parte das adaptações e traduções feitas no Brasil têm como texto-fonte a versão escrita por Perrault na França, e/ou a dos irmãos Grimm, na Alemanha. Monteiro Lobato foi um dos tradutores do conto *Chapeuzinho vermelho*, porém muitos outros autores o adaptaram no Brasil, resultando em divertidas narrativas como a de Figueiredo Pimentel (1992), na linha da paráfrase, em que Albertina na personagem de Chapeuzinho, mas que todos conheciam por *Naná*, ou a versão de Orlando Miranda (*Chapéu vermelho II – as bocas do lobo*, em que o tema é o sexo e a exploração sexual nas grandes cidade; ou a de Alberto Berquó, que dá ênfase ao lobo torturador em *Chapeuzinho vermelho e o lobo Torturador*, uma clara alusão aos tempos da ditadura no Brasil: – *aqui está falando o Lobo. Pode mandar os homens que já descobri os vermelhos.*(BERQUÓ, 1979).

Da coleção de histórias de Lúcia Pimentel Góes (1986) a historinha de uma pata chamada *Chapeuzinho preto*, cujo nome lha deram porque tinha as cores de suas penas brancas com manchas pretas. A prosa poética de Góes trabalha com maestria a questão da identidade e de como a menina Lucita, personagem da história lida com as muitas diferenças de seus novos amiguinhos, a pata e seus filhotinhos.

As autoras de *Intertextualidades: teoria e prática*, Graça paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury (PAULINO, 1995), produzem no seu livro *Intertextualidades* uma série de atividades como propostas de leitura de algumas das versões contemporâneas mais conhecidas da história *Chapeuzinho Vermelho*. Para as autoras, numa sociedade de classes como a nossa, há *uma certa tendência a desprestigiar a cultura popular em todas as suas manifestações* (p. 67-155). Nesse sentido, há uma grande importância nas recriações feitas por escritores, compositores, diretores de cinema, uma vez que os meios de veiculação destes agentes têm mais prestígio num país como o Brasil, em que uma grande parcela da população ainda é analfabeta ou semi-analfabeta, e portanto não teriam acesso a literatura escrita.(PAULINO, 1995, p, 18).

Por outro lado, vemos que o fato de não ter acesso aos livros – como veículo da literatura – não quer dizer que os analfabetos sejam menos produtores de cultura. Se pensarmos na origem dos contos de fadas, percebemos claramente este fato. Foram os camponeses analfabetos que narraram no seu folclore as histórias que originaram as que hoje vemos escritas. As produções advindas deles são as que perduram até os nossos dias com as devidas alterações que cada narrador colocou de suas próprias experiências. Porém, concordamos que *a recodificação e a reveiculação das manifestações populares* – que tem estado cada vez mais distantes do meio universitário – por outros meios de comunicação verbal e não verbal ajudam a diminuir esta discriminação cultural. Mas, por outro lado também ajudam a banalizá-la. Isto porque os meios de comunicação de massa fazem produções em grande escala e tendem a focalizar somente o lucro imediato, assim, têm pouca preocupação com o seu conteúdo. Os valores destas novas formas de *manifestações culturais*, no mundo contemporâneo, estão relativizados e sempre em modificação. A sua classificação como arte depende muito de *onde estão*, de *quem as fez* e de *quem fala* sobre elas.

Segundo as autoras de *Intertextualidades*, é na literatura que as relações entre textos ficam mais evidentes. É que a linguagem verbal pode acampar um número maior de formas e significações que evita o esgotamento do texto em si mesmo. Assim sendo, um texto pode ao mesmo tempo dialogar com várias outras formas de linguagem além da sua própria. Queremos dizer que no processo de diálogo, a linguagem literária não só avança no espaço em que as outras formas de linguagens atuam, mas também se deixa incorporar por elas. (p, 20).

Considerando este fato, as autoras fazem um trabalho de compilação importante, na Segunda parte da obra citada: *Atividades intertextuais de leitura*. As atividades propostas trazem algumas das versões de *Chapeuzinho Vermelho* que ainda não foram esquecidas pelo público infantil. Podemos citar a de Mário Prata, *Chapeuzinho vermelho de raiva*; de Drummond, *História mal contada*; de Guimarães Rosa, *Fita verde no cabelo*; também trazem as versões transformadas em letras musicais como a de Roberto Carlos, *Lobo mau* e de João Gilberto, *Lobo Bobo*, que tinham como auditório um público jovem e adulto de uma determinada época no Brasil.

A continuação, no livro *Intertextualidades* as autoras propõem na *Atividade 10*, que se faça a leitura de algumas versões da história de *Chapeuzinho Vermelho*, e conseqüentemente se responda a uma série de oito questões sobre elas. A primeira pede que se identifiquem as diferenças existentes entre as versões de Perrault e Figueiredo Pimentel da história. Conforme já citamos anteriormente as duas versões: de Perrault (na íntegra) e a versão de Figueiredo Pimentel, resumidamente, esta última é a história da menina Albertina que também era conhecida por Naná. Um dia, recebeu de presente da avó um chapeuzinho de veludo vermelho e por isso muitas vezes a chamavam de *Chapeuzinho Vermelho*. Moravam muito distantes, por isso quando a avó fica doente, a mãe da menina a manda levar-lhe um bolo e uma garrafa de vinho, pedindo-lhe que tome cuidado: *não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa*. Naná

desobedece a mãe e entra por outro caminho para colher flores, o que a leva a encontrar o lobo. E como não conhecia lobos não teve medo e cumprimentou-o delicadamente. O lobo enganador que fingia-se de médico, questiona e ela respondeu inocentemente, sobre o que levava para a avó e o lugar onde ela morava. O lobo, mostrou à menina como era bela a floresta com suas árvores e passarinhos e também de suas plantas medicinais, na verdade lhe mostrava ervas venenosas, assim o autor mostra como pode um homem sedutor enganar uma menina inocente como Albertina com falsas palavras.

- Ah! tu é que és uma laranjinha muito apetitosa, – disse o lobo consigo mesmo, e acrescentou alto: Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais.
- Sem dúvida alguma o senhor é médico, replicou Albertina, – pois conhece as plantas medicinais. Talvez pudesse indicar-me algumas, que fizessem bem à vovó. (PIMENTEL, 1992, p.60-3)

E assim o lobo indica-lhe várias ervas venenosas, que ela inocentemente colheu para levar a sua avó. Enquanto isso, o lobo correu para a casa da vovó. Quando lá chegou bateu a porta fingindo-se de *Chapeuzinho Vermelho*, entrou e encontrando a pobre velhinha doente e na cama, engoliu-a e disfarçou-se com as roupas da vovó e esperou a chegada da menina . Albertina desconfiou que aquela forma horrorosa não era sua avó, mas enquanto verificava as suas feições exageradas, o lobo avançou para a menina e também a engoliu. O lobo adormeceu e como roncou muito alto chamou a atenção de um caçador que passava por ali. E este pensando tratar-se da vovó foi verificar o que ocorria. Entrou na casa e descobriu o lobo estendido na cama. Então, com a faca de caça ele abriu-lhe a barriga, arrancando de lá *Chapeuzinho Vermelho* e logo depois a avó da menina. Na barriga do lobo colocou duas pedras e costurou-a . O lobo com sede foi a um tanque tomar água, mas como tinha tamanho peso na barriga caiu e afogou-se. Naná prometeu nunca mais desobedecer a sua mãe.

O conto de Pimentel é uma paráfrase do conto de Perrault, em quase tudo se parece ao texto-fonte. Porém, o final da história dialoga, não com o texto de Perrault, e sim com a

história dos irmãos Grimm, pela inserção da personagem caçador que não está presente no texto de Perrault. Ainda pela diferença, nota-se o espaço em que acontece a história: a personagem de Pimentel vivia *na capital de um país distante*, enquanto que a de Perrault *vivia numa aldeia*. Em Perrault o vilão é apenas o Sr. Lobo, em Pimentel o lobo receita plantas medicinais e por isso é identificado pela menina como sendo um médico, na verdade um charlatão que se utiliza de um recurso para conquistar a confiança da menina. Na versão de Pimentel **inexistem os lenhadores na floresta**, cuja presença, no texto de Perrault, evita que Chapeuzinho seja devorada imediatamente. Estas são algumas das diferenças que poderiam ser detectadas mais imediatamente.

Chapeuzinho Vermelho partiu logo para a casa da avó, que morava numa aldeia vizinha. Ao atravessar a floresta, ela encontrou o Sr. Lobo, que ficou louco de vontade de comê-la; não ousou fazer isso, porém, **por causa da presença de alguns lenhadores na floresta**. Perguntou a ela aonde ia e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, respondeu: “Vou à casa da minha avó para levar-lhe um bolo e um potezinho de manteiga que a mamãe mandou”. “Ela mora muito longe??”, quis saber o Lobo. “Mora, sim!”, falou Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, muito longe, na primeira casa da aldeia”. (PERRAULT, 1989, p.51-5)

Nas versões mais atualizadas, temos a de Deonísio da Silva, *A melhor amiga do lobo*, e a versão de Lólio de Oliveira, *A desistória de Chapeuzinho Vermelho*, uma história (ou várias) dentro da história *Chapeuzinho Vermelho*. A história pretende contar a *verdade* sobre a origem do conto *Chapeuzinho vermelho*. A versão de Lólio é uma história engraçada que envolve um mistério – próprio das histórias de detetives – em relação a origem do conto *Chapeuzinho Vermelho* e propõe uma investigação que deverá ser feita pelo protagonista, um escritor, a partir de um certo manuscrito, amarelado pelo tempo que cai, por acaso, nas mãos do advogado Renato Meleiro Dutra. A partir daí, o autor sugere uma história fantástica em torno da personagem *Chapeuzinho* e sua avó: trata-se de um crime que teria ocorrido numa floresta, investigado por Êphebo testes escritor/pesquisador anos mais tarde e que no final, obtém informações da própria Chapeuzinho, já bem velhinha chamada Anna Fenneger, que teria

amizade com um certo senhor Jacob a quem conta segredos de sua infância. (OLIVEIRA, 1996, p.79).

Inédita e enriquecedora é a versão de Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo*, por tratar de forma mais peculiar as semelhanças e as diferenças existentes entre as histórias. A paródia, começando logo pelo título, que tem uma palavra semelhante e outra diferente da história *Chapeuzinho Vermelho*, e dilui-se por todo o texto numa clara tessitura do jogo de continuidade e ruptura.

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 conto de fada
e estremecia.
Não brincava mais de nada,
nem de amarelinha. (BUARQUE, 1985)

É interessante verificar que Chico Buarque e Carmen Martín Gaité, em suas diferentes releituras, propõem à criança ser agente de sua própria vida, com todos os riscos que isto implica. Para Sara-Chapeuzinho (*Caperucita en Manhattan*) surge a oportunidade de atravessar o submundo do perigoso bairro em que vive até Manhattan, e percorre o *caminho* sem a companhia da mãe, enquanto se dirige à casa da avó do outro lado da cidade, o que a deixa muito feliz.

Outra história, adaptação de Maria Clara Machado para *Chapeuzinho Vermelho*, transformou-se em drama para o teatro infantil. A nova história continua o diálogo já estabelecido por outros autores e inclui novos personagens: *Tinoco*, o menino que cuida de dona Quinquinhas, a vovozinha. É um personagem atrapalhadamente parecido com o coelho de *Alice* – de Lewis Carrol – porque também está sempre apressado. Um dia aparece em frente

à mãe de *Chapeuzinho*, D. Chapelão Vermelho, mas que por causa da pressa esquece da hora e do objetivo que é dar a notícia de que a avó de Chapeuzinho está muito doente, criando uma grande confusão.

Nessa peça teatral, todos possuem vida, desde as árvores até o tronco e a Coelho, que procura **desenfreadamente** o Sr. Coelho, seu marido. Assim, Maria Clara Machado (1967) dialoga não só com a história *Chapeuzinho Vermelho*, mas também com outros contos infantis que a criança poderá reconhecer por intermédio das personagens caricaturadas, como o Lobo e a menina:

... LOBO – (Entra correndo e dirige-se à platéia) Vou fingir que sou eu mesmo mas...bonzinho...Isto mesmo. Não há menina que resista a um lobo mau fantasiado de bonzinho...e que sofre....Ah! ah! ah!...(deita-se no chão com ares de sofredor) Ai...ai...ai...

CHAPÉU – (Levantando-se) Alguém está gemendo...

LOBO – Ai...ai...ai...

CHAPÉU – Que gemido triste, meu Deus...

LOBO – Ai...ai...ai...

[...]

CHAPÉU – (Na dúvida) Sinto muito não poder ficar mais um pouco com o senhor, mas é que a vovó está doente e preciso levar minha cestinha para ela. (Ela se encaminha para fora. O lobo finge que está chorando. Ela volta e fica muito triste) Toma um pedacinho de queijo de Minas. (Dá na boca do lobo que quase come a mão da menina) Ai lobo, quase que você comeu a minha mão!...

LOBO – Desculpe, menina, é que estou com muita fome. O lobo mau roubou minha comida...e...sua mãozinha é tão cheirosa...Você sabe, menina, lobo é sempre lobo, mesmo quando quer ser bonzinho feito eu... (MACHADO, 1967, p.129-33)

A criança tem, pelo conto de fadas, a possibilidade de ampliar os significados. Estes podem ser percebidos por meio de seus sentidos reais, como se fossem um espelho que, ao mesmo tempo, mostra e oculta o imaginário mundo infantil. Isto, como recurso natural, pode ser utilizado (simbolicamente) para o seu crescimento e desenvolvimento psíquico e afetivo. Por outro lado, os contos de fadas têm sua importância como proposta de leitura, por lidar com o saber popular, a essência da condição humana, e que até hoje se perpetuam, diluindo-se pelas narrativas contemporâneas.

Para entender como essas mensagens e seus contos foram criados, voltaremos no tempo e na História para verificar como essas tramas eram cheias de obstáculos e de dificuldades pelas quais um *herói* (geralmente uma criança) deveria passar para vencer na vida. No entanto, sempre contavam com a ajuda (quase sempre feminina) de *mágicas, milagres* provocados por duendes, fadas e *feiticeiras*.

Alguns destes elementos da literatura infantil e juvenil, e outras histórias como essas que interpretamos, são uma evidência da relação existente entre textos, o diálogo intertextual, tanto pela semelhança como pelas diferenças apresentadas. Os escritores de hoje *beberam* destas primeiras histórias, transformando-as em novas fontes de estudos, as quais interessarão as próximas gerações ou não. Os novos modos de escrever os contos não podem ser analisados apenas como um estilo com o qual os autores pretendam trazer à tona o interesse dos leitores. De que serviriam, no entanto, termos artistas criadores, recriadores ou mesmo tradutores do conto de fadas se não houvessem propósitos históricos e sociais? A cultura não se faz na solidão de um momento, mas no conjunto de acontecimentos da sociedade; tampouco se propaga pela voz solitária de um enunciador, mas, certamente, se constrói no contexto de muitas vozes.

Autores como Perrault, Grimm, Chico Buarque e Martín Gaité, ao reescrever histórias da cultura popular, procuravam talvez mostrar o folclore e o maravilhoso contido nelas. Não somente pelo prazer de contar histórias, mas porque estas histórias mostravam a habilidade e a experiência de pessoas reais, e isto é também fazer História. Sem nenhuma dúvida todos eles beberam da mesma *fonte*: o conto popular. Não deixaremos no esquecimento esse fato, e de que sem os contos populares, com seu conteúdo cheio de encantos e sortilégios, não existiria o universo deslumbrante dos *contos de fadas*: as histórias de Perrault ou de Grimm, e menos ainda a história da aventura de Sara Allen em *Caperucita en Manhattan*.

Portanto, deve haver uma boa razão para que os contos de fadas tenham permanecido por tanto tempo na cultura ocidental, assim como nas mais diversas culturas, e ainda sejam retomados em diálogo nas obras literárias contemporâneas como a de Carmen Martín Gaité. No Brasil, a história da menina, *Chapeuzinho Vermelho* é saboreada, por ser divertida, pelos leitores mirins. Mas geralmente a estudamos pelos sentidos mais amplos que ela tem. Muitas vezes, novas tramas são acrescentadas aos contos populares. A mesma história forma então um novo conto, que é diferente, porque são diferentes também no espaço e no tempo na qual ela esteve inserida. Nesse sentido consideramos que a situação histórica, se modificando, também se alteram as formas de ler/olhar/ouvir.

A compreensão de literatura está amplamente ligada à concepção de linguagem proposta por Bakhtin. Existe uma articulação ampla entre compreender a linguagem e compreender a literatura. Segundo Faraco, a concepção de linguagem de Bakhtin *trata os elementos psicológicos, lingüísticos, psicoanalíticos para compreender também a construção da consciência e da criação artística, trata de epistemologia porque, na elaboração de sua concepção de literatura, é preciso criticar os fundamentos dos formalistas ou dos psicologistas; trata de semiótica para poder localizar a literatura no universo das representações* (FARACO, 1988, p. 24). Por isso, não há como separar, em uma análise do texto literário, a compreensão de literatura como arte e a concepção de linguagem, elas estão imbricadas, uma não existe sem a outra.

Na verdade tanto a lingüística como a semiótica têm tratado, nestes últimos anos, de forma mais ampla a relação palavra e imagem, voltada para um processo associativo que promove a interação entre a escrita e a imagem, procurando os sentidos que os textos possibilitam a criança leitora (WALTY, 2000, p.7-30). São outras formas de linguagem que participam da literatura verbal mostrando o diálogo possível na releitura que um texto faz de outro, seja ele verbal ou não-verbal.

Um quadro, como manifestação cultural, poderá ser lido de muitas maneiras dependendo do lugar onde ele está, de quem o *faz* e de quem *fala* sobre ele, mas principalmente de quem o *lé*. E como matéria em uma existência permanente, imortalizado, fisicamente, enquanto que seus significados se alteram cada vez que ele for lido, relido, traduzido, copiado, ainda que sua forma física continue intacta, o seu significado não.

Um exemplo bastante peculiar de como o estatuto de *arte* depende do olhar avaliador do outro encontramos em *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luis Borges (Narraciones, 1998, p.85-96). Seu protagonista, *Pierre Menard*, se recusa a escrever *outro Quijote*: ele queria escrever (ou reescrever) *aquele Quijote* (o mesmo). Sequer queria fazer uma cópia da obra de Cervantes, ele queria mesmo era produzir, no século XX, algumas páginas que por coincidência fossem iguais, palavra por palavra e linha por linha à obra de Cervantes. Planejou um método para chegar a tal propósito (ser Cervantes): *el método inicial que imaginó era relativamente sencill. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros e contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes* (1998, p. 90). Um exame minucioso desse método e ele logo o descartou por ser muito simples. Sendo assim, a personagem de Borges, Pierre Menard reconhece que a obra literária é um produto cultural, fruto de uma época e de um lugar, de uma *maneira de querer ler*. Voltar a ser Cervantes não o levaria a escrever um *Quijote* contemporâneo, que filtrasse suas próprias experiências de homem do século XX, com a carga de leitura da realidade e dos textos literários que já empreendera. Então, Menard se recusa à singeleza e propõe-se continuar a ser Menard no século XX, e assim recriar o *Don Quijote*. Imaginemos que Menard conseguisse alcançar seu objetivo e assim, reescrevesse, conforme planejado, alguns capítulos de *Quijote*. O que ele lograsse reescrever não seria nunca a obra de Cervantes, que ele tentou reproduzir, porque a obra literária não se iguala à realidade com a qual ela *dialoga*. A grande diferença entre a obra de Menard e Cervantes é que o segundo

situou sua obra em seu próprio país, sua própria língua e em sua própria época, isto é, num contexto natural (seu), mas Menard não. Ele estaria situando sua obra em um país estranho e em uma época passada, a diferença se interpolaria a esta experiência, provocando o surgimento de um outro traço de estilo. Cervantes tinha sua própria visão de mundo, sistema de valores e ideologia codificadas no seu texto. Para Menard, estes códigos são outros, três séculos fazem muita diferença, a começar pelo espanhol *arcaico* de Cervantes, e pelo moderno e atual de Menard.

Resumidamente, esses são aspectos alguns aspectos que indicam a *polifonia* da linguagem literária, o que a diferencia das outras formas de linguagem é que pode ser vista no diálogo com outros textos e com a história, no diálogo com o leitor e deste com a obra de arte, dentre outros aspectos: por exemplo, na pintura é polifonia o jogo de olhares na retomada que faz Pablo Picasso do quadro *As meninas* de Velázquez, e como em todo texto polifônico é dialógica, e que convencionalmente temos tratado por intertextualidade. O narrador de Borges em *Pierre Menard* deixa evidente a preocupação com essa relação de dialogia, a voz do outro que poderá ser eleita ou rejeitada – ou simultaneamente as duas coisas. Parafraseando Graça Paulino, podemos dizer que a intertextualidade é um processo de leitura possível a qualquer leitor; mesmo inconscientemente ele estará relacionando um texto lido com outros textos anteriormente lidos/escritos/escutados por outro leitor/escritor/contador e o relacionará com sua forma de ler o texto da realidade. Como elemento da intertextualidade, podemos dizer que a tradução é também um modo de ler, um modo de recriar a obra *original*, dialogando com a outra. Neste diálogo, o tradutor impõe sua inflexão ao texto lido e, neste trabalho especular, também entram em cena, não apenas o autor traduzido e o autor tradutor, como também o autor leitor.

1.4 CARMEN MARTÍN GAITE: literatura infantil e juvenil

Hay tres tipos de satisfacción. Una es la de cuando escribes. A mí lo que me gusta es escribir. No manejo el tema hasta que lo tengo bien cogido. Con mis notas, mis apuntes, y mi memoria compongo ese tema. Ya sabes cómo aludo en mis textos a coser, a los hilos, a ese quitar y poner las cosas, a componerlas... No contarle todo de golpe, eso es lo esencial para mantener el interés del lector... (GAITE, entrevista a E. Martinell, 1997)

Não pretendemos fazer um estudo biográfico e cronológico ou diacrônico da Carmen Martín Gaité, para tanto necessitaríamos de uma tese específica só para atender a todos os dados existentes sobre ela. Consideramos como base, principalmente o material oferecido pela professora Doutora Emma Martinel Gifre (1997), na resenha biográfica que fez, como coordenadora, juntamente com outros autores em seu livro, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité – homenajes y bibliografía*. No livro, estão as conferências e a mesa-redonda celebradas sob o lema *encuentros con Carmen Martín Gaité. Premio Nacional de las Letras Españolas 1994*. E, ao final, um levantamento bibliográfico de Carmen Martín Gaité, apresentada por Gifre, bem como a cronologia, estudos sobre a obra e a recepção dada à obra da autora pela imprensa espanhola.

Considerando como primeira fase, Carmen Martín Gaité começou a escrever nos anos 40 e demonstrou um olhar aguçado diante de uma época em que as mulheres ainda escreviam timidamente frente ao batalhão de escritores masculinos. Apaixonada por contar histórias não se deteve diante do complexo mundo dos escritores, tratando de mostrar que a estrutura da inteligência humana é narrativa, independente do gênero – homem ou mulher - . Gaité abriu caminho na literatura espanhola percebendo histórias, armazenando histórias e contando nas suas histórias como os sentimentos são também histórias concentradas. Para José Antonio Marina, contar histórias é algo que se deve aprender com Gaité, pois ela sabe muito bem como

contar com o interlocutor, respeitando-o também como leitor quando afirma que o mundo existe para ser contado a alguém (GIFRE, 1997, ponencia de Marina, 1997, p.18)

A segunda fase de sua escrita está centrada nos anos 60 e 70, quando as estruturas do regime franquista relaxaram um pouco; assim, sua obra pode ser lida como um subconsciente das mulheres mediante um diálogo com um interlocutor ideal. Durante este período escreveu seu romance *Ritmo lento*, publicado em 1962. Logo após abandonou temporariamente a escritura de romances para se dedicar a uma longa pesquisa de arquivo sobre o processo inquisitorial de Macanaz – *El proceso de Macanaz: história de un empapelamiento* (1970), *Macanaz, otro paciente de la inquisición* (1982) e *El proceso de Macanaz* (1988) – parte de sua tese de doutorado defendida na Universidade Complutense de Madri, *Lenguaje y estilos amorosos en los textos del siglo XVIII español*, com o qual recebeu o Prêmio Extraordinário de Doutoramento sob a orientação de Don Alonso Zamora Vicente. Ainda neste mesmo período levou seu romance *Entre visillos* (1958) para a televisão espanhola, apresentado em episódios (seriados) e dirigido por Miguel Picazo. Quase no final desta fase Gaité recebe o Prêmio Nacional de Literatura pelo romance *El cuarto de atrás* (1978).

A terceira e última fase, nos anos oitenta e noventa, dentro de um marco pós-moderno, – que se entende posterior ao momento anterior - Gaité cria já partindo da imaginação de um novo mundo representado pelos contos de fadas e o que eles supõem de subversivo, ao criar um universo desejado. Durante este período trabalhou como professora visitante nos Estados Unidos, em Houston, Texas (1980) e em Atlanta (1982). A universidade de Nebraska publica *From Fiction to Metafiction: Essays in honor of Carmen Martín Gaité*, o livro uma série de quinze trabalhos. Dirigidos por Mirella Servodidio e Marcia L. Welles (1983). Retorna aos Estados Unidos varias vezes para ministrar cursos e conferências nas Universidades de Athens, Charlottesville, em Nova Iorque, de Cornelle Delaware, dentre outros centros de

estudos universitários. Com José Luis Borau, escreveu uma série para a televisão espanhola chamada *Celia*, baseada nos contos de Elena Fortún.

Com competência, Carmen Martín Gaité investe contra os modelos estruturados na técnica literária tradicional, ao propor uma narrativa ágil, pontuada de lances de humor em *Caperucita en Manhattan* (publicada em 1990⁶) - por conta de uma personagem extravagante como a Miss Lunatic), e que é fruto da postura narrativa adotada: a história dentro da história. Deste modo, o narrador pode discutir com o leitor o desenrolar dos acontecimentos. A discussão contida na tessitura narrativa é que vai dando os toques humorísticos e críticos, permitindo o engajamento na causa feminista de forma natural. A autora não tem uma preocupação exagerada com o *recado* como elemento do todo narrativo, mas o compõe para mostrar ao leitor mirim não o melhor comportamento que deve ter uma menina moderna, mas como pode construir seu olhar sobre o mundo real, que é diferente daquele que vê na história. Tal atitude não impede a criação de um universo ficcional mais rico e menos utilitário, condição, ao que parece, necessária a toda obra literária que se queira mais duradoura.

No entanto, quase toda a obra de Martín Gaité parece-nos tratar muitos temas e questionamentos que se cruzam dialogicamente com o dado bíblico, folclórico e filosófico, no tom do contador de histórias. Entre as muitas leituras possíveis de sua obra, o questionamento ideológico é um dos traços marcantes, gerador da tensão: *repressão x transgressão*. Isto se deve, principalmente, a suas personagens, geralmente protagonistas mulheres que buscam seu lugar/espço.

A produção literária de Martín Gaité começa a ser mais conhecida após os anos 50, uma vez a maior parte de suas histórias foi escrita nessa época. Vale lembrar que nesse período, a autora entra em contato com um grupo de escritores jovens, denominado por

Josefina R. de Aldecoa de *Los niños de la guerra* (1983), participante do círculo literário de Ignacio Aldecoa.

Assim como Gaité e o círculo de autores ao qual pertencia Aldecoa, outros autores que escrevem para o público infantil e juvenil surgiram ou ressurgiram naquela mesma época. Entre os fatores sociais, políticos e econômicos que tiveram razoável influência nas prioridades estabelecidas pelos intelectuais e artistas, estiveram sob o autoritarismo político e a interferência do Estado nos diversos níveis sociais que geraram insatisfação e desconfiança nos meios intelectuais. Impedidos de debater livremente, os escritores recorrem à literatura para, por meio de metáforas e símbolos, falar do real.

Aproximadamente nos anos 80, essa situação atinge também as obras infantis. Houve uma mudança em relação ao momento anterior, abandonando-se o *escapismo*, o *moralismo*, o *maniqueísmo* e o *didatismo* e, assim, a linguagem assume uma dimensão lúdica. Com isso, a literatura infantil passa a ser encarada como um dado do real e os problemas sociais deixam de ser aliados do universo infantil.

É neste contexto intelectual, social e político que surgem também várias outras obras de Carmen Martín Gaité, pois foi uma intelectual e escritora atuante. Desta forma, a transgressão em seus textos pode ser vista sob dois aspectos: a transgressão formal, que vai em busca do novo, bastante explorada em obras como *El Balneario*⁶ (1955), onde a autora aproxima-se da literatura fantástica produzida nos países hispano-americanos; e a transgressão da estrutura social e política vigente. Esta última aborda mais de perto a contestação ao poder dominante, que é a tônica de quase todas as suas histórias, seja ele representado pelo pai, mãe, professor ou mesmo um adolescente em fase de puberdade.

⁶ Provavelmente a autora terminou de escreve-lo ainda em Nova Iorque, indício que coloca no fim do último capítulo: *Nueva York, 28 de agosto de 1985*. (GAITE, 2001, P.227)

Martín Gaité publica seus primeiros poemas na revista universitária *Trabajos y días* enquanto estudava Filosofia e Letras em Salamanca. Depois de concluir seus estudos, translada-se a Madrid com a intenção de escrever sua tese de doutorado, onde colabora com jornais e revistas da época, entrando em contato pela primeira vez, com um grupo de escritores jovens da geração anos 50⁷ ou a geração de pós-guerra.

Seu primeiro conto, *Un día de libertad* (1953), foi publicado na *Revista Española*. E o romance *El balneario*, ganhador do Prêmio Café Gijón, em 1954, aparece junto a outros três contos, *Un día de libertad*, *Los informes* e *La chica de abajo*. Desde então, até 1962, escreveu romances breves que publicou, por volta de 1960, em um pequeno volume chamado *Las ataduras*, e em 1978 recompilou todos seus contos em outro volume que chamou *Cuentos completos*, em cujo prólogo a autora explica porque os escreveu.

A leitura de um livro como *Caperucita en Manhattan*, mesmo para aqueles que nunca leram nada escrito pela autora, faz perceber a sua excelência em narrativa, seja ela longa (o romance) ou curta (os contos), porém também escreveu poesia, teatro e ensaio. José Jurado Morales, em *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, afirma que Gaité é uma dessas autoras que abriu passagem por entre a timidez e o anonimato, avançando por caminhos pelos quais antes transitaram nomes consagrados. Depois da chegada da democracia na Espanha, a autora passou a ser referência para muitos jovens que queriam mudar a tradição anterior. Talvez, um dos fatores que influenciaram significativamente os estudos sobre a autora nos últimos anos.

Isto é compreensível, principalmente, devido ao grande sucesso de seus romances: *Entre Visillos* (1958), que obteve o prêmio Nadal em 1957, e *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976), *El cuarto de atrás* (1978), *Caperucita en Manhattan*

⁷ apresentada por Ignacio Aldecoa em seu círculo literário, conheceu Josefina Rodríguez, Alfonso Sastre, Juan

(1990), *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las Nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996), *Irse de casa* (1998) y *Los parentescos* (2001); os contos: *Las ataduras* (1959), *Cuentos completos* (1978), *El castillo de las tres murallas* (1981), *El pastel del diablo* (1985), *Dos cuentos maravillosos* (1992); e estudos sociológicos, como: “*Usos amorosos de la Postguerra española*”, “*Usos amorosos del dieciocho en España*”, “*El proceso Macanaz: historia de un empapelamiento*”, “*Otro paciente de la inquisición*”, “*Lenguaje y estilos amorosos en los textos del siglo XVIII español*”, este último, tema de sua tese de doutorado. Destacamos ainda livros de ensaios, como: “*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*”, “*El cuento de nunca acabar (notas sobre la narración, el amor y la mentira)*”, “*Desde la Ventana*”, “*Água pasada*” e “*Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Na poesia, a autora publicou “*A rachas*” e “*Todo es un cuento roto en Nueva York*”. Muitos destes trabalhos somente começaram a ser reconhecidos mais amplamente a partir de 1978, com o prêmio Nacional de Literatura, e em 1988, com o prêmio Príncipe de Astúrias das Letras Espanholas. Já a partir das primeiras leituras de suas obras, é possível verificar que o mundo literário de Carmen Martín Gaité é feminino: procura mostrar a mulher contemporânea, seu entorno social e familiar. Neste âmbito, sua preocupação envolve, geralmente, temas polêmicos como a conquista da liberdade por parte da mulher, sempre dependente de pais, maridos ou filhos, e sua consequência freqüente, a solidão.

No entanto, José Jurado Morales (2003) ainda afirma que houve um período de silêncio romanesco de doze anos, até 1990, nas publicações de Martín Gaité⁸. Entre 1990 e 2001, isto é, desde a publicação de *El cuarto de atrás*, passaram-se doze anos sem que a autora publicasse um novo romance, para então recomeçar justamente por *Caperucita en Manhattan*. Logo, escreveu e publicou outros cinco romances, *Nubosidad variable*, *La Reina de las*

Benet, Medardo Fraile, Jesús Fernández Santos e Rafael Sánchez Ferlosio (com casou-se em 1954).

Nieves, Lo raro es vivir, Irse de casa e Los parentescos. A revisão bibliográfica de Gaité produzida por José Morales(2003) mostra um relação de seus romances no qual segundo Morales, podemos agrupá-los por ordem cronológica da data de publicação da seguinte tabela⁹

1958-1963 5 años	1963-1974 11 años	1974-1978 4 años	1978-1990 12 años	1990-2001 11 años
<i>Entre visillos;</i> <i>Ritmo lento.</i>		<i>Retahílas;</i> <i>Fragmentos de interior;</i> <i>El cuarto de atrás.</i>		<i>Caperucita en Manhattan;</i> <i>Nubosidad variable;</i> <i>La Reina de las Nieves;</i> <i>Lo raro es vivir;</i> <i>Irse de casa;</i> <i>Los parentescos.</i>

José Jurado Morales, em seu trabalho de compilação bibliográfica sobre a autora, a obra literária de Carmen Martín Gaité foi produzida de acordo com a tabela acima, e os resultados obtidos estão dispostos em três capítulos de seu trabalho de acordo com a mudança histórico-cultural ocorrida na Espanha e a própria trajetória literária da escritora. A primeira parte, Morales indica especialmente seus romances de pós-guerra, cujas personagens foram criadas em consonância com o ambiente franquista. A segunda parte, relacionada aos romances escritos durante a transição política dos anos 70, em que o olhar da autora volta-se para uma análise profunda do momento histórico sofrido pelos espanhóis, em prol da defesa dos direitos humanos e do desejo de renovar a narrativa. Finalmente, na terceira busca dados sobre a produção de Martín Gaité em plena democracia. Neste momento os seus romances se separam em dois grupos: os que dialogam com a tradição, como *Caperucita en Manhattan* e *La Reina de las nieves* e os que procuram o lado íntimo e lírico da autora, *Nubosidad variable*; *Lo raro es vivir*; *Irse de casa*, *Los parentesco*. De outro modo, Morales estrutura

⁸ No artigo La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000), em *Espéculo* nº 23 (abril/2003)

⁹ FONTE DA TABELA: [http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ numero23/jurado.html](http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/numero23/jurado.html)

neste trabalho bibliográfico, a vida, o marco sócio-histórico e o contexto literário de Gaité. Em uma parte, procura delimitar quem são seus leitores com o objetivo de identificar o mundo ficcional criado pela autora: os temas que ela elegeu, características de suas personagens; em outra, procura ressaltar os aspectos relacionados à narratologia de Gaité.

Outro estudioso da obra de Carmen Martín Gaité, Carlos Uxó¹⁰, em seu artigo para a revista *Espéculo*, observa que quarenta anos se passaram desde a edição, em 1958, do primeiro romance de Carmen Martín Gaité, *Entre visillos* para que enfim Gaité tivesse seu merecido lugar entre as melhores escritoras espanholas. Ainda sobre os primeiros trabalhos da escritora, afirma que a crítica não lhe concedeu muita atenção, na verdade, quase nem existia – o primeiro artigo que trata da escrita de Gaité foi publicado em uma revista especializada de 1977, quando a autora já havia publicado cinco romances, e que foi provavelmente o romance *El cuarto de atrás* que trouxe uma mudança de atitude entre os críticos literários que passaram a dar mais atenção ao que a autora escrevia. Desse momento em diante aumentaram expressivamente o número de estudos sobre obras inteiras de Gaité ou sobre alguns fatos ocorrentes em seus romances. Para Uxó, o mais importante no trabalho de John W. Kronik é relevância da análise das narrações em primeira pessoa e especialmente da personagem Natalia, como uma forma de mitigar as limitações aos quais é submetida em seus diferentes papéis no romance *Entre visillos*: de mulher, adolescente, filha e burguesa.

En su trabajo sobre *Entre visillos*, John W. Kronik estudia la relación de la obra con su tiempo y con otras novelas de Martín Gaité, así como la narrativa que estructura la obra (Kronik 1983). Establece para ello un paralelo entre la perspectiva que la autora adopta ante lo que escribe y la forma en que los personajes observan la realidad: pueden hacerlo a través de los visillos para inspeccionar la realidad exterior (tal y como hace Martín Gaité para incluir en su novela una descripción de la sociedad del momento) o pueden detenerse a observar la realidad como un "mosaico de cosas en montón" (reflejado en la novela a través de una estructura narrativa que combina distintos puntos de vista) (Martín Gaité *Visillos* 162. Citado en (KRONIK 1983, 52).

¹⁰ *Revisión crítica de los estudios sobre su obra*: artigo para *Espéculo*: Especial na página de Carmen Martín Gaité na Universidad Complutense de Madrid.

Em outra parte, John Kronik realiza um estudo diacrônico da obra de Martín Gaité, dando especial atenção aos romances *Entre visillos* e *El cuarto de atrás* (Kronik 1997). Sobre estes dois romances Kronik estabelece uma série de paralelismos em relação outros romances de Martín Gaité e as narrações escritas na Espanha ao mesmo tempo que relaciona a evolução de seus romances de pós-guerra com o *dévir* histórico. Para Kronik, os romances de Martín Gaité mostram uma evolução sem rupturas, uma constante metamorfose sobre a base do mesmo estilo que a autora vem mantendo desde a escrita do romance *El balneario* até a escrita do romance *Nubosidad variable*. Segundo Kronik em *Entre visillos* é possível estudar como parte do realismo social; *El cuarto de atrás*, como um romance da memória - uma memória que se opõe ao discurso franquista - o romance pós-modernista; e por fim, *Nubosidad variable*, pode ser visto como reflexão sobre o ato de escrever.

Considerado como um trabalho menos importante pelos críticos, Phyllis Zatlin Boring faz um estudo sobre a influência de Baroja, Unamuno e de Antonio Machado em *Ritmo Lento* (Boring 1980) e fala sobre Ignacio Soldevila e a seção que este dedica a Martín Gaité em seu livro sobre o romance na Espanha de 1936. Nesta obra Soldevila havia incluído Carmen Martín Gaité em: "la gran categoría de los escritores monotemáticos"

Em outro momento, Phyllis Zatlin Boring (MARTINEL GIFRE, coord. 1997, p.77), em seu artigo também dá especial atenção a Carmen Martín Gaité, desta vez relacionando-a como escritora essencialmente feminista, abrindo uma linha importante na crítica, que foi posteriormente retomada em outros comentários crítico. Para tal trabalho, Zatlin Boring analisa os quatro primeiros romances de Martín Gaité e alguns ensaios, encontrando, em ambos os casos, exemplos de *tratamento feminista* que a autora coloca nos diversos temas, como a solidão, o casamento e as relações entre pais e filhos.

No entanto, verificamos um número maior de trabalhos críticos por parte das mulheres, como pesquisadoras da obra literária de Gaité, por exemplo, Joan Lipman Brown (1978) em um de seus artigos sobre os romances de Martín Gaité, estuda o uso da **estética conceitual**¹¹ em *El Balneario*. Em sínteses, Brown analisa uma série de elementos formais (estrutura, uso do tempo, de espaço, e língua) como veículo de expressão dos principais temas na obra. De fato, esta autora mostra uma relação entre esses três elementos e o gênero de *l'étrange pur* que se inclui em *El balneario*¹² (BROWN, 1978, p.163-74)

No entanto, o principal estudo de Joan Lipman Brown foi o de analisar dois romances de Gaité, *Entre visillos* e *El cuarto de atrás*, considerando-os como romances autobiográficos, portanto sob uma outra perspectiva diferenciada da que fez John Kronik. A partir dos dois romances, Brown desenvolve continuamente seus estudos sobre a obra da autora salmantina, inclusive uma análise comparativa entre ambos romances foi publicada na revista *Hispanófila*, nº 90, em maio de 1987 e anteriormente Brown já havia escrito, *Nonconformity in the Fiction of Carmen Martín Gaité* como tese de doutoramento na universidade da Pensilvânia (Brown, 1976). Em várias outras pesquisas, Joan mostra-se interessada em verificar até que ponto houve influência de momentos históricos na escrita dos dois romances autobiográficos de Gaité e de como a presença e/ou ausência, respectivamente, do franquismo está refletida nestas duas obras. O seu estudo centraliza quatro temas que aparecem insistentemente tanto no romance *Entre visillos* como no romance *El cuarto de atrás*:

la opresiva conformidad de la vida de provincias, el papel adjudicado a la mujer en un orden tradicional, la educación bajo el régimen franquista y las circunstancias políticas del momento. Brown concluye que la muerte de Franco hizo posible que *El cuarto de atrás* fuera mucho más explícita en sus referencias directas al franquismo como culpable de la situación de la mujer y

¹¹ Este estudo se encontra mais aprofundado na obra de Brown, *Secrets from the Back Room: The fiction of Carmen Martín Gaité*.

¹² Joan Lipman Brown, *El balneario* by Carmen Martín Gaité: Conceptual Aesthetics and *L'étrange pur*, *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, vol. 6, nº 3, 1978, 1979, p. 163-174.

en las menciones a organizaciones como la Sección Femenina o la Falange.
(BROWN, 1976)

É bastante provável que o trabalho mais importante de 1987 tenha sido o livro de Joan Lipman Brown *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité* (Brown 1987). Muito embora, ela receba certa crítica por citar alguns casos e reproduzir artigos que já publicados anteriormente.

Concordamos com o estudo de Brown quando ela discute o estilo de Martín Gaité e a sua preocupação por um tema de grande interesse para outros escritores: encontrar no leitor um interlocutor ativo e fiel. Ativo porque acredita, como muitas outras pessoas, que os romances não são somente de quem os escreve, mas também, se não principalmente, de quem os lê e completa, assim, o ciclo Ler/Dialogar/Pensar/Criticar e (por que não?) Escrever; e também fiel porque vê o escrito com seus próprios olhos, e não com os olhos de quem não sabe ver nem ler além do já visto ou lido por outras pessoas, palavras da própria autora, que busca dar independência a seu leitor. O tipo de leitor que, acreditamos, constrói seu saber pela própria leitura.

Existem duas formas de pôr-se a ler, como de pôr-se a fazer qualquer coisa na vida: uma serena e outra impaciente. Quando nossos humores se mantêm em equilíbrio mais ou menos estáveis, entramos no livro dispostos a que ele nos conte o que queira, não o forçamos a que ele nos adentre e acerte com o resquício exato de um pouco de consolo. Simplesmente o escutamos, como escutamos os conselhos da nossa melhor amiga (MARTÍN GAITE, 1973, nossa tradução)

Publicado pouco depois do lançamento editorial de *Caperucita en Manhattan*, o artigo de Barbara Zecchi¹³ faz uma leitura feminista deste romance em relação a outros romances de Martín Gaité. Para Zecchi, a trajetória narrativa da autora caracteriza-se por mostrar o fracasso em que culminam diversas buscas por um interlocutor ao serem levadas adiante dentro de uma *sociedade falocentrica*. Segundo a autora, o romance apresentaria, como solução, uma

¹³ Zecchi, Barbara. "El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité." *Mester* 2.20 (otoño 1991): 77 - 88.

provável volta à infância, que também está presente em outras novelas de Martín Gaité que afirma ser tal volta, *um momento de felicidade e liberdade*, no qual se supõe um desejo de escapar ao *aprisionamento patriarcal*. Neste sentido, *Caperucita en Manhattan* poderia supor um passo adiante na narrativa de Martín Gaité: recorrer ao fantástico ou inventar um interlocutor? O problema da *(in) comunicação* poderia assim ser resolvido por uma volta ao pré-edípico: a infância, aos contos de fadas (ZECCHI, 1991, P. 77-88).

Esta é uma análise psicanalítica de Zecchi que tem relação com a exegese psicanalítica de Fromm e de Bettelheim sobre as teorias de Freud e Lacan que não se relaciona diretamente com o nosso trabalho, a citamos como uma das análises possíveis de ser estudadas para o mesmo romance. Nos interessa especialmente alguns sentidos que Bettelheim valoriza nos contos populares, dos quais também Zecchi discute, quando os contos permitem às crianças enfrentar seus medos inconscientes, mostrando que ler histórias hoje em dia é simbólico no sentido de guardar as relações com a sedução, a descoberta da vida sexual, a passagem da adolescência para a vida adulta, que muitas vezes pode ser dolorosa para a menina, as modificações e transformações que o corpo experimenta e que Gaité tão bem soube colocar no romance *Caperucita en Manhattan*. Porém, Bettelheim também critica os textos modernos dizendo que estes não trazem o simbolismo a criança necessita para lidar com os problemas da adolescência, como se toda a literatura que existe hoje para crianças fosse didatista ou criada apenas para dar segurança às crianças. Por isso, o trabalho de Zecchi valoriza e demonstra que existem textos ricos como o de Gaité que abordam sim o problema da morte, do medo e da solidão, como o faz *Caperucita en Manhattan*.

Quando tratamos da questão da infância, em nossas inflexões, também tratamos da constituição da criança como leitora e a relação que se estabelece em *Caperucita en*

Manhattan que relê os contos de fadas, como história da construção da identidade feminina na adolescência. Portanto, está claro para nós que estes levantamentos discutem a possibilidade de que textos literários e contemporâneos que retomam outras leituras dos contos de fadas são componentes fundamentais na transformação de menina–adolescente–mulher que a protagonista Sara Allen irá experimentando no romance de Gaité.

Em relação a estudos sobre *Caperucita en Manhattan*, no Brasil, desconhecemos a existência de trabalhos. E até mesmo na Espanha e nos Estados Unidos, talvez por ser uma de suas últimas obras antes de morrer, vítima de um câncer, ainda não existe uma crítica literária específica sobre esta obra. O estudo de Zechi foi o único que encontramos disponível na bibliografia crítica pesquisada até o momento. De certa forma, pode-se dizer que quase inexistem trabalhos sobre esse livro de Gaité, além de algumas poucas notas que fazem parte de estudos sobre outras obras da autora. Por isso mesmo, consideramos importante uma pesquisa inédita nesse sentido. Opinamos por *Caperucita en Manhattan* tratando-se de uma de suas obras que mais fala da identidade *feminina* em constituição, principalmente, porque traz para o nosso tempo uma nova leitura dos contos de fadas e as modificações na representação da menina-mulher desde aqueles tempos em comparação ao tempo presente.

Por fim, neste capítulo, gostaríamos de reconhecer o importante trabalho de outra crítica e escritora, Emma Martinel Gifre, na Espanha, que como coordenadora de *Al encuentro de Carmen Martín Gaité – homenajes y bibliografía*, publicou uma compilação da obra de Gaité (MARTINEL GIFRE, 1997, p.107-137). O livro-homenagem de Emma Martinel encomendado pela Direção Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas, em novembro de 1995, para homenagear a Carmen Martín Gaité, que alcançou o prêmio Nacional das Letras 1994. A própria autora, ao tomar conhecimento das reuniões para a sua homenagem, deu-lhe o nome de *Encuentros con Carmen Martín Gaité*. A publicação desta homenagem em forma de livro contou com três nomes importantes das letras espanholas: a própria organizadora Emma

Martinel (barcelona,1949), José Antonio Marina (Toledo, 1939), John W. Kronik (Viena, 1931), além de cinco participações à mesa redonda de Josefina R. Aldecoa (La Robla, León, 1926), José Luis Borau (Zaragoza, 1929), Maria Victoria Calvi (Itália), Belén Gopegui (Madrid, 1963) e Jorge Herralde (fundador, em 1968, da Editora Anagrama). O resultado do trabalho organizado e coordenado por Emma Martinel Gifre tem na primeira parte a transcrição, cotejo, revisão e o mérito daqueles que palestraram durante os encontros. Na segunda parte está incluído o material ao qual nos reportamos aqui, uma parte de recompilação bibliográfica, agrupamento de dados e de materiais publicados. O terceiro capítulo é apresentado pela própria autora homenageada: *La voz de Carmen Martín Gaité* (p. 61-67).

Este trabalho de Gifre foi-nos de fundamental importância, especialmente, por estar relacionado à obra de Carmen Martín Gaité em geral. No Brasil, é quase inexistente o material sobre Carmen Martín Gaité, à exceção da tradução de Ruth Rocha para o mesmo texto e de alguns trabalhos específicos: pesquisas, teses, e trabalhos monográficos em Universidades e centros de idiomas - Centro Cultural Brasil-Espanha em Curitiba. Por este motivo, consideramos fundamental o levantamento de Martinel Gifre e que apresentamos ao final deste trabalho. Nesta relação agrupamos as referências de acordo com as obras tratadas em seu livro, e em ordem cronológica de publicação; foram incluídas resenhas, críticas e comentários a outras atividades de Gaité. Segundo Gifre, não pretendeu executar uma relação exaustiva, mas um rol executado a partir do arquivo pessoal de Gaité e de outros dados disponíveis naquele momento. Esta mesma relação recebeu uma ampliação, e que mais tarde foi publicada na revista *Espéculo* (1998) da *Universidad Complutense de Madrid*, também dirigida e apresentada por Emma Martinel Gifre: *Ampliación de las Noticias sobre Carmen Martín Gaité incluidas en el libro. Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía* (Universidad de Barcelona, 1996). Também nos interessamos por compilar, especialmente a bibliografia de Carmen Martín Gaité, os dados relacionados as pesquisas que

utilizamos como referência e a recepção que teve *Caperucita en Manhattan* na imprensa espanhola, conforme a lista de referências, anexa no final deste trabalho.

CAPITULO II

2 A ANÁLISE DO ROMANCE

...Y de pronto, se sintió perdido como una gota de agua en el mar proceloso de Manhattan, caído del reino de la fantasía con las alas rotas, rodando por las calles de uniforme prestado, y llevando dentro de un lujoso coche prestado a una niña dormida y vestida de rojo, una niña prestada, que no era su Edith, pero de la que tenía que cuidar. Todo estaba al revés, todo era un puro absurdo, un puro préstamo (MARTÍN GAITE, 2001, p. 205).

2.1 O processo de construção da narrativa

Walter Benjamin (1985, p.55.) afirma que o *romance* se distingue de todas as outras formas de prosa (dos contos de fadas, das lendas, e mesmo das novelas). Segundo Benjamin, o romance não *procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa*. A narrativa é construída pela experiência do narrador que a conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros, incorporadas nela às experiências daqueles que a ouviram. Benjamin está nos falando do que diferencia o romance e os contos de fadas. Este último, por ser procedente das tradições orais se diferencia do romance que por sua vez possui elementos profundamente singulares. Para compreender a construção narrativa de *Caperucita en Manhattan*, devemos entender o procedimento natural de construção do universo polifônico do romance, como o quer Bakhtin, entendendo, nesse sentido, que o romance não é passível de interpretações limitadoras, pois nele, *as personagens principais são, não apenas objeto do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante* (BAKHTIN,1997,p.4-5)

O romance *Caperucita en Manhattan* pode ser estudado a partir das teorias de Mikhail Bakhtin sobre o romance de Dostoiévski, porque *polifônico* por excelência, em que cada personagem funciona como um ser autônomo em relação a quem a criou. E ainda, colocando sua própria visão de mundo, pouco importando se coincidente ou não com a ideologia de Gaité. No romance, quando cada um dos personagens fala com sua própria voz, diz-se polifônico, porque nele também expressa o seu pensamento.

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (BAKHTIN, 1997, p. 1-7).

Carmen Martín Gaité sempre procurou destacar o universo feminino no romance. E neste espaço de *criação* suas personagens que falam por si mesmas, e na sua linguagem se faz presente a multiplicidade de consciências semelhantes a seus mundos. Suas criações literárias, são poesias e teatro, romances e contos, sendo estes últimos quase sempre em diálogo com as vozes mitológicas, exemplo de que, quase sempre, a mulher escritora se utilizou de um poderoso instrumento de libertação: a linguagem. E é justamente na linguagem e pela articulação da linguagem que o autor se engendra para compreender a literatura. Todas as vozes lhe interessam, quer escutá-las, quer com elas interagir sem o esgotamento limitador, mas numa interação entre todas as vozes que também respondem ao seu comando.

Nos romances de Gaité, as histórias se orientam por meio de um narrador (ou vários narradores), ou muitas vezes por uma das personagens, correspondendo a nova visão do mundo em devir. Suas personagens femininas, na maior parte das vezes, representam um discurso novo em que a heroína é uma mulher que procura desfazer as correntes impostas pela sociedade patriarcal. Portanto, Gaité trabalha pela ruptura com a tradição, busca ancoragem nela, para depois desmitificá-la. Sua fala representa pela e na palavra da mulher que viveu nos

tempos em que era *propriedade*, objeto de troca do avô, do pai, do irmão e do marido, até os nossos dias, mesmo que já se tenham passados alguns séculos. Mas, muito antes, no Oriente, Sherazade passa das mãos do pai para o poder do sultão, e arma-se da linguagem literária para evitar a sua morte. No imaginário popular, o poder narrativo não seria uma prerrogativa feminina? Tecer o fio condutor da história é o narrar e/ou contar histórias: tecer o fio da imaginação, tecer os sonhos, fantasiar, deixar-se seduzir pelo encantamento das histórias ou pela malha tecida pelos fios condutores dos contos de fadas. O processo de recontar o que já “foi contado” antes, inovando, transformando, recriando uma história sem fim é o que propõe Gaité. Assim como Sherazade em *As mil e Uma Noites*, Gaité é a contadeira de histórias que não dá um final à história de Sara Allen, para que o leitor possa noite após noite, conduz o fio de suas próprias histórias.

De contar e recontar histórias se resgata o processo da memória enquanto instrumento de mediação entre o sujeito e o mundo que o rodeia. A narrativa de Gaité faz-nos lembrar a noção de *les fenêtres* nos poemas em prosa de Baudelaire, porque assim são as histórias que transitam pelos seus romances, janelas pelas quais é possível passar a vários universos ou tantos quantos possamos o queiramos imaginar.

Assim analisamos a narrativa de Gaité para a história de Sara Allen. Um processo ficcional, que a princípio se mostra simples: uma aventura que é contada num romance dividido em duas partes. Porém, logo descobriremos que nele há um segredo “as janelas valem pelo que não está nelas”, por isso permitem realizar o sonho, o encontro ou o “salto” rumo a liberdade.

Em *Caperucita en Manhattan* consideramos três aspectos importantes que iremos comparando com outros elementos do mundo literário: o modo como a autora enfoca a narrativa, e que chamamos de processo de construção ficcional; a ironia e metáfora na imagem da cidade, uma crítica social de Gaité a sociedade norte-americana implícita; e a

representação da personagem Sara-Chapeuzinho em relação ao universo feminino.

O argumento no romance é construído em duas partes, que se subdividem em treze capítulos. Consta na primeira parte:

1. *Datos geográficos de algún interés y presentación de Sara Allen*
2. *Aurelio Roncali y el Reino de los Libros. Las Farfanias*
3. *Viajes rutinarios a Manhattan. La tarta de fresa*
4. *Evocación de Gloria Star. El primer dinero de Sara Allen*
5. *Fiesta de cumpleaños en el chino. La muerte del tío Josef*

E na segunda parte:

6. *Presentación de miss Lunatic. Visita al comisario O'Connor*
7. *La fortuna del Rey de las Tartas. El paciente Greg Monroe*
8. *Encuentro de miss Lunatic con Sara Allen*
9. *Madame Bartholdi. Un rodaje de cine fallido*
10. *Un pacto de sangre. Datos sobre el plano para llegar a la Isla de la Libertad*
11. *Caperucita en Central Park*
12. *Los sueños de Peter. El Pasadizo subacuático de madame Bartholdi*
13. *Happy end, pero sin cerrar*

Na primeira parte, os sonhos de liberdade de Sara serão amplamente explorados pela narradora de Gaité em cinco capítulos: No início do primeiro ela explora os dados geográficos de algum interesse e apresentação de Sara Allen. A narradora descreve detalhadamente o espaço onde ocorre a ação, mas também descreve as características da personagem Sara, a protagonista e heroína da história, *uma menina sardenta de dez anos, que vivia com seus pais no décimo quarto andar de um edificio bastante feio, no fundo do Brooklyn* (1996, 3-9). Quanto ao entorno familiar de Sara, o pai Samuel Allen é bombeiro hidráulico (encanador) e a mãe, Vivian Allen, uma dona de casa que, para ajudar a preencher suas horas de ócio, cuida de

idosos em um asilo próximo de sua casa. Seu maior prazer é fazer para a família uma torta de morangos, de cuja receita guarda segredo. A avó de Sara, Rebeca Little, e mãe de Vívian Allen, uma ex-cantora de *music-hall*, cujo nome artístico era *Glória Star*, está decadente, casou-se muitas vezes, viveu algum tempo com Aurélio Roncali, que a abandonou e viajou para a Itália – na história não se sabe exatamente a causa desta separação brusca. Enquanto Sara e seus pais vivem no Brooklyn, a avó vive muito próximo a Manhattan, por isso todos os sábados a menina e sua mãe atravessam a cidade para visitar a avó no bairro de Morningside.

Durante as viagens à casa da avó, Sara se confunde entre suas fantasias de menina e a curiosidade de conhecer sozinha aquele lugar de desejo: Manhattan. A mãe, Vívian, não compartilha da mesma curiosidade da menina e por isso acaba por limitar os seus sonhos. Porém, Sara está disposta a viver sua aventura muito mais cedo do que possa imaginar sua mãe.

Em Aurélio Roncali e o Reino dos livros. *As farfândias*, a narradora descreve os conflitos familiares, as primeiras emoções, dúvidas e alegrias de Sara. Descreve as relações dos casais que compõem o entorno familiar de Sara, seus pais: o casal Allen; e os vizinhos e amigos de seus pais: o casal Taylor, que também tem um filho. A menina pouco se interessa pelo relacionamento de seus pais que é diametralmente oposto ao do casal Taylor e, quase sempre, foco de discussão entre o casal Vívian e Samuel. Philip, o marido de Lynda Taylor, é para Vívian um *herói*, porque na sua visão ele dá conta das responsabilidades do lar e ainda consegue manter o romantismo com a esposa, enquanto o seu próprio marido se mostra desinteressado pela rotina em que se transformou seu casamento.

Naquele tempo, Sara preferia sonhar. Mas não como normalmente sonharia uma pessoa, pois ela o fazia com os olhos abertos. Era naquele momento que as brigas e as discussões de seus pais se desvaneciam, transformando-se em pano de fundo para a imaginação da menina. Ela imaginava uma fantástica excursão pelas ruas, praças e parques

que não conhecia. Como criança, lhe interessavam todas as coisas da imaginação: *un mundo habitado por lobos que hablan, niños que no quieren crece, liebres con chaleco y reloj y náufragos que aprenden soledad y paciencia en una isla* (1998, p. 59). E nesse sentido, também colocava a Aurélio, para ela, porque não o conhecia em pessoa, ele era tão somente mais uma das personagens que povoavam seu mundo infantil: uma espécie de *chamán* ou feiticeiro que deu a ela oportunidade de desenvolver duas grandes paixões, *viajar e ler*, e em consequência também usar sua imaginação, porque lendo sonhava que viajava e, assim, conhecia o mundo que não lhe era possível conhecer por ser ainda tão criança.

Unas veces volaba por encima de los rascacielos, otras iba a nado por el 'río Hudson, otras en patines o en helicóptero. Y al final de aquel recorrido sonámbulo, cuando ya empezaban a pesarle los párpados, Sara se veía a si misma acurrucada en una especie de nido que alguien había fabricado para ella en lo más alto de la estatua de la Libertad, disimulado entre los pinchos de su corona verde. Se posaba allí como un pájaro cansado de volar. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre. (MARTÍN GAITE, 2001, p.62)

Nas viagens imaginárias a protagonista contava com o auxílio de um mapa, presente de Aurélio Roncali a Sara. Nele a menina planejou, detalhadamente, seu espaço de aventura marcando-o no mapa com duas estrelinhas: uma dourada, que identificava a ilha de Manhattan, mais especificamente, a estátua da Liberdade, e outra prateada, que indicava a casa da avó Rebeca.

Assim sendo, a primeira parte do romance, mostra claramente como a protagonista constrói para si mesma um refúgio numa cidade onde se fraturam e se desintegram os valores num século marcado pela instabilidade e pela transitoriedade de sentimentos.

É necessário lembrar que Carmen Martín Gaité viveu por um período de tempo nos Estados Unidos e provavelmente o desenvolvimento da trama em *Caperucita en Manhattan* esteja baseada na convivência da autora com o espaço norte-americano. Nesse sentido, nota-

se que há na protagonista Sara Allen, bem como em outras personagens que compõem a história, uma semelhança com os *modelos* de mulheres que fazem parte dos seriados da televisão americana. Por isso, também consideramos como esse conto de fadas moderno é construído com imagens cinematográficas. Nelas a autora procurou a caricaturar muitos artistas, o uso de nomes famosos da televisão norte-americana, as imagens cinematográficas.

É interessante verificar que a fascinação de Sara por Manhattan não se limita só ao espaço como lugar de realização material. Não é somente um lugar no qual ela possa fazer compras, andar em carros luxuosos e desfrutar de todos os objetos sonhados, como se estivesse na *Disneyworld*, muito embora seja exatamente este cenário que lugares como Manhattan oferecem. Para a menina é também um lugar onde as pessoas podem exercer sua liberdade. Manhattan é para Sara a metáfora de um grande *shopping*.

O *shopping* é uma exposição de todos os objetos sonhados. E, sobre o *shopping* talvez ninguém saiba melhor do que os jovens adolescentes que podem exercitar seu sentimento ambíguo, porque contrário, ao processo de mercantilização que lá se estabelece, podem expor seu entusiasmo pelo exibicionismo e pela liberdade de expressão. Em Manhattan, assim como em qualquer *shopping*, as marcas e as etiquetas que fazem parte da paisagem lembram símbolos públicos da televisão. As imagens do cinema são marcas registradas e comercializadas. Acreditamos, no entanto, que Gaité também sintetiza a imagem de suas personagens nessa iconografia urbana, em que tudo pode ser re combinado, todas as etiquetas com as marcas *artesanais* de alguns produtos *folk-ecológico-naturalistas*, completando, assim, os estilos que definem a cultura estética urbana: tudo é *kitsch* industrial e *compact disc*.

O capítulo nove, por exemplo, faz referência à história de Madame Bartholdi e também a uma filmagem que ocorre dentro da história. Enquanto para a personagem menina, Sara, o momento da filmagem, com seus diretores e auxiliares, é puro prazer e diversão, a narradora trata de mostrar a frivolidade do cinema norte-americano, uma crítica severa ao estrelismo da

mulher à procura do corpo perfeito à dissimulação utilizada por muitas artistas para esquecer a infelicidade e a solidão (1998, p.153).

A troca da beleza por dinheiro, no cinema norte-americano, não é bem-vindo, pela narradora de Gaité: a recusa formal de Miss Lunatic a fazer parte de um filme evidencia isso e está no diálogo que tem com o diretor de cinema, senhor Clinton:

Por favor, señora, no se enfade...Hay un malentendido...Les pensamos pagar su trabajo...¡Muy bien, además...! Si quiere – añadió bajando un poco la voz – podemos establecer ahora mismo las condiciones económicas...Pero no se vaya, se lo ruego. – ¡ Claro que me voy! ¡ ahora mismo!, ¿ usted quién es para disponer de mí, ni de qué condiciones me está hablando? ¡poner precio a la Libertad, es el colmo! ¿ Dónde se ha visto despropósito semejante? (MARTÍN GAITE, 2001, p.163)

Neste diálogo a narradora explicita que Sara se surpreende por não se envergonhar diante daquela situação, tanto quanto costumava acontecer com sua mãe que, ao falar alto, chamando a atenção das pessoas na rua, sempre a repreendia. Principalmente porque para ela, Miss Lunatic representava como uma mulher deveria se portar diante de fatos como aqueles...*no solo pensaba apoyar a su amiga y seguirla en todo, sino que además le divertía muchísimo lo que estaba pasando y ver tan desmoralizado al muñeco* (p.163). Sara é uma menina em fase de adolescência, portanto, a sua personagem se identifica com as referências urbanas presentes no cinema. O cinema para ela é antes de tudo divertido, porque as proibições podem ser descartadas:

- ¡Qué divertido! – dijo Sra – , Nos ha dicho que no entremos, y nosotras hemos entrado.
- Claro. Nunca hay que hacer caso de las prohibiciones – dijo miss Lunatic –. No suelen tener fundamento. Tú anda con naturalidad. Así, hablando conmigo. Y atenta al coche.
- ¡ Están rodando una película! – dijo la niña absolutamente maravillada.
- ¡ Mire esos raíles, y el siloncito con el señor que va montado encima...! Parece un muñeco, ¿ Verdad? (MARTÍN GAITE,2001, p. 154).

No entanto, muito antes de *Caperucita en Manhattan*, Carmen Martín Gaité escreveu sobre as mulheres em seus livros. Em quase todos eles há uma forte crítica às relações de poder que estão na base da produção da diferença de gênero. Para ela, as diferenças não devem

apenas ser simplesmente toleradas ou respeitadas. Elas estão sendo constantemente feitas e refeitas, em renovação. Por isso, deve-se focalizar as relações de poder que as produzem. Assim, ela critica a homogeneização cultural das cidades. Em *Caperucita en Manhattan*, Nova Iorque é uma grande metáfora dessa homogeneização.

Carmen Martín Gaité, em *Caperucita en Manhattan*, escreve sobre uma menina e seus anseios num cosmopolita bairro de Nova York. Sara é uma menina que está em fase de transformação para mulher, e por isso olha o mundo diferente, e ainda devemos considerar a precocidade da menina. O que representa para nós um olhar sobre a experiência (iniciativa) feminina de Sara? E que significados produzem a representação feminina neste espaço, *Manhattan*, quando lido pelo leitor? Manhattan é um espaço onde a mulher está em constante alteração quanto a seu papel, seja na família, no trabalho ou na sociedade de uma forma geral. E os Estados Unidos têm destacado a mulher e suas conquistas profissionais, mas também suas experiências infrutíferas, o culto à beleza e ao cinema, como forma de elevação social. No Brasil meninas de 13 a 15 anos se degladiam para fazer parte das grandes empresas de modelos – tipo exportação –, antes mesmo de iniciar seus estudos universitários desejam desfilar as passarelas da moda internacional. Regimes severos são impostos a seus corpos, tornam-se bulímicas, anoréxicas e o que mais for necessário para alcançar um corpo escultural e eternamente magro. A televisão não deixa barato, há um modelo a ser seguido.

Veremos que no romance de Gaité essas questões sociais e culturais estão muito presentes. Enquanto no conto *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault, é possível ler as características da sociedade francesa do final do século XVII, governada pela monarquia absoluta, em Grimm poderemos ler uma sociedade *liberal*, como a da Europa do século XIX, em *Caperucita en Manhattan*, é possível ler uma sociedade *democrática* contemporânea, com seus matizes e seus problemas. Na cidade se estabelecem diferentes classes sociais. Em Nova Iorque, há os que moram no subúrbio, no Brooklyn, em Morningside e há os que *passam* por

Manhattan. As histórias das personagens de Gaité se confundem, se complementam, ou em algum momento elas se encontram em Manhattan, como Lobo ou Chapeuzinho.

Para as personagens de Gaité, ir a Manhattan é o mesmo que visitar um *shopping-center*. Primeiramente porque sua arquitetura é um simulacro da cidade onde todos os extremos do urbano estão evidenciados: as intempéries, que as passagens subterrâneas e as grandes fachadas somente interrompem sem anular; os ruídos não unificados; o jogo de cores neutras num contraponto ao colorido dos grandes edifícios comerciais, às suas diferentes luzes, opostas, e que se disputam, se reforçam ou, simplesmente, ignoram-se umas às outras. Os edifícios construídos em grande escala produzidos por seus vários pisos; as superfícies de vidro; os monumentos conhecidos, que por permanecer lá por tanto tempo, sua beleza ou feiura tornaram-se os signos mais poderosos do texto urbano; a proliferação dos enormes letreiros de *neón*, gigantescas telas sobre os edifícios despejam suas mensagens. E logo veremos que este é o ambiente do lobo moderno, Mr. Woolf, a sua floresta de cimento e aço, que no romance se caracteriza por tudo aquilo que marca a identidade urbana na leitura de Gaité.

Por outro lado, Manhattan significa para Sara a aventura de ir ao *shopping-center*. Lá, como em uma nave espacial, é possível realizar todas as atividades reprodutivas da vida: comer, beber, descansar, consumir símbolos e mercadorias segundo instruções, nem sempre escritas, mas absolutamente claras. Como em uma nave espacial também pode perder-se em relação à orientação espacial, a noção de lugar é muito ambígua: o que se vê de um ponto é tão parecido com o que se vê de um outro ponto, oposto, que somente se for um *expert* com um mapa poderá identificar suas diferenças e ser capaz de movimentar-se com facilidade sabendo exatamente onde está em cada momento. Será por isso que Sara tem um mapa de Manhattan? Há uma relação de indiferença entre a cidade e o *shopping*: este é rodeado pela cidade, mas independe do espaço que nela ocupa. A cidade tem nos seus arredores as grandes rodovias

lado a lado convivendo com os bairros pobres e velhos, as avenidas, ruas e parques, cada um a seu modo, os espaços são delimitados, há fronteiras que impedem a hibridização social e cultural.

No *shopping* a expectativa exterior desaparece, não se diferencia se é noite ou dia, o tempo não passa e o que passa não tem qualidades específicas. A cidade não existe para o shopping, que foi construído para suceder a cidade. Por isso, o *shopping* não considera aquilo que o circunda, a cidade e seus complementos: não só porque fecha seu espaço a visitas exteriores, como também irrompe, como caído do céu, em uma quadra de alguma cidade. Se instalando ali, ele a ignora. E conseqüentemente também ignora quem nela vive. Manhattan é um *shopping* perfeitamente adequado ao nomadismo contemporâneo. Por ele muitos passam, mas ninguém fica. O *shopping* é extraterritorial, ele não discrimina, por ele passam pobres e ricos. E nesse sentido, as pessoas que vivem nos seus subúrbios, vêem o *shopping* como uma realização hiperbólica e condensada de qualidades opostas aos lugares onde vivem. Além disso, por ser um espaço extraterritorial, possui passagem livre, isto é, não é necessário pagar para entrar.

As pessoas que passam por Manhattan têm suas próprias histórias. E a narradora de Gaithe as coloca uma a uma dentro da outra história, como caixas chinesas: existe no romance, a história de Sara; dentro dela, a história de miss Lunatic; a história de mister Woolf; e a de sua avó, Rebeca Little.

E assim segue-se tecendo histórias dentro da história, como a surpresa que teve Mister Woolf ao redescobrir uma velha história, sua antiga paixão, nutrida desde os dezesseis anos, por uma garota ruiva, maravilhosa e inalcançável, oito anos mais velha que ele, mas por quem apaixonara-se loucamente. Estava de volta do seu passado e ela era doce, sensual e completamente descarada.

Pero todavía guardava un clavel seco que una vez ella se había sacado del pecho, para tirárselo, después de besarlo. Se lo tiró a él, a aquel adolescente desgarbado, hijo de un modesto pastelero de la calle 14. Tal vez lo conociera de vista y hubiera llegado a percatar de lo mucho que él la amaba desde lejos. Acababa de cantar *amado mío*, la canción que hizo célebre a Rita Hayworth en *Gilda*. Y le había sonreído dos veces mientras cantaba.[...] Wool jamás había podido olvidar aquella noche en que su mirada se había cruzado tan intensamente con la de la Gloria Star.(MARTÍN GAITE, 2001. P. 199-200)

Mister Woolf, imerso em seus próprios pensamentos nos esclarecem porque ficou tão impressionado ao escutar de Sara-Chapeuzinho o nome artístico de sua avó “Glória Star”. Vemos aqui mais uma vez o recurso da memória que tão bem utiliza a autora. Como se estivéssemos assistindo um filme antigo de musical hollywoodiano Mister Woolf-Lobo relembra cenas de sedução e paixão que passou em sua juventude, tão distante e ao mesmo tempo tão próximo. É uma outra história da qual Sara-Chapeuzinho não participa neste momento, sequer desconfia da existência desta paixão quase juvenil enquanto fala com seu novo amigo, porém foi exatamente ela quem abriu uma *janela* que tornará possível a saída, o salto, o sonho realizado, o encontro entre o Lobo e a avó: *Glória Star!* – *exclamou Mister Woolf, olhando o vazio com olhos sonhadores. “quem pretender negar o inexplicável não poderá compreender nada!”*. E uma nova história será narrada sob o olhar de Sara-Chapeuzinho quando chega na casa da avó.

As alusões a canção, sorrisos, olhares apaixonados, gestos e detalhes tão descritivos que só os adultos reconhecem como sinais claros de sedução, explicam o afastamento do mundo infantil para o adulto, um prenúncio dos mistérios que aguardam Sara-Chapeuzinho quando chegue a vida adulta. Para a menina assustadoramente inéditas as emoções que se produzem na menina, quando entra furtivamente na casa da avó a surpreende como numa cena de sonho: Deteve-se no vestibulo e conteve a respiração. Da sala de estar, ouve música suave, risos, cochichos, um tênue feixe de luz que sai da porta entreaberta poetisa a cena que espia através de uma fresta na porta: *a avó, vestida de verde, girava nos braços do Doce Lobo, ao*

som de “Amado mio”, ...De vez em quando jogava a cabeça para trás e seu partner inclinava-se e dizia-lhe algo no ouvido que a fazia rir...garrafa de champanhe...taças...

Sara retrocedeu em completo silêncio, extasiada com a cena que presenciou, o peito trêmulo e o coração na mão. Enfim compreendeu que já não era necessária naquele lugar. De posse de uma felicidade indescritível produzida pela cena que viu como se fosse um filme. Que pena, pensou Sara, o filme havia acabado.

E como se estivéssemos em um cinema a autora paga as luzes. Como leitores, assim como Sara, também nos sentimos como que expulsos do paraíso. Mas para a menina, que ainda não sabe, a autora reservou um grande aventura, o filme ainda não acabou, pois surpreendentemente Sara-Chapeuzinho retorna a cena, agora é outra, ela a única protagonista. Não queria voltar para casa, preferia sair a rua e explorar de dentro da floresta, sem ser vista, os perigos que a espreitavam lá fora, começava assim o seu ritual de amadurecimento.

2.2 A imagem da cidade

Los niños que viven en Brooklyn no todos se duermen por la noche. Piensan en Manhattan como en lo más cercano y al mismo tiempo lo más exótico del mundo, y su barrio les parece un pueblo perdido donde nunca pasa nada. Se sienten como aplastados bajo una nube de cemento y vulgaridad. (MARTÍN GAITE, 2001,p.37)

G. M. Hyde¹⁴ afirma que a literatura moderna nasceu na cidade, e com Baudelaire – principalmente com sua descoberta de que as multidões significam solidão, portanto, termos intercambiáveis: *Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée* (BAUDELAIRE, 1997, p.20-1)

Baudelaire escreveu sobre a Paris do segundo império; Carmen Martín Gaité escreve sobre a Nova York de hoje, mais especificamente sobre uma parte significativa desta *polis*: *Manhattan* e seus arredores. A cidade de que trata Baudelaire – e também a vida que levava – eram dominadas pela ideologia da *bourgeoisie*, era inevitável que dentro dela, e contra ela, surgissem elementos dissidentes. O poeta pertencia literal e simbolicamente às mansardas e sótãos que se escondiam furtivos por trás das imensas fachadas, não sonhando, porém, com uma cidade transfigurada, com uma nova ordem, mas tentando explicar para si mesmo por que estava necessariamente condenado numa sociedade tão convicta de sua salvação.

Para Carmen Martín Gaité, em *Caperucita en Manhattan*, a cidade e o que ela apresenta em termos de idéia de liberdade, confrontando com o que de fato é encontrado, poderíamos chamar de *liberdade vigiada* (vigiada pela Estátua da Liberdade). Nova Iorque é uma eterna *produção cinematográfica* para o resto do mundo, que a vê como um espetáculo *multimídia*, resumidamente simbólica. Nova Iorque é um símbolo que contém muitos outros

símbolos que foram criados para que o mundo todo visse do que era capaz o homem moderno.

Por exemplo, em Nova Iorque é símbolo o centro de Manhattan. Mas em muitas cidades não existe um “centro”. Isto é: um lugar geográfico preciso, marcado por monumentos, cruzamentos entre ruas e certas avenidas, teatros, cinemas, restaurantes, confeitarias, calçadão, placas luminosas que escorrem feito cascatas, também luminosa e metálica, que banham os edifícios, como existem em Manhattan. E nesse sentido ele é mais que um *centro*, é quase uma outra cidade dentro da cidade. O que acontece em Manhattan não acontece em nenhum outro lugar, diria Sara Allen.

Muito antes de Manhattan ser visto como o grande *centro* de Nova Iorque, podia-se discutir se o *centro* de uma cidade verdadeiramente terminava nessa ou em tal rua, ou talvez, um pouco mais para lá, porém ninguém discutia a existência mesma de um só centro. Quase que como se tivesse vida própria, suas imagens, ruídos, horários diferentes.

Do contexto Norte-americano para o latino-americano, no Brasil admiramos uma belíssima cidade, Curitiba. Contam que há muitos anos atrás, em Curitiba, dos bairros ia-se ao centro como uma atividade especial, um passeio de feriado, como uma saída noturna, uma expedição para fazer compras, ou simplesmente, para ver e estar no centro, a parte principal de uma cidade. Mas hoje a capital paranaense parece ter emancipado seus bairros, e o centro de Curitiba é uma cidade a mais entre todas as outras pequenas “cidades-bairros” que a cercam.

Segundo Beatriz Sarlo (1994), as grandes cidades estão em crise, em transitoriedade apresentam um enorme paradoxo: abundância e pobreza. Nas Grandes metrópoles, como o Rio de Janeiro, a classe média vive em bairros sitiados muitas vezes pela favela ao lado, e os moradores desta, por sua vez, nem por isso menos sitiados que daquela. Em outras, os Bairros

¹⁴ (BRADBURY, 1989, p. 76-82 e 119-284)

adquiriram vida própria, e seus moradores não precisam ir ao centro para quase nada, tudo que é mais urgente está no bairro, o supermercado, a farmácia, a joalheria, os magazines, a padaria e os postos de gasolina, hospitais com seus prontos socorros de emergência e grandes shoppings, estes sim encerram tudo isto ao mesmo tempo.

Muitas cidades, hoje perderam seu *Status "centros"* como um lugar em particular, são imensas cidades sem centro ou seriam Imensos centros transformados em cidade? É quase incompreensível nos dias de hoje definir tal exemplo com exatidão. Mas o certo é que muitas cidades são, talvez, como Nova York, uma imensa cidade sem "centro". A América Latina, também tem cidades que entraram no processo de transformar-se em imensos "centros", e Buenos Aires é um exemplo disso.(SARLO, 1994, p.13)

Em Nova Iorque o Central Park é também um de seus símbolos, mas não é um *centro*, naquela cidade. Marshall Berman (p.273-4) enumerou, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, os símbolos nova-iorquinos que ele considera marcantes como expressões simbólicas da *modernidade*: o Central Park, a ponte do Brooklyn, a estátua da Liberdade, Coney Island, diversos arranha-céus de Manhattan, o Rockefeller Center, dentre outros. Para ele a cidade é uma grande floresta de símbolos. E ainda afirma que por mais de um século Nova Iorque tem servido como centro de comunicações internacionais, mas há muito tempo deixou de ser mero teatro para transformar seus símbolos numa grande produção hollywoodiana, um espetáculo de multimídia e audiência para o mundo inteiro, num eterno metamorfosear.

Em outra época, muito antes de Berman, Federico García Lorca, poeta espanhol da geração de 27, leu Nova Iorque em suas poesias assim: *Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitetura extrahumana y ritmo furioso. Geometria y angustia. ...aquella trágica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje...*(GARCÍA LORCA, 1954, p.1095-1103). Sobre sua leitura, pode-se dizer que, à primeira vista, Nova Iorque parece cheia de alegria, mas observadas as engrenagens sociais

que a movem, percebe-se a escravidão do homem e atrelado a máquina. Quase tudo em Nova Iorque depende da engenharia e da ciência moderna.

Lorca queria fazer um poema sobre a raça negra na América do Norte e colocar em evidência o sofrimento e dor de ser negro em Nova Iorque, um mundo contraditório: *Esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas o guiar el automóvil o abrocharse el cuello almidonado, o de clavarse el tenedor en un ojo*, escreveu em sua obra *Poeta en Nueva York* (1996). Para o poeta ,Nova Iorque é ambigüidade. Estes elementos aparecem principalmente nas suas poesias denominadas *Los negros, Calles y sueños e Vuelta a la ciudad*. Na poesia de Lorca, o protagonista se vê como parte desta paisagem urbana. Em Gaité é parte da metáfora: *porque Manhattan es un vertedero donde gusenean los miles de ángeles caídos del reino de la ilusión, de las nubes del sueño* (MARTÍN GAITE, 2001, p. 203).

Em *Caperucita en Manhattan*, Peter, motorista de mister Woolf tem sua própria história que dialoga com o protagonista de Lorca. O sofrimento de pessoas que povoam esta cidade mundo: *Os sonhos de Peter* (2001,p.197-214), um empregado norte-americano que tem quatro filhos para sustentar e, que sonha protagonizar um daqueles filmes que sua esposa assiste pela televisão. É que os filmes que assistem são para estas pessoas a metáfora da *janela* de Baudelaire que ilumina e permite realizar os sonhos. Mas para Peter tudo estava ao contrário, tudo era um puro absurdo, puro empréstimo. Sua Filha mais velha Edith era fascinada por Manhattan, como todas as crianças que vivem no Brooklyn, sempre lhe pedia para leva-la a um passeio por Manhattan, mas como realizar os sonhos de sua filha se tinha que trabalhar o tempo todo para sustentá-la? O mundo que Peter sonhou para ele e a família via somente através da janela da limusine, por ali observava as grandes fachadas dos edificios enfeitados e todo o cenário de abundância que Manhattan pode proporcionar aos olhos de quem vive no Brooklyn. No final do dia quando volta para casa, assiste os filmes que o

emocionam. Assim como Peter, muitos pais e crianças que vivem em bairros de Nova Iorque não dormem a noite, pensam no dia seguinte e na aventura que, talvez, possa lhes ocorrer como nos filmes, que contam as aventuras dos sonhadores caídos na lama com as asas quebradas (GAITE, 1996, p.159). Lorca poetisa¹⁵ sobre estes sonhadores: quem não sonha nunca ouve o próprio coração realizar seu sonho.

No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie.
No duerme nadie.
Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.
Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no sueñan
y el que huye con el corazón roto encontrará por las esquinas
al increíble cocodrilo¹⁶ quieto bajo la tierna protesta de los astros (*Ciudad sin sueño*. LORCA, 1996, p. 151)

Na simbologia patética a cidade traz consigo, o sofrimento, pois os elementos referenciais desapareceram dando lugar a uma abstração impessoal, sem lugar nem tempo definido. A ambivalência está escondida sob duas facetas que aparecem claramente em seu poema *Poeta en Nueva York*, em que, aparentemente, a segunda faceta é muito mais importante que a primeira. O protagonista de Lorca expressa profundamente a solidão provocada pela grande cidade.

No entanto, é de Baudelaire a afirmação de que *não existe coisa mais profunda, mais misteriosa, mais tenebrosa, mais fascinante, do que uma janela iluminada por uma vela* (BAUDELAIRE, 1997, p. 67 – tradução e grifos nossos). Para a narradora de Martín Gaité, também existe uma janela que ilumina os sonhos das crianças sem sono que vivem no Brooklyn: é que quando a estátua da Liberdade fecha os olhos, entrega às crianças a tocha de sua vigília. Seria sua tocha a *vela* que imaginou Baudelaire? Certamente ela ilumina as noites insones de Sara-Chapeuzinho no romance.

¹⁵ Em espanhol existe o verbo *poetizar* que significa elevar ao tom da poesia. Não sei se existe o verbo em português, e não gostei de usar *recita*, parece que perde alguma coisa do sentimento elevado de por poesia no ato de poetizar.

¹⁶ *Cocodrilo*: (*crocodylus*) réptil del orden de los emidosaurios de cuatro a cinco metros de largoll *lágrimas de cocodrilo*, lágrimas hipócritas (Fonte: dic. Larousse)

As *crianças* que imaginou Gaité pensam em Manhattan como a coisa mais próxima e, ao mesmo tempo, a mais exótica do mundo, é como se estivessem em um *paraíso de crianças perdidas*. O paraíso perdido de Peter Pan e Wendy, onde as crianças nunca crescem e a única janela para o mundo exterior é viver a grande aventura: cruzar a ponte que os leva na ponta dos pés ao outro lado da ilha, onde imaginam que ocorrem coisas muito estranhas. Assim o imaginou também Baudelaire: *La lune, qui est le caprice même, regarde par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit: "cette enfant me plaît."* (1997, p. 69).

Para ele a cidade de Paris é também uma metáfora, como o é, Nova York, para a autora de *Caperucita en Manhattan*, a mais aproximada aos sentimentos que expressam alguns dos problemas relacionais e familiares. Em Nova Iorque, as pessoas chegam todos os dias a um bairro bem parecido com o lugar onde vivem Sara Allen e sua família, vindas de muitas partes do mundo, ou de outras partes da cidade (ou seriam de muitas partes do continente?). São pessoas *sem terra*, sem lar natal, desprovidas de uma identidade territorial, *desterritorializadas*, vindas de algum lugar para lugar nenhum. Estão no Brooklin, porque ali moram, ou em Manhattan, quando lá trabalham. Ou espalhadas por outros bairros de Nova York, mas fazem parte desses lugares? É ali que eles queriam estar?

Também Carmen Martín Gaité sai de seu território (Espanha) e experimenta a sensação de escrever num espaço e sobre um lugar que não é o seu (EUA). O olhar também não é o mesmo de suas histórias escritas na Espanha; ela é uma estrangeira na cidade que descreve e, por isso mesmo, o discurso advindo desse *olhar sobre a cidade* é mais crítico. O seu modo de ver a grande metrópole que é Nova Iorque difere muito da visão daqueles que ali vivem, e por isso é mais amplo e geral. Por outro lado, a sua ideologia não é a das pessoas que fazem o jogo político e econômico que envolve a cidade, mas a que defende o seu público leitor, as crianças. Porque nem todas as crianças que vivem no Brooklyn dormem durante a noite. Pensam em Manhattan como a coisa mais próxima e, ao mesmotempo, a mais exótica do

mundo e os bairros onde vivem lhes parecem cidades perdidas onde nunca acontece nada(GAITE,1996, p.5). É porque elas não conseguem vislumbrar seu próprio futuro em uma cidade no qual apresenta-se tão dispar com a suas crianças, para elas não há nada além dos sonhos, visitas furtivas ao mundo que eles não conhecem de fato, mas apenas pelo olhar *filtrado* da televisão, que mostra para aquelas crianças um mundo fantástico de pessoas maravilhosas que estão sempre acordadas e as imaginam dançando, em lugares espelhados, fugindo em carros espetaculares e vivendo aventuras perigosas como as cenas do cinema norte-americano. Mas não é a realidade da cidade de Nova Iorque, lá costuma ocorrer, como em muitas outras grandes cidades, crimes, delinqüência juvenil e provoca, além dos sonhos das crianças, insegurança, roubos, violência, ataques terroristas por motivos ideológicos, xenofobia, entre outros tantos motivos que provocam temor e agressão.

É interessando ver como a obra de Gaité demonstra uma ideologia muito aproximada da mostrada por outros autores. A crítica social implícita (ou até mesmo, algumas vezes, explícita) sobre o consumismo e a política norte-americana, *lobos violadores* dos direitos humanos. Consideramos especificamente dois autores que têm a cidade como tema em suas obras, Baudelaire e García Lorca. Identificamos acima alguns elementos que na nossa leitura reconhecemos nos textos de Baudelaire, Lorca e Gaité, porém, não pretendemos fazer uma análise profundamente social, mas ela está implícita em toda a nossa análise, mesmo que não mostrada. Porém, é somente uma interpretação de um ou mais elementos dentre os muitos que estão presente em suas obras. Assim como também consideramos importantes os elementos que aparecem na obra de Federico García Lorca, principalmente na imagem que a cidade de Nova Iorque passa para seu protagonista na obra *Poeta em Nova Iorque*. Talvez uma forma melhor de definir a imagem da cidade para Lorca e Gaité, seja a de um lugar em que o nova-iorquino vê-se numa grande floresta de símbolos baudelaireanos. Nesse sentido, Lorca e Gaité estariam em diálogo com o texto de Baudelaire. Poderíamos, então, identificar Martín Gaité

aqui como uma *leitora* de Lorca e de Baudelaire, estabelecendo alguns pontos comuns à metáfora da cidade no espaço do romance *Caperucita en Manhattan* e a poesia lorquiana.

Vejamos como isto é possível recordando alguns trechos do poeta em *Obras escolhidas*:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquinas juntos, se comprende aquella trágica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje [...] Y lo terrible es que toda la multitud que llena cree que el mundo será siempre igual y que su deber consiste en mover aquella gran máquina noche y día y siempre. (GARCIA LORCA, 1954, p.1095-1103)

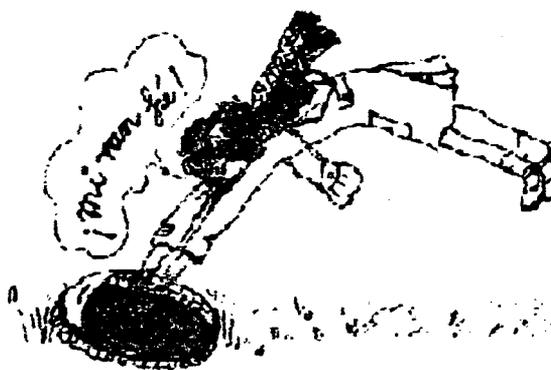
Como podemos ver há uma visão ambivalente de beleza e crueldade, de riqueza e pobreza, de alegria e tristeza próprios da arquitetura nova-iorquina que também é possível de ser encontradas no enredo do romance de Gaité. Lorca, com uma linguagem expressiva, mostra sua rejeição a um tipo de civilização que ele considera extremamente mecanizada e que poderia pôr em perigo tudo aquilo que, por outro lado, considera autenticamente humano (a liberdade, o contato com os outros, enfim, a comunicação com os demais), assim como Gaité em *Caperucita en Manhattan*. Em outra poesia *Ciudad sin sueño*, podemos encontrar elementos que nos permitem fazer outras comparações com os trechos do romance de Gaité.

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! / Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda / o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas. / Pero no hay olvido ni sueño: / carne viva. Los besos atan las bocas / en una maraña de venas recientes / y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso / y el que teme la muerte le llevará sobre sus hombros. (GARCÍA LORCA, 1996, p.151-4).

Em Lorca, há um sinal de alerta para que não as pessoas não durmam, pois o sonho não é possível para quem vive no Brooklyn, trazendo-as de volta a realidade, pois a vida real é cruel não é sonho, enquanto que em *Caperucita en Manhattan* os sonhos são permitidos e até incentivados, mas sem deixar de mostrar as crianças que elas precisam dos sonhos para enfrentar a vida real e para que esta realidade seja menos cruel com elas.

Somente neste sentido podemos dizer que existe uma crítica social nas suas obras. Portanto, há ironia e desprezo à imagem da cidade em suas obras. E assim se justificaria a polifonia do romance, no sentido de que existem referências nítidas entre elas, identificado como o diálogo entre os textos dos três autores comparados, tanto pela diferenças como pelas semelhanças, fundamentado na discussão que fizemos em capítulo próprio.

Podemos dizer, de outra forma, que Gaité *caracteriza um ambiente* no romance *Caperucita en Manhattan*, por um olhar à cidade. Não somente de Gaité, que é participe, mas também de todas as suas personagens. É a narradora quem dá as pistas ao leitor, mas é o leitor que reconhece no romance *Caperucita en Manhattan* as outras vozes, que a autora, inclusive, deixa mais ou menos explícita a época em que ocorrem as aventuras, para que possamos subentender que é atual, podendo ser visto no final do último capítulo, logo abaixo da figura de Sara-Chapeuzinho duas localizações e datas, as quais podemos identificar como sendo lugar e época em que a história foi escrita conforme na figura:



*Nueva York, 28 de agosto de 1985.
Madrid, 28 de febrero de 1990 (miércoles de ceniza)*

Figura 1 – Capítulo 13 (MARTÍN GAITE, 2001, p.227).

A autora identifica Nova Iorque e a data, 28 de agosto de 1985 (data provavelmente em que terminou escrever o romance), e logo, Madri e data de 28 de fevereiro de 1990 (data da

publicação do romance, conforme *Copyright* da editora Siruela, MARTÍN GAITE, 2001, contracapa), identificando ainda ser uma Quarta-feira de cinzas, que na cultura brasileira, geralmente é identificada como um dia de descanso após o Carnaval. Além disto descreve com precisão a localização geográfica desde o início do romance.

La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma uno un poco de lío. Está compuesta por diversos distritos, señalados en el mapa callejero con colores diferentes, pero el más conocido de todos es Manhattan, el que impone su ley a los demás y los empequeñece y los deslumbra. Le suele corresponder el color amarillo. Sale en las guías turísticas y en el cine y en las novelas. Mucha gente se cree que Manhattan es Nueva York. Una parte especial, eso sí (MARTÍN GAITE, 2001, p. 35)

Consideramos que todos estes detalhes, figuras e símbolos que Gaité coloca na sua obra é o que diferencia a imagem da cidade na leitura da autora das de Baudelaire e de Lorca. Por outro lado, também o fato de Gaité escrever para um público infantil e utilizar uma linguagem mais apropriada para este tipo de leitor, abundante em explicações e detalhes comparativos com objetos conhecidos pela criança leitora, muito embora, e isto é importante salientar principalmente em relação a *Caperucita en Manhattan*, a autora não escreva o que alguns autores costumam chamar de “infantilidades”, queremos dizer que o seu romance tem histórias como a de Woolf e Rebeca que não é comum a linguagem infantil, ou a de Miss Lunatic e conversa que tem com O’connor, que parece aproximar-se muito mais das cenas de um seriado da televisão norte-americana do que uma novela de aventuras para crianças.

Destes fatos relevantes sobre a leitura de Gaité acerca da cidade, surge uma pergunta inerente à nossa análise – quem é o leitor de Manhattan? É evidente que existe uma crítica social (étnica, de classe e de gênero, etc.) no romance e é possível percebê-la na leitura da imagem da cidade. A partir desta análise, veremos que as imagens da cidade na leitura dos três autores (Baudelaire, Lorca e Gaité) são convergentes: a crítica social às cidades cosmopolitas. Nova Iorque, hoje para Gaité, em 1929 para Lorca, ou a Paris para Baudelaire, um local, ambigualmente, rico e estranho para viver. Seus símbolos e simbolismos, como afirmou

sangue se alimenta. Seria este um *tipo de lobo*, mais uma metáfora apresentada por Carmen Martín Gaité?

Resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes y sacando un poquito la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos que flanquean el pastel de espinacas, como un ejército de velas encendidas para celebrar el cumpleaños de un rey milenario (MARTÍN GAITE, 2001, p. 35-36)

Enquanto a narradora de Martín Gaité caminha metaforicamente pela cidade, nos faz descobrir *novos modelos* de lobos. O *Vampiro do Bronx*, consideramos como um exemplo, do homem *fera* e louco, maniaco e estuprador – e não o sedutor – uma versão atualizada da simbologia de Bettelheim para a personagem Lobo nos contos de Perrault: o compadre lobo. Mas, por outro lado, a figura de lobo aqui poderia, representar as paixões distorcidas e exageradas que encarnam alguns habitantes desumanizados nos centros urbanos. Nas noites escuras, sob as sombras dos imensos edifícios, nas ruas de Manhattan, seres estranhos avançam ameaçadores sobre suas vítimas, negando-lhes a vida e o amor humanos. Sob esta perspectiva, a narradora poderia apresentar-se como *um profeta* e vítima ritual que, por um lado, compreende a dialética da cidade, e, por outro, nos aproxima de uma visão *caricaturista* e *carnavalizada* das personagens dos contos infantis.

Nessa nova leitura a literatura recorta a diversidade das formas culturais do mundo contemporâneo, e a reconstrói no romance como um quadro de colagem, juntos *realismo grotesco*, festivo e utópico. Aproxima-se também, este tipo de criação, dos espetáculos carnavalescos: *o cósmico, o social e o corporal ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo* (BAKHTIN, 199, p17)

Como podemos perceber em *Caperucita en Manhattan*, a narradora de Gaité tece a história caricaturando, com certa ironia, as personagens dos contos de fadas e as mistura com personagens dos filmes e ainda com pessoas e acontecimentos reais como a história sobre a

vinda da estátua da Liberdade de Paris para Nova Iorque, atrizes e cineastas de Hollywood que conhecemos pelo cinema, TV e outros meios de comunicação. Nesse sentido, a cidade é para ela (por isso a ironia) um lugar onde predominam as formas culturais mais diversas, produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa, os quais merecem ser destacados .

No entanto, a narrativa também se constitui como um tributo a Nova York. O lugar onde se passa a história é de fato Manhattan, um bosque em meio aos edifícios que circundam a Cidade. E há também uma espécie de há louvação ao seu símbolo, a estátua da Liberdade. Nesse lugar *as noites de vigília guardam os sonhos das crianças escondidas em suas casas e aprisiona as crianças abandonadas nas suas ruas. Mas estas são fachadas e escondem miséria, dor, raiva e violências familiares, com crianças abandonadas pelos pai e muitas vezes criadas só por uma mãe pobre que cria sozinha seus filhos. E assim a autora/narradora não apenas decanta as belezas do lugar como, dialeticamente, traz aos nossos olhos o que há de sombrio no espaço urbano. Manhattan, objeto de desejo, é para todos simbolicamente a Casinha de Chocolate da história de João e Maria que a grande floresta (Nova Iorque) esconde. Manhattan é também a floresta misteriosa a esconder a ingenuidade das crianças diante do mal insondável. São elas, as crianças, que olham, não por uma janela iluminada pela luz poética de Baudelaire, mas por uma janela fechada. A janela fechada representaria para elas a realidade, o mundo que elas de fato conhecem e, por outro lado, a janela iluminada, as coisas que imaginam, pois é quando elas fecham os olhos e imaginam que vem à tona todo um mundo profundo, misterioso, fecundo, tenebroso, deslumbrante que elas só vislumbram pela ótica mágica a partir do que escutam nas histórias que lhe são lidas ou que elas próprias lêem no aconchego de suas camas, quando se delineia o mundo que poderia ser, o mundo da Liberdade (Miss Lunatic) e o mundo da liberdade (atitude de vida e de ação).*

Assim como Perrault e Grimm criaram um mundo possível para as suas respectivas personagens encarnadas em *chapeuzinhos*, reconhecendo que tanto nos relatos orais, como no conto maravilhoso, o *mundo possível* poderia ser qualquer mundo sobre o qual situa-se o ficcional, uma história ou fábula, Gaité usa o mesmo processo: o mundo real é somente uma possibilidade a mais. Portanto, a diferença entre os dois mundos é que sabemos que o segundo existe e até mesmo podemos encontrá-lo em um mapa, como o faz Sara Allen. Porque a cidade é também o lugar onde Sara se *constrói* como sujeito feminino. É o seu contexto cultural e social que a identifica é a cidade que lhe permite (des) construir (novos significados) e paradigmas familiares. A liberdade não está justamente em ser construída a partir do caos e do isolamento? É o que a narradora de Gaité quer que notemos ao aconselhar, na voz de Miss Lunatic, que era preciso que ela, Sara, ficasse sozinha, para conhecer a atração do impulso, a alegria da decisão, e o temor do acontecimento. Vencendo o medo que ainda restava, conquistaria a liberdade... *E, depois, pensava-se melhor nos bosques* (p.137). A aventura para Sara é experimentar a sensação de isolamento, desencadeada pela súbita constatação de que sua compreensão particular do mundo e as opiniões das outras pessoas podem ser totalmente divergentes.

A cidade lhe concede o desejo, não há lugar mais assombroso do que o grande bosque urbano: em Nova Iorque, na cidade conquistada, porque ali tudo pode ocorrer, a própria realização dos sonhos até então só guardados no íntimo, nos níveis da fantasia alimentada por leituras e histórias ouvidas dos adultos. E este sonho real, inevitavelmente será colocado à prova pela experiência, razão por que a viagem que Sara faz sozinha à casa da avó é em verdade seu rito de passagem: quebra a casca protetora da infância e encontra o cotidiano, no qual Mr. Woolf de ameaça se torna interlocutor e novo coadjuvante para Sara ir além dos limites. E é nessas cenas que Gaité investe seu poder de trabalhar com as ambigüidades

relativizadoras, reescrevendo o conhecido, investindo-o de outras possibilidades num diálogo profícuo com a tradição, ou a série, como quer Bakhtin.

2.3 A personagem Sara-Chapeuzinho

...a miss Lunatic no sólo la había conocido, sino que había reconocido debajo de su disfraz de mendiga a la Libertad en persona. Y compartía con ella ese gran secreto que las unía: “a quien dices tu secreto, das tu libertad” (GAITE,1998, p.183).

No romance, Sara, é a heroína da história. E na condição de protagonista do enredo é apresentada logo no primeiro capítulo como uma menina sardenta de dez anos, que vivia com seus pais no décimo quarto andar de um edifício feio do Brooklyn. E seu grande desejo é viver em Manhattan com sua avó. Para Sara Allen a ilha de Manhattan tem *la forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro* (o Central Park), esta é a versão infantil de Sara, durante seus primeiros anos em Nova Iorque, imagem que provavelmente com o passar dos anos, seria alterada.

María del Carmen Ponz Guillén (1998), caracteriza a personagem Sara-Chapeuzinho como uma menina de hoje: *una colegui*, que usa um *traje de punto y un anorak*(MARTÍN GAITE, 2001, p.16). Faz parte de uma família simples e tem algo em comum com as *Chapeuzinhos*. Representa uma criança que está aprendendo, reunindo experiências sobre a família, a amizade, a solidão, o perigo, o dia-a-dia (a monotonia do cotidiano), e sobre a liberdade. Às vezes inventa palavras mágicas para seu próprio uso e as chama de *Farfanias*, criando assim um mundo só seu, onde os adultos não tem acesso. Está crescendo e experimentando seus próprios sentimentos, às vezes tristes e, em outros, alegres. Está aprendendo a tomar decisões, a escolher o que é melhor para si mesma. Nesse sentido, para Guillén, a personagem estaria passando por um ritual de iniciação, a passagem da infância para a vida adulta, por isso procura um amuleto – que lhe é dado por miss Lunatic em forma

de bilhete para ler na hora de dormir – que a ajude a superar momentos difíceis que toda a criança passa. E para tanto precisa viver uma aventura.

A aventura se irá realizar após o encontro com Miss Lunatic, mas antes disto sofrerá sua primeira perda. Quando Aurélio Roncali mudou-se definitivamente para a Itália, abandonando a avó Rebeca, então Sara cobriu o rosto com as mãos e caiu num pranto sem consolo. Desabafo que não foi compreendido pela mãe, nem quando a menina caiu doente por muitos dias, ao sofrer a perda do amigo (que ela só conhecia de nome), Aurélio era o seu *amigo imaginário*, aquele que a conduziria ao Reino dos Livros. A consequência foi que Sara aprendeu a guardar suas emoções e a sobreviver na sua ilha, assim como o fez um dos personagens literários de quem mais gostava: Robinson Crusoe.

Naquela época Sara tinha quatro anos e agora, seis anos depois, parecia que tudo aquilo tinha sido um sonho. Aurélio Roncali, o último namorado da vó Rebeca, enterrou Glória Star. E Sara situava os dois num mundo habitado por lobos que falam, crianças que não querem crescer, lebres com coletes e relógios, e náufragos que aprendem a solidão e paciência numa ilha. Não viu nenhum deles em pessoa, mas as coisas vistas nos sonhos são tão reais como as que se pode tocar. (MARTÍN GAITE, 1996, p.25-6)

Do mesmo modo, como para Sara, as crianças do Brooklyn olham Manhattan como um objeto de desejo. E assim sendo, a estátua da Liberdade bem poderia ser vista por elas como o prenúncio à *condição de liberdade*, e por isso, talvez, seja a *liberdade* um tema relevante no romance da autora. A Estátua da Liberdade, rígido monumento, presente de Paris aos Estados Unidos, dá a impressão de que existe um meio, ainda que pelos sonhos, de liberdade – elas olham a enorme estátua e sonham –, mas toda a *liberdade* tem um preço. É o que quer mostrar a narradora em um mundo irônico e paradoxal, quando trata de apresentar Sara Allen como a nova *Chapeuzinho Vermelho* do mundo contemporâneo. Não é irônico que sejam justamente Miss Lunatic e Sara-Chapeuzinho as que tenham êxito em conseguir a Liberdade? Uma é lunática (como o próprio nome) e pobre, personagem multifacetada,

representando ao mesmo tempo uma mendiga e uma elegante senhora: *Madame Bartholdi*, e a outra é uma criança de dez anos, Sara-Chapeuzinho. Ela sonha e, ainda que seja uma contradição às possibilidades oferecidas pela cidade (Nova York), concretiza seus sonhos, construindo-os naquilo que ela entende por liberdade: aventurar-se em um passeio por Manhattan.

Desde bem pequena almeja conhecer com Manhattan, tanto que nem consegue dormir à noite. Adentrar esse lugar tornou-se uma obsessão para a menina. Assim como para outras crianças que vivem no bairro do Brooklyn, ela vê Manhattan como um lugar onde tudo pode acontecer. As atrizes desfilam em carros luxuosos, os magnatas guardam seu *tesouro* em prédios altíssimos, as ruas se enchem de lojas, grandes magazines e joalheiras e, quem sabe, crescer, tornar-se atriz, e essa possa ser uma condição alcançável, passando o dia todo comendo ostras com champanhe (GAITE, 1996, p.6), como imagina que fazem as atrizes. A imaginação das crianças que vivem ali está repleta daquilo que elas assistem pela televisão, e imaginam um mundo possível de ocorrer, mas impossível de lhes pertencer enquanto crianças.

Em Carmen Martín Gaité, ainda podemos verificar a procura do diálogo com outros textos da literatura infantil e juvenil. A presença visível de *Chapeuzinho Vermelho* alia-se à alusão a Lewis Carrol, *Alice no país das Maravilhas* muito presente em toda a história, além de caracterizar (de certa forma) a protagonista. Não é casual que termine a história com Sara lançando-se por um buraco rumo a liberdade, enquanto Carroll inicie o seu com Alice, personagem ficcional, entrando em um buraco atrás de um coelho branco.

Vejamos como são apresentados algumas personagens na nova história e o valores que elas representam em *Caperucita em Manhattan*, analisando esse elo entre a personagem Sara, de Martín Gaité, e Alice, de Lewis Carroll, *Alice no país das Maravilhas*. Começando, como já dissemos por esta proposta de final *incomum*, a história *Chapeuzinho Vermelho*, deixa que o leitor use sua imaginação: *Happy end, pero sin cerrar* e Sara [...] *extendiendo los brazos, se*

arroja al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad (MARTÍN GAITE, 1998, p.227).

Comprendemos que Gaité tem esse sentido da memória da qual muitas vezes ela nos fala em seus romances, a busca pelo passado. É uma leitura possível entender a memória como uma *trabalhadora* incansável, não temos memória, somos feitos de memória.



Figura 2 - Alicia en el país de las maravillas, cap.1
(CARROLL, 1965 – copyright by Editorial Atlantida)

Por isso dialoga com Carroll, trazendo na voz de Sara a linguagem e a imagem de Alice, um recurso da memória que também Carroll soube muito bem utilizar.

Si, para mí, el análisis de Alicia se revela como apasionante para ser descubrir a través de la lengua sensible y universal de la IMAGEN¹⁷ porque el reverendo Dogson alias Lewis Carroll él mismo es ante todo un hombre de imagen. Dibuja y practica la fotografía casi a diario (sus álbumes son ahora editados). Es con esta ciencia de fotógrafo y de lógico que el autor de Alicia ha escondido bajo juegos sin sentido, el simbolismo de " esta parte inacabada de Juegos de ajedrez del sueño" y dejando en esta parte sin terminar, las interpretaciones siempre renovadas, empezando por el retrato de Alicia.(Mendoza 1928-Juventud 1971)

¹⁷ Lola Anglana (Mendoza 1928-Juventud 1971).

A narradora de Gaité sempre mostra estas brechas entre a criação da autora e a memória. E é nesse intervalo que Gaité investe sua maestria, como em jogo de xadrez, mostrando e escondendo, dando pistas, mas sempre deixando para o leitor o poder de também ele ser criador. É então, nesse momento poderá instalar-se a tensão entre memória e magia.

No último capítulo do romance de Gaité, será o momento da leitura em que, possivelmente, a criança terá a oportunidade de confirmar o diálogo entre *Caperucita en Manhattan* e *Alice no País das Maravilhas*, pois na história de Carroll a protagonista Alice começa sua aventura entrando por uma abertura na árvore, Gaité termina sua história dando a sua protagonista, Sara a oportunidade de, assim como Alice, começar a sua grande aventura rumo a tão sonhada Liberdade. De outra forma, a autora também propõe uma idéia de recomeço ... e a história continua, como se pretendesse dar continuidade a uma série de histórias protagonizadas por Sara, como o fez Carroll com a personagem de seu livro.

Esta abertura a continuidade, ou liberdade das personagens, nas obras de Carmen Martín Gaité são abundantes. São referências culturais que não incluem somente textos literários sofisticados ou elitistas, mas também gêneros e temas populares (tais como os romances e os contos de fadas). Em *Caperucita en Manhattan*, um dos romances menos estudados da autora, a narração se constrói pelo diálogo direto que faz logo no título a personagem *Chapeuzinho – Caperucita* - do contos de fadas tradicional de Perrault, referência no título da obra. *Chapeuzinho vermelho* é parte fundamental do enredo no romance tanto quanto nas outras versões de Perrault e dos Grimm, e a presença da menina como personagem no romance de Gaité não é acidental. No entanto, não é a primeira, nem a única história infantil escrita por Gaité que faz alusão a personagens dos contos tradicionais. Em *La reina de las nieves*, a autora dialoga claramente com a história de *Branca de neve*, e Lewis Carroll é revisitado em *Caperucita en Manhattan* não só pelas

lembranças de Sara Allen, a protagonista, como também pela dupla caracterização – Sara-Chapeuzinho/Alice – da personagem com a história *Alice no país das Maravilhas*, duplicidade se percebe durante a leitura e se evidencia no final da história.

Sara Allen, a nova Chapeuzinho de *Caperucita en Manhattan*, também tem na sua personagem aspectos que tem muito a ver com Alice, como a questão da liberdade, e de como a menina se constrói como leitora, também como Alice ela não gosta de livros que não tenha desenhos e não vê utilidades para eles, pois ela aprendeu a ler nos livros em que as palavras se assemelhavam aos desenhos.

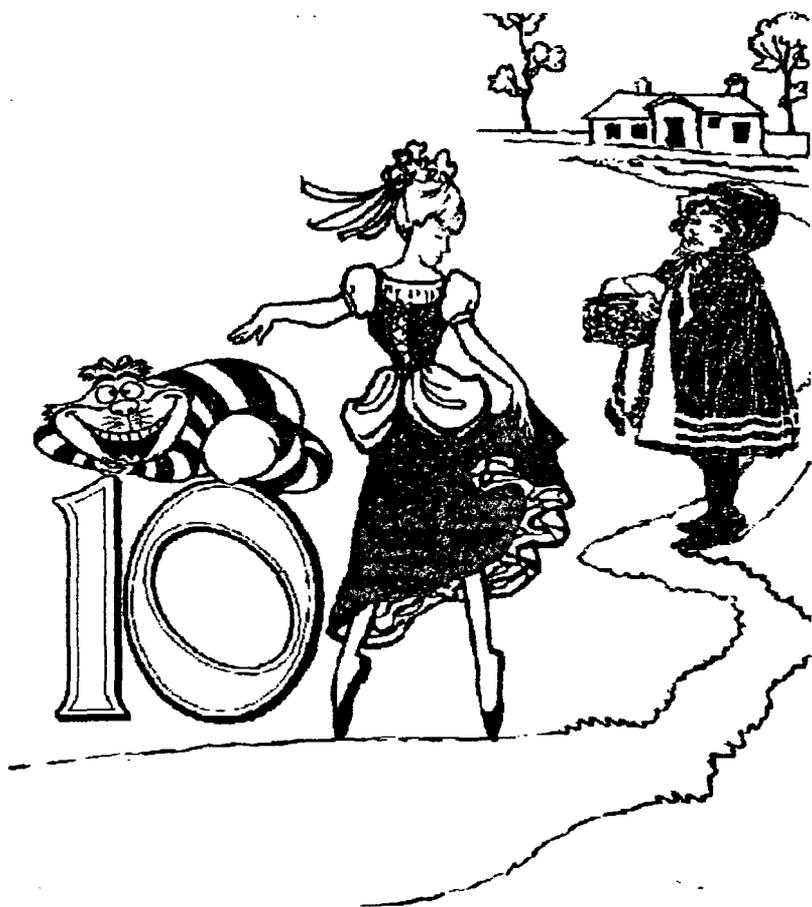


Figura 3 – “Sara-Caperucita no mundo maravilhoso” (colagem de desenhos de nossa autoria)

No entanto, compararmos esta nova história com o conto de fadas tradicional encontramos menos personagens. A menina, personagem Chapeuzinho, que no conto

tradicional sai para visitar a avó doente, enquanto que Sara-Chapeuzinho foge de casa enquanto os pais viajam por motivo de morte de um tio da menina. A menina no conto tradicional, com certa variação, leva alimentos para avó, e aqui também Sara-Chapeuzinho leva a torta de morangos que costumava levar quando visitava sua avó juntamente com a mãe Vivian. No conto tradicional a personagem de Perrault e dos Grimm deve atravessar um bosque para chegar ao seu destino, a casa da avó allí. Em bosque onde vive um lobo feroz que, de algum modo sempre engana a menina, sugerindo um caminho alternativo que é muito mais longo aquele de costume, além de sugerir que existem um mundo maravilhoso a sua volta, passáros, flores para ela desfrutar. Enquanto isto ele percorre o caminho mais curto. Sara-chapeuzinho, assim como a Chapeuzinho do conto tradicional percorre um caminho que não é o bosque, mas que significa um intrincado e fantástico mundo para ela. E Mister Woolf, o lobo, intencionalmente a convence a seguir o caminho mais longo mostrando o quanto de maravilhoso ela poderá desfrutar da paisagem da cidade. Assim, ele como o outro lobo de Perrault e Grimm poderá chegar mais cedo a casa da avó (Rebeca) e desfrutar de um romance com a sua antiga paixão Glória Star (nome artístico da personagem Rebeca).

Analisando as personagens pelas diferenças lembramos que no conto tradicional de Perrault quando Chapeuzinho chega a seu destino é devorada imediatamente e morre, em Grimm uma continuação aparece outro personagem o caçador que salva a menina e a avó. O destino de Sara-Chapeuzinho é muito diferente do conto tradicional, pois o recado, se ele existe é o de que ela poderá aventurar-se pela vida.

Relacionados as três personagens femeninas vividas como Chapeuzinho, a de Perrault, de Grimm e de Gaité, podemos dizer que houve nesta nova perspectiva apontada em *Capercita en Manhattan*, uma evolução feminina. Da personagem de Perrault, menina

que se seduzida cometia uma falha grave e não teria salvação, dos Grimm uma menina que tinha a oportunidade de aprender com as suas falhas, pois tinha o perdão, para Gaité, cuja personagem Sara-Chapeuzinho conquista a liberdade de decidir como e o que fazer da sua própria vida. Sabemos que a vida real tem um pouco de cada uma destas personagens, e como a criança não é tão inocente quanto o adulto pensa que é, certamente ela também verá a diferença entre o que é real e o que é imaginário nestas histórias aproveitando o que de bom cada uma destas Chapeuzinhos oferecer a elas.

As semelhanças e as diferenças entre as várias personagens que povoam as histórias infantis e juvenis é próprio da criança. Certamente ela fará esta relação. Assim como notamos que entre as escritoras há também uma certa identificação. É o que podemos notar entre a autora de *Caperucita en Manhattan*, Carmen Martín Gaité e a escritora brasileira Ruth Rocha, tradutora do romance, que em português recebeu o título de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*. Linda Flor, uma princesa que não queria ser princesa personagem de Ruth Rocha (1996, ática), tem muitas semelhanças com Sara-Chapeuzinho...ela sai pelo mundo procurando não sei o quê, mas *procurando firme*.

CAPÍTULO III

3 INTERTEXTUALIDADE E TRADUÇÃO

Não te fiz nem celestial nem terrenal, nem mortal nem imortal, com o objetivo de que fosses livre e soberano artifice de ti mesmo, de acordo com tua vontade. (Pico della Mirandola, *apud* GAITE, 1996, p. 180 – tradução de Rute Rocha)

Na narrativa de Carmen Martín Gaité, as possibilidades ainda se ampliam, principalmente em relação ao espaço onde ocorre a ação. O mundo ficcional de Sara, suas aventuras e as relações com outras personagens da história, poderão ser vistas como algo passível de ocorrer. A ação situa-se em um mundo possível entre outros, a cidade de Nova York e suas características materiais (riqueza, beleza dos imensos prédios comerciais, grandes parques, cinema, dentre outros), frente à indeterminação que se verifica em histórias tradicionais e que geralmente começavam pela frase: *Era uma vez... em um país distante...* e mesmo em Dom Quixote que vivia *em algum lugar de La Mancha de cujo nome não quero lembrar-me* (CERVANTES, 2000, p.97).

Mister Woolf é nosso lobo. E corresponde ao Lobo de *Chapeuzinho Vermelho*, sem dúvida, com as devidas modificações que o novo *conto de fadas* exige, mas em sua essência, o texto continua o diálogo num jogo intertextual evidente com os contos de fada tradicionais (e estes, por sua vez, já dialogaram antes com a tradição oral). Porém, ainda podemos dizer que o leitor vê *razões* para o lobo conquistar sentimentos *inocentes* de uma menina?

crianças enfrentam no meio familiar, a dificuldade de diálogo com os pais e professores (adultos) são uma preocupação notável em algumas obras de Ruth Rocha.

O Reizinho Mandão (ROCHA, 1985), se quisermos tomar um exemplo da autora, tem como personagem principal um príncipe que sendo filho de um rei bondoso que morrerá, assume o trono. É um Reizinho mandão, teimoso, implicante, xereta! (p.10). Decretava as leis mais absurdas do mundo. Tinha mesmo a mania de mandar em tudo e quando alguém o contrariava dizia aos berros: – *Cala a boca! Eu é que sou o rei. Eu é que mando!* (p. 12). E as pessoas daquele país, de medo do rei mandão, acabaram esquecendo como é que se falava, e estando o seu reinado tão mudo, isso logo o enjoou, já não havia ninguém mais para mandar calar a boca a não ser um pobre papagaio. Arrependido do que fizera, saiu à procura de ajuda de um sábio no reino vizinho e tendo como sua única companhia o papagaio. Que susto ele levou ao chegar lá: todos falavam, cantavam e dançavam. As crianças brincavam e gritavam e na rua todos conversavam com o Reizinho. Encontrando o sábio, ouviu-lhe os conselhos: ele deveria encontrar uma criança em seu reino que ainda soubesse falar, somente assim voltaria a ser como antes.

No espaço familiar de Sara-Chapeuzinho percebe-se a falta de diálogo evidente entre a mãe e filha, em que a primeira é dominadora e a segunda, dominada. A personagem mãe de Sara - Chapeuzinho, Vivian Allen é um modelo da mulher submissa, que vive com medo de tudo que lhe é estranho, como bem pode-se notar pelo diálogo entre ela e a menina durante a viagem a casa da avó, Rebeca Little. Para Sara, se existe um *modelo de mulher* a ser seguido não é o da mãe. Ela prefere seguir o exemplo da avó, mais *moderna* e despreocupada com as coisas do lar, mais crítica, com visão bem-humorada do mundo, experiente e criativa, já que foi cantora, sem medo das novas portas que o mundo lhe abriu, tanto que inicia um relacionamento com Mr. Woolf , uma pessoa que ela conheceu no passado – mas com quem não se relacionou afetivamente – e que está de volta, agora pelas artimanhas da menina. Ou

seja , a avó encarna um mundo encantador, bem arejado, em oposição ao mundo insosso e abafado da mãe e que era imposto à Sara.

Em *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, há, ainda, um contraponto entre as duas gerações que expõe também a ambigüidade das relações entre famílias: uma mãe alienada, a avó *ultra-moderna* e uma neta que procura o próprio equilíbrio entre as duas gerações, pois Sara, pelas histórias que lê, como *Robinson Crusóe* e *Alice no País das Maravilhas*, sabe que a vida é um processo ilimitado e ela poderia viver sem as advertências e as proibições constantes. Também ela deseja, sonha em conquistar uma relação de liberdade com a mãe Vivian, relação essa que ela só consegue ter com Rebeca Little, motivo evidente que a leva a querer morar com a avó. Esse sentido de busca pela liberdade é a materialização da ideologia tanto da própria Carmen Martín Gaité, como da sua tradutora, Ruth Rocha, que (re) lê o texto *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* interpretando-o a seu modo, isto porque, segundo Bakhtin, por trás de toda a narrativa há uma *arquitetura*, o conjunto de valores de quem escreve.

3.1 Contexto Ruth Rocha

Ruth Rocha nasceu em 1931 na cidade de São Paulo. Filha dos cariocas Álvaro de Faria Machado, médico, e Esther de Sampaio Machado, tem quatro irmãos, Rilda, Álvaro, Eliana e Alexandre. Teve uma infância alegre e repleta de livros e gibis. O bairro de Vila Mariana, onde morava, tinha nessa época muitas chácaras por onde Ruth passava, a caminho da escola - estudava no Colégio Bandeirantes. Mais tarde, terminou o Ensino Médio no Colégio Rio Branco. A Tradutora de *Chapeuzinho vermelho em Manhattan*, que já fez muitas outras traduções antes, é graduada em Sociologia e Política pela Universidade de São Paulo e pós-graduada em Orientação Educacional pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Casada com Eduardo Rocha, tem uma filha, Mariana e dois netos, Miguel e Pedro. Durante 15 anos (de 1956 a 1972) foi orientadora educacional do Colégio Rio Branco, onde pôde conviver com os conflitos e as difíceis vivências infantis e com as mudanças do seu tempo.

Ruth Rocha inicia sua carreira de escritora na década de 70, durante um período de repressão política no Brasil, e nisto há uma certa identificação com Carmen Martín Gaité que também passou por um período literário repressivo na Espanha. Com isto Rocha não pode escrever com liberdade, pois o regime militar, autoritário, tinha como alvos justamente os intelectuais que se dedicavam as letras, pois já se sabe do que uma escrita é capaz, ela muda o mundo se assim lhe for permitido. Muitos escritores nesta época ficaram exilados, fora do país e pouco produziram para o leitor brasileiro. Na Espanha escritores como Garcia Lorca eram vítimas desta censura, e logo vítima de fato ao ser assassinado. No Brasil muitos escritores tiveram este fim e por isso sequer chegamos a conhecê-los.

Pela sua formação em Ciências políticas tornou-se marcante a crítica a sistemas repressivos na sua ficção. Para ela era importante a liberação da mulher, as questões afetivas e sua própria auto-estima foram sedimentando-se em sua formação começou a escrever em

Quando começou a escrever em 1967, para a revista *Claudia*, artigos sobre educação, talvez ainda não tão marcantes, se dedicou mais a criação voltadas para a educação, como por exemplo a da revista *Recreio*, da Editora Abril, onde teve suas primeiras histórias publicadas a partir de 1969. “Romeu e Julieta”, “Meu Amigo Ventinho”, “Catapimba e Sua Turma”, “O Dono da Bola”, “Teresinha e Gabriela” estão entre seus primeiros textos de ficção.

Publicou seu primeiro livro, “Palavras Muitas Palavras”, em 1976, e desde então já teve mais de 130 títulos publicados, entre livros de ficção, didáticos, paradidáticos e um dicionário. As histórias de Ruth Rocha estão espalhadas pelo mundo, traduzidas em mais de 25 idiomas. Segunda suas entrevistas, Monteiro Lobato foi sua maior influência. Em sua obra, essa influência se traduz pelo seu interesse nos problemas sociais e políticos, na sua tendência ao humor e nas suas posições feministas. Não muito diferente das ideologias de Carmen Martín Gaité, em países diferentes, as duas escritoras procuravam imbricações entre suas adesões política, social, sem esquecer do compromisso com a educação e com a renovação da ficção, especialmente com a dirigida ao público infantil e juvenil.

Nos anos 80 Ruth Rocha começa a trabalhar com uma severa crítica a literatura infantil que refletia nas suas histórias o autoritarismo e o poder do Estado. Contra isto fez crítica ao despotismo e aos abusos cometidos pelos detentores do poder. Desejava maior liberdade de expressão desde a infância, para todos neste país, principalmente para as crianças.

Por isso a sua ficção, começa a aparecer fluentemente o imaginário em que o rei é concebido como projeção do poder supremo e absoluto e por isso tem que ser combatido. Deste novo ponto de vista surgiram muitas histórias de Reizinhos mandões e princesas em busca de liberdade. O *Reizinho mandão*, exemplo de narrativa construída com a figura do rei déspota. Neste livro, ela conta a história de um governante muito mandão que tente retirar de todas as pessoas do seu reino a liberdade de dizer o que pensam. Retirada a oralidade do seu povo ele percebe que fica sem poder, não tem a quem mandar ou contrariar. Mas a libertação

de todos os súditos desse rei mandão só acontece quando uma menina intervêm enfrentando o soberano. Porém, seu livro maior conteúdo crítico, foi *Uma História de Rabos Presos*, lançado em 1989 no Congresso Nacional em Brasília, com a presença de grande número de parlamentares.

Atualmente a escritora continua seu trabalho, mas nos interessou para este trabalho particularmente a história da princesa Linda Flor, que por sinal, nem queria mais ser chamada assim, preferia que a chamassem de Teca, de Zaba, de Mari, um nome mais de acordo com o seu novo *status* conquistado a custa de muitos berros, esgrima e outros esportes que antes somente o seu irmão poderia fazer. Preparou-se muito bem, aprendeu a se proteger, era muito curiosa aquela princesa por isso decidiu um dia...*Chegou a o dia da princesa sair para correr mundo*. E assim foi, fugiu de madrugada, não levando quase nada, pulou o fosso como se dançasse balét (afinal tem muitas coisas que princesas aprendem coisa e que servem para alguma coisa), pulou para outra margem e se foi pelo mundo, *procurando não sei o quê, mas procurando firme*.

3.2 A tradução como criação e crítica e recriação: reflexões

“Às vezes penso que é verdade o que sonho, e o que me acontece de verdade penso haver sonhado antes... Além do mais, o que acontece não está escrito em nenhuma parte e, ao final, se esquece. Por outro lado, o que está escrito é como se houvesse ocorrido sempre.” (Elena Fortún, *Célia no Colégio*. Apud GAITE, 1996 – tradução de Ruth Rocha).

A partir da segunda metade do século XX, foi possível verificar uma renovação dos estudos sobre a literatura de uma forma geral, renovação ocorrida no campo da teoria e da crítica literária. As modificações sofridas influenciaram o pensamento teórico e crítico de estudiosos nessa área, fazendo surgir outros campos do saber literário. Um claro exemplo desta renovação é apontada por Sandra Nitrini (1997) em relação à Literatura Comparada como parte da teoria da intertextualidade (no conceito de Julia Kristeva), e que Mikhail Bakhtin conceituou como dialogia em estudos do romance, como os de Dostoiévski. É justamente esta última que nos interessa neste capítulo. Este estudo ainda será complementado com as reelaborações do conceito de intertextualidade de Laurent Jenny em *La stratégie de la forme*. Para a autora, *a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido* (apud NITRINI, 1997), existindo, para tanto, a inserção de três elementos importantes no jogo dialógico (intertextual):

O intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído. E há dois tipos de relações a considerar na problemática intertextual: as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. Assim, a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou (NITRINI, p.157-58.)

Como já dissemos anteriormente, enquanto tratávamos da compreensão e da leitura do texto nas narrativas orais, entendemos a tradução como leitura, um processo que se faz pela compreensão de seus elementos específicos, que só poderão ser mostrados por intermédio da passagem do estranho para o conhecido, isto é, só nas *diferenças é que poderá ser revelada a verdade*. Nesse sentido, o que está no original poderá ser desvelado (para alguns) ou desconstruído (para outros), para ser reconstruído, ou, como propôs Haroldo de Campos, *recriado*, porque se pressupõe que o ato de traduzir é também uma maneira de criar, superar criticando.

Modernamente tem-se estudado a obra literária como um voltar-se sobre si mesma, isto a *história dentro da história (mise en abyme)*, procedimento que de um modo geral aparece na obra de Martín Gaité. A obra assim é elaborada num processo que não cessa de chegar. A autora constantemente teoriza sobre sua obra, produzindo ensaios reflexivos e críticos, um exercício intratextual de seus textos.

Sabemos que uma obra literária não se volta tão somente sobre si mesma. Todo texto relaciona-se com outros textos literários e com a maneira de ler o texto da realidade. Nós nos ocuparemos também desse fenômeno, que tem sido largamente denominado como *intertextualidade*. Como já explicamos antes, neste trabalho especificamente usaremos este termo (em lugar do termo dialogia, que reservamos para a análise do romance) toda vez que estivermos tratando do texto dentro do romance e de suas nuances. Assim trataremos de compreender o conceito de tradução e de paráfrase pela aproximação que eles têm entre si.

Ao pensarmos a questão da tradução, pensamos também em paráfrase, pois muitas vezes não sabemos bem se o que estamos fazendo em um texto é uma tradução ou paráfrase. Por paráfrase compreendemos, de acordo com Affonso de Sant'Anna, *a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita* (1991, p. 17). Nesse sentido, o conceito de paráfrase aproxima-se de tradução, porque entendemos que o texto resultante da

tradução é uma nova leitura, uma interpretação, e o seu tradutor, como um músico, faz o seu *arranjo*, introduzindo ao novo texto a sua crítica, sua forma de interpretar o texto-fonte, recriando-o .

Pensamos o exemplo do nosso trabalho. Quando parece que nos afastamos do assunto trazendo citações para o nosso texto, estamos absorvidos na leitura, traduzindo, reescrevendo os trabalhos do outro, e trazemos para o nosso texto a voz do outro. Não um *eu*, porque estamos na inter-relação com o outro. O trabalho resultante poderá ser dito uma (re) leitura ou, de outro modo, *uma diversa maneira de querer dizer com outros meios* o que já foi dito antes. Afastamo-nos do *original* para recriá-lo, transformando-o com outro significado, pois a tradução (leitura) *remete à tradição dos significados e à passagem* (KRAMER, 1999, p, 213)

Isto evidencia o diálogo intertextual e, também, fundamenta o conceito de (re) leitura de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*. Esta, uma forma de verificar que tipo de relação ocorre entre a obra traduzida e o texto original, e como questiona, de certa forma, o próprio processo de traduzir. O texto em espanhol (Gaité) e o texto em português (Rocha) podem ser encarados como leituras diferentes. Gaité leu os contos de fadas e criou ou recriou um conto de fadas moderno? Ruth Rocha, ao traduzir Gaité, fez sua leitura como uma recriação do texto de Gaité? São dúvidas que põem em tela a complexidade do que é escrever/ler e do que é traduzir/ler, tudo desembocando numa rede de linguagens em que não há um centro, nem mais um texto *primeiro*, adâmico, segundo os passos de Bakhtin.

Aspectos dos estudos de Haroldo de Campos enfatizam que *a tradução de um texto criativo se tornará sempre uma recriação, ou criação paralela, recíproca* (CAMPOS, 1992). Partindo dessa afirmação, podemos dizer que existe a permanência de um laço familiar muito forte entre os textos de Perrault/Grimm, Gaité e Ruth Rocha, mas que, ao mesmo tempo, o novo texto recebe um traço diferenciado. Ele é recriado em outra língua, o que o transforma

numa nova obra de arte. A obra resultante é, ainda para Campos, o avesso da chamada tradução literal: é a arte recriadora:

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à criação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, **traduz-se o próprio signo**, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras de imaginética visual, enfim tudo aquilo que forma, [...] a iconicidade do signo estético, entendido por **signo icônico** aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota” . O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (1992, p.35-36 – grifos do autor)

Enquanto fala da questão da dificuldade de traduzir a poesia, Campos afirma que esta dificuldade poderá nascer um criador. No texto narrativo é patente apresentarem-se problemas ao traduzir expressões idiomáticas, que podem ser definidas como aquelas expressões cujo significado não é outro senão a união dos significados isolados das palavras. Uma tradução literal de termos como esses desfiguraria o conteúdo traduzido.

Tentemos compreender a citação de Haroldo de Campos em um exemplo retirado do próprio texto em estudo, *Caperucita en Manhattan*:

- Abuela, ¿es bonito por dentro Morningside?
- ¡Bah, **ni fu ni fa!** Mucho más bonito Central, dónde va a parar. A mí me encantaría tener dinero y vivir por la parte sur de Central park. **Menudos edificios** hay allí... Este parque, si quieres que te diga la verdad, lo único que tiene es el misterio que ha cogido con lo del vampiro del Bronx. Pero nada más. Está en un grado de descuido que da pena. (MARTIN GAITE, 2001, p.78 – grifos meus)

A expressão que indica desprezo em espanhol ... *ni fu ni fa*...é impossível de ser traduzida de acordo com o texto, palavra por palavra, pois ela não existe na língua portuguesa. A tradutora optou por substituí-la por uma equivalente usual em nossa língua materna e que lhe correspondeu adequadamente em significado, dando a mesma ênfase do texto de Gaité: **...que nada!** No segundo exemplo, ainda no mesmo trecho, a dificuldade foi encontrar uma equivalência adequada para a expressão *menudos edificios*. O tradutor (leitor) terá dificuldade de perceber que o termo está sendo usado de forma irônica e enfaticamente, e que

aparentemente poderão ser encontradas no dicionário outras equivalências que não resultariam no mesmo tom: a ironia. A palavra *menudo* (ou *menuda*), em espanhol, pode significar *pequeno, pouco* (quantidade relacionado a dinheiro) é um adjetivo do latim *minutus*, e muitas vezes a palavra é usada no sentido de alguma coisa que tem *pouca importância*, conforme o dicionário Larousse no exemplo: *gente menuda*, como um sinônimo de *débil* (GARCÍA-PELAYO, 1995, P. 675); no texto de Gaité significa que em Morningside, ao contrário do lado sul do Central Park que tem edifícios de grandes valores arquitetônicos, os prédios não são tão bonitos e portanto, não possuem o mesmo valor, por isso o tom irônico nas palavras da personagem. O que Ruth Rocha procurou foi equivar o sentido com o uso de um termo mais aproximado para o entendimento do leitor do texto traduzido em Língua Portuguesa: a palavra *vulgar*, mas que parece ter perdido o tom irônico e enfático dado ao termo no texto de Gaité.

Vovó, o Morningside por dentro é bonito?

Que nada! O Central Park é muito mais bonito. Eu adoraria ter dinheiro para viver na parte sul do Central Park. Aqui os edifícios são **vulgares**... Quer saber a verdade? A única coisa que tem este parque é o mistério que ganhou com a história do “vampiro do Bronx”. Nada mais. Está tão abandonado que dá pena. (GAITE, tradução de Ruth Rocha, 1996, p. 42 – grifos meus)

Outro exemplo na tradução de expressões idiomáticas, agora em outro trecho do texto de Gaité, trata-se de: *a falta de pan, buenas son tortas* (MARTÍN GAITE, 2001, p.79), que a tradutora transpôs para a expressão: *quem não tem cão caça com gato*, muito usual em português, e que resultou num equilíbrio mais adequado que os exemplos anteriores, já que uma tradução literal da expressão seria; *na falta de pão, boas são as tortas*, esta que não corresponde a uma expressão idiomática na língua portuguesa, e para os leitores brasileiros é bem mais comum o uso daquela, como podemos observar no trecho:

– E você entra lá dentro?

– Claro que entro. Eu gostaria mesmo é de passear no Central Park de charrete. **Mas quem não tem cão caça com gato**. Pelo menos respira-se ar puro à vontade, sem que ninguém incomode. (GAITE, tradução de Ruth Rocha, 1996, p. 43– grifo meu)

Considerando os exemplos dados, podemos perceber porque o entendimento que faz o leitor de um texto traduzido depende do grau de criatividade de seu tradutor. Nesse sentido, o texto *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* insere-se no conceito da tradução como arte recriativa. A *informação estética* dessa recriação não poderá ser considerada somente como uma imitação da obra traduzida, no entanto, as duas obras estarão sempre interligadas pelas **divergências e convergências** inerentes à sua condição. Seus textos são diferentes porque escritos em línguas diferentes, mas se igualam porque ambos são textos literários.

A finalidade da tradução literária é a expressão mais a comunicação. Só comunicar não resolve. Parafraseando Sônia Kramer, se não estamos fazendo ciências naturais, buscamos o sentido no texto e para nós importa muito mais a compreensão que a explicação. Porque, ao contrário da explicação, a compreensão é ativa, isto é, está em ação, está trabalhando, e estando em devir abre a possibilidade da contra-palavra ou da réplica, e um novo texto crítico poderá surgir.

Haroldo de Campos ainda verifica a problemática da tradução como obra de arte e criação literária citando Paulo Rónai: *...o objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível* (CAMPOS, 1992, p.34-35). É nesse sentido que entendemos que o tradutor é um criador e crítico do texto que lê. Ele não ignora que a versão lida hoje pode ser reinvenção (extratextual e intratextual) de inúmeras outras (re) leituras feitas por outros autores ao longo do tempo.

Por que um autor decide traduzir este e não aquele texto literário? Se o faz, por que agora, neste tempo? Considerações sobre estas questões podem ser tecidas a respeito do trabalho de Ruth Rocha, como tradutora de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, trabalho este que não se destaca somente pela *retomada de um texto* (ou mais textos), mas também

pelas razões que a levaram a transpor para nossa língua um contexto sociocultural diferente do seu, sendo a tradução um elemento dialógico no texto literário, pois toma a palavra do outro, reelaborando-a no seu próprio discurso, num diálogo claro com o outro texto.

Podemos partir dessas perspectivas para tentar justificar a tradução como um elemento da intertextualidade: na retomada desses textos, sabemos que o leitor também traz consigo uma universalidade, o seu conhecimento de mundo, que interfere e adapta-se ao texto lido. Este tipo de leitor, quando em contato com o texto *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, não verá somente a história de uma menina dos tempos modernos, mas estará em contato com a fragilidade humana, que caminha por um bosque muito diferente, Manhattan, em (Nova York) uma cidade cheia de mistérios e pessoas de hoje com velhos problemas que tem a função estética de simbolizar os bosques de travessias a que todos nós estamos sujeitos...

No entanto, se traduzir é ler, o texto de Ruth Rocha é, de fato, recriação no sentido proposto por Haroldo de Campos? Há que se considerar que não se pode conceber um universo literário caracterizado como plural, sem perceber a relação de diálogo entre textos como um conceito indispensável para a compreensão da leitura, pois, nessas relações textuais, segundo Graça Paulino, Ivete Walty e Zilda Cury, o *texto literário* também pode ser entendido como:

[...]Objeto cultural, que tem uma existência física podendo ser apontada e delimitada por nós: um filme, um romance, um anúncio, uma música. Entretanto, esses objetos não estão ainda prontos, pois se destinam ao olhar, a consciência e a recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. **A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário.** Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. (PAULINO, WALTY e CURY, 1995,p.15 – grifo meu)

Esse modo de caracterizar o diálogo, como forma de introduzir um novo modo de ler o texto, procura significados nas relações existentes entre eles é o jogo de olhares. Nesse

sentido, diz-se do texto traduzido não somente que se vai buscar significados, mas também identificar o referencial dialógico e alternativo de um texto transformando-o em outro texto.

Chapeuzinho Vermelho em Manhattan revisa os conceitos de dialogicidade de outros autores, ao propor uma leitura que busca na memória uma forte corrente com as emoções próprias da criança. Ao fazê-lo, recusa a idéia de que existe um modelo estático de interpretação de textos. Mostra que um texto, nesse sentido, dá idéia de *movimento* na história, uma história sem fim, para ser complementada pelo conceito intelectual de quem a lê.

Carmen Martín Gaité tem consciência dos labirintos que oferece aos seus leitores quando dialoga com outros textos, seja por epígrafe, ou paráfrase, a obras tradicionais da Literatura Espanhola, como *La Celestina: o mote, a quien dices tu secreto, das tu libertad*, um diálogo claro com a literatura clássica, remete à *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, na voz de *Pármeno*, enquanto discute com Calisto: [...] *Digo, señor, que estarían mejor empleadas tus monedas en presentes y servicios a Melibea, que en hacerte prisionero de Celestina. [...] Porque a quien dices tu secreto, le das tu libertad.*” (ROJAS, 1996, p.19-20).

Cabe ao leitor, portanto, revelar, tanto em seu espectro **histórico-literário** quanto ideológico, o ponto de vista presente nessas relações intertextuais estabelecidas pelo texto. Subentende-se que o leitor conhece por antecipação o texto na obra, *La Celestina* – ou *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (MARÍN e REY HAZAS, 1992, p.32), o que não deixa de ser verdade, pois a mesma Carmen Martín Gaité escreveu *Caperucita en Manhattan* para o seu público infanto-juvenil, isto é, para uma cultura de um país de língua espanhola que, se pressupõe, possui conhecimento de sua literatura.

Na tradução de Ruth Rocha, o leitor brasileiro não identifica a referência à Celestina ao contrário do público espanhol, já que ela não faz parte de nossa tradição literária, à exceção talvez de alguns alunos dos cursos universitários de graduação (com habilitação em Língua e Literatura Espanhola).

Sem isso, o universo literário oferecido ao leitor perde a ligação com a tipologia de leituras e não estabelece a relação de prazer com os textos. A literariedade não tem que ser, obrigatoriamente, privilégio de uma cultura. Mas de muitas, transformando-se em lugar de exercício de maturação discursiva, isto é, o conhecimento que desenvolve os leitores torna-se mais transparente à medida que os jovens leitores adquirem um maior número de informações, amplia-se o jogo da leitura, aumenta também a capacidade crítica e produtiva da criança com um romance deste tipo.

Conforme foi exposto anteriormente, o confronto de *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* e o diálogo textual e transtextual, se relacionado às variantes textuais apresentadas neste trabalho, permitem reconhecer, também na tradução de Ruth Rocha, o jogo intertextual, uma vez que traduzir, neste caso, não significa somente *transportar, transladar textos de uma língua para outra*, mas também um processo mais complexo que envolve questões lingüísticas e culturais. É, portanto, um trabalho de (re)criação literária.

Esta é a noção de Haroldo de Campos (1984, p. 242), para quem a tradução é uma ato (re)criativo, e a prática da tradução uma arte de recriação. Esse fenômeno (recriação) é resultado de uma mudança de visão sobre a tradução que relativizou as fronteiras entre o texto original e o resultado do diálogo mantido com ele.

Gostaríamos, portanto, de considerar a tradução como um processo intertextual, baseados na observação de Tânia Carvalhal (1986, p. 51), de que essa acepção contribui para a renovação do estudo das fontes, que desvincula a obra literária da concepção tradicional de influência (conceitos de obra *superior* e *imitação*). Essas formas de compreender o texto literário são importantes no nosso caso, também porque delas depreendemos que um texto literário como *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* mantém uma relação de (in)dependência com o texto de partida, que poderá ser compreendida hoje como um procedimento natural e contínuo de *reescrita* dos textos.

Portanto, compreendemos que a leitura do texto literário, nessa perspectiva, conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Nesse caso, entre o texto traduzido e o original. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativismo, fazendo com que o profissional não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações.

Dito isso, poder-se-ia considerar as relações estabelecidas entre os textos como o processo de incorporação de um texto em outro, que reproduz seus sentidos, transformando-os. O exemplo de leitura, neste estudo, permitem observar, ainda, como algumas características se manifestam: seja pela explicitação, como as *epígrafes* e as *citações*, que independem do conhecimento integral do texto, ou a *alusão*, mais evidente, porém menos explícita que a citação, todas elas são formas de se concretizar *pontes* entre as mais diversas linguagens e entonações.

Nesse processo, geralmente não se citam as palavras, mas se reproduzem algumas construções sintáticas e suas relações. A *reminiscência*, que não evidencia a outra obra ou autor de forma tão evidente como a explicitação, é um traço de estilo, repetição de ritmo, de parte expressiva do *texto de partida* para o *texto de chegada*. Já a *paráfrase* ou a *paródia* consistem na retomada do texto anterior, a primeira pela reprodução do texto com outras palavras e a segunda, pela inversão de sentido, provocando a ironia ou ridicularização do texto de partida. E a tradução, sobretudo de textos literários, que pode ser percebida como uma forma de intertextualidade, na afirmação de Eneida Maria de Souza (1993, p. 36), *principalmente quanto à possível liberdade do tradutor de se nutrir de outros textos – além do original – livrando-se, conseqüentemente, da prisão à fórmula única e redutora.* (op.cit. 1993, p. 36 – grifo nosso).

Afonso Romano de Sant'Anna afirma que, na literatura, existe uma certa aproximação entre *tradução e paráfrase*. Neste sentido, concordamos que no texto traduzido por Ruth Rocha, ela assumiu a liberdade, não apenas de variar a palavra e o sentido, quando isto foi necessário, mas também a de abandonar a ambos quando houve a devida oportunidade, moldando um texto outro que ecoa o de Gaité, mas que oferece ao leitor a tintura pessoal de Ruth Rocha que, por sua vez, é mescla de muitas vozes, discursos, ideologias que enformam seu pensamento no seu *status* de escritora.

Finalmente, entende-se o conceito de Campos sobre a tradução como criação e crítica até o limite (se houver) de recriação. O texto que surge desta nova leitura, a tradução, em literatura já é criação e corresponde à estilização de Bakhtin. Ruth Rocha ao traduzir *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan* não se limitou a compreender o texto de Gaité, mas o interpretou, acrescentando as diferenças que lhe eram necessárias para o seu devido entendimento pelo leitor brasileiro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De Perrault ao irmãos Grimm, os contos de fadas e os contos maravilhosos, compreendemos como era vista a criança como personagem da história. Estas histórias muito embora nem sempre tenham sido escritas para ela, quase sempre foram usadas para educar o público mirim. Além disto, ao retomar o conto tradicional nos dias de hoje, a história poderá ganhar em atrativos e guardar também a força, o simbolismo que Bruno Bettelheim tanto preza, relacionados à sedução, a descoberta da vida possibilitando-nos ver como pode ter surgido a literatura para crianças e as suas diferentes origens nas mais diversas tradições culturais. A literatura infantil e juvenil que conhecemos hoje nasceu dos contos folclóricos europeus (mas também dos orientais) e delineiam uma história de como a sociedade via a sua própria vida. Nesse sentido, buscavam consolidar valores sociais e princípios religiosos predominantemente de origem judaico- cristã.

Aquelas histórias contadas de boca em boca e ouvidas no calor do, fogo ajudaram as pessoas a enfrentar seus medos, que tinham as mais diversas fontes: religião, superstições, política, ignorância etc. Em Perrault, as personagens se confrontavam dualisticamente: eram boas e más, fracas e fortes, bonitas e feias, uma estrutura polar e atitudes antagônicas. E terminavam com uma lição de cunho moral. Em *Chapeuzinho Vermelho*, a personagem é determinada e com adjetivos da natureza: *bela, vivaz e intrépida*. Também Grimm, em seus contos subjaziam as *raízes históricas* da narrativa russa, e suas personagens transportadas para o contexto alemão.

Compreendemos também as tradições orais, na história *Chapeuzinho Vermelho* o conto clássico da literatura infantil que assim como *Caperucita en Manhattan* também fala sobre a iniciação à vida adulta. Nele percebemos os perigos que a criança enfrenta e as exigências para enfrentá-los em liberdade ou solidão.

Ao revisarmos os contos de fadas refletimos não somente sobre a brutalidade que podem ter vivido muitas crianças naquele tempo, mas também que do século XVII ao século XXI, a criança – menina ou menino, portanto *Chapeuzinhos* da vida real – ainda pode ser vista como vítima de seus próprios pais e não só como uma “vítima sexual” e, o lobo, não só como o *homem sedutor de meninas* inocentes, mas como de fato *fera* desumanizada, estuprador e violador do direito da criança. Neste sentido, ao fazermos referência à violência e a fome que viviam as crianças no século XVII também refletimos sobre o momento atual em que muitas crianças vivem sob lares desfeitos em que a mãe pobre é que tem que sustentar os filhos. Muitas crianças abandonadas, não nas florestas, como o *Pequeno Polegar* e seus irmãos ou como *João e Maria*, mas nas grandes cidades.

No início de nosso estudo também colocamos a problemática de como lidar com o espectro do sexo que assombra o convívio familiar da criança. E nos questionamos sobre onde foi parar a ternura dos pais em relação a inocência de seus filhos. Nossos diálogos e inflexões não respondem as estas colocações, porém nos mostram que hoje, a sociedade de uma forma geral e também a família tende à ver a criança muito mais como um objeto do que como sujeito.

Por isso precisamos ler os *Contos de mamãe Ganso*. Para entender o mundo da criança hoje é necessário compreender a relação que existe entre a literatura e o contexto no qual ocorrem os fatos sociais. Esta relação proporciona uma compreensão possível e não única. As histórias narradas na França do Antigo Regime tinham muito da situação familiar da criança, de como ela vivia, de como era tratada pelo adulto. Naqueles contos quase sempre a criança era a protagonista ou era representada em forma de um pequeno animal com caricaturas humanas, quase sempre a de falar. Também as relações familiares sempre estiveram na trama da história.

Nos contos populares podemos ler a história da criança e de como ela era tratada, como o fizemos em *Chapeuzinho Vermelho*, mas também na reescritura destes contos, como *Caperucita en Manhattan*, há uma possibilidade de ler-se história social e cultural. Em *Chapeuzinho Vermelho*, Charles Perrault ao ouvir as histórias contadas, provavelmente pela mãe de seus filhos, escreve sobre a brutalidade de um período, fome e miséria dos camponeses, apesar de modificar e adaptar a narrativa para o gosto de uma classe burguesa e que não passava fome, permanece um final negativo na história da menina que morre engolida pelo Lobo, muito aproximado ao que imagina-se que a criança vivia na época. Por outro lado, na história dos irmãos Grimm temos um final positivo, quase uma celebração dos novos tempos, a miséria deixada para trás, come-se o bolo, toma-se o vinho, o caçador une-se às duas, menina e avó numa visão de união, de juntar forças para enfrentar o mal. Em *Caperucita en Manhattan* o alimento é banalizado, Sara-Chapeuzinho repudia a torta de morangos tão bem feita pela mãe, uma alusão a fartura de alimentos de hoje e a ambivalência relacionada aos que têm muito, enquanto outros, nada têm. Percebemos que as relações familiares também se distanciam cada vez mais, em *Caperucita en Manhattan* há um choque de gerações entre Sara-Chapeuzinho, a mãe Vivian e a avó Rebeca. O romance mostra com isto uma busca de sentimentos mais profundos, mas que também permitam comunicação e liberdade entre todos membros familiares. Mister Wolf é o industrial rico que tem como única preocupação a realização de seus negócios, nele vemos a incomunicação e a solidão torná-lo introspectivo a ponto de ter como único amigo um antigo empregado de sua empresa e uma menina – Sara-Chapeuzinho – desconhecida que ele encontra ao acaso no parque de Manhattan. Países ricos vivem na fartura, mulheres fazem regimes para permanecer esbeltas, enquanto crianças morrem de fome na Etiópia. Como vemos, uma releitura dos contos de fadas também reflete a sociedade em que vivemos e nos remete além das fronteiras do nosso próprio umbigo.

No romance *Caperucita en Manhattan* a história de Carmen Martín Gaité traz inflexões sobre a sociedade em que vivemos, com uma *chapeuzinho*, Sara, menina dos tempos modernos. Na nova história, também nos encontramos com personagens do conto clássico *Chapeuzinho Vermelho*, porém com certas diferenças: por exemplo, Miss Lunatic – que bem poderia representar uma fada (figura feminina), que, no entanto, inexistente no contexto anterior, *Chapeuzinho Vermelho*, nas outras versões do contos tradicional – e Mister Woolf – esta sim, uma personagem claramente definida, pois nos remete ao *lobo*, figura representativamente masculina no conto tradicional, nas duas versões que utilizamos como história de fundação do conto (Perrault/Grimm). Por outro lado, a versão traduzida por Ruth Rocha no Brasil, *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*, levou-nos a refletir sobre nosso próprio mundo, sobre como somos diferentes e sobre como podemos atuar na sociedade em que vivemos.

Compreendemos também as tradições orais, relacionando-as aos contos escritos, a arte de narrar histórias e a trazemos para o contexto no qual estamos inseridos. Nesse sentido foi possível entender como reagiam alguns grupos da sociedade do Antigo Regime diante de situações de extrema dificuldade, miséria, fome e morte.

Apesar de passados muitos séculos dos primeiros contos de fada, a realidade hoje ainda tem muito da ficção naquelas histórias. Muitos lares são mantidos somente por mulheres pobres. Uma trágica semelhança com a retratada no passado por estes contos, acontece em muitos países, tornando-se cada vez mais comum o abandono dos filhos e da mulher destituindo a família de seu sustento maior; o pai.

No Brasil não é diferente, muito pelo contrário, no nordeste o cotidiano de um pai que abandona os filhos para tentar uma vida mais digna na cidade foi retratada na literatura por Graciliano Ramos em “Vidas Secas”, mas no cotidiano nordestino ainda se repete hoje. Assim, de fato a miséria obriga muitos pais a abandonar seus filhos. No interior do Brasil as crianças trocam a escola pelas poucas moedas que um trabalho duro como o de cortar canas

oferece, ou em minas de carvão, pedreiras e outros trabalhos que já são difíceis para um adulto, imaginamos impossíveis para uma pequena criança.

Provavelmente, são experiências como aquelas, narradas por Perrault e pelos irmãos Grimm no ficcional, que uma família ou grupo de camponeses na Europa poderiam ter vivido de fato e pouco diferente de como vivem outras famílias em vários países, no presente. E se assim foi no passado, também é bem possível que aqueles camponeses pobres tenham-se utilizado do imaginário como forma de enfrentar o medo, transformando a experiência, pois aquilo que apavora, aparentemente *desvanece* quando conhecido por muitos que compartilham do mesmo sofrimento, e muitas vezes riem da própria desgraça, *carnevalizando* e parodiando seu sofrimento. Mas, a triste realidade continuará presente por mais que leiamos os contos, nenhuma fada-madrinha irá aparecer e transformar meninas pobres em belas princesas, nem meninos famintos encontrarão nas grandes cidades *casinhas de chocolate* para saciar sua fome.

A narradora de Martín Gaité propõe um final diferente dos demais contos. E, algumas vezes parece oferecer-nos uma mensagem para o mundo de misérias que vivemos hoje: *Para que sejamos felizes e para que as coisas da vida se resolvam de forma favorável, temos que aceitar o maravilhoso e não negar a existência do inexplicável, e principalmente, acreditar na liberdade. Para ela a vida é algo sobre o qual não temos total controle: la realidad es un pozo de enigmas, é feita de enigmas que devemos interpretar, disse Gaité, em uma de suas entrevistas (GIFRE, 1997).*

Como dissemos antes, a escolha do romance *Caperucita en Manhattan*, para esta dissertação se deu por ter sido escrita por uma mulher como Carmen Martín Gaité que enfrentou com coragem uma época em que as mulheres como escritoras não eram valorizadas. E por outro lado, pelo universo imaginário do conto de fadas que ele representa. Verificamos,

portanto, como o romance – *novela de aventuras*¹⁸ - se constitui como *dialógico e polifônico*, conforme o conceito de Bakhtin. Mas foi principalmente no texto traduzido que pudemos estudar melhor o conceito de intertextualidade: percebemos então que na intertextualidade não há fronteiras, não há linhas divisórias entre o *eu* e o *outro*. Intertextualidade é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não demarcada no discurso da variante.

Por isso, nos contos, como os lemos hoje, somente podemos perceber seus significados de *valorização do popular, do elemento nacional e das raízes históricas* se o compararmos aos textos contemporâneos. Enquanto percebemos nas histórias de Perrault e dos irmãos Grimm, dos séculos XVII e XVIII, uma forma de consolidação dos *valores burgueses* ou instrumento para doutrinar uma sociedade hierárquica e repressiva, também percebemos nas histórias atuais uma ruptura com esta instrumentalização, um indicio da liberdade de expressão adquirida com o passar dos séculos. Independentemente da época ou da cultura em que foram escritos os contos de fadas veremos em seus textos indícios de suas raízes representadas sob a forma de imagens simples, fortes e permanentemente atrativas, mas que também indicam experiências de um determinado contexto histórico-social.

A literatura, vista deste modo, é parte do grande jogo sociocultural que se revela no romance *Caperucita en Manhattan*, enquanto processo da linguagem literária em diálogo com as outras linguagens, distanciando-se do modelo romântico que privilegiou a originalidade autoral em detrimento do jogo dialógico.

¹⁸ Segundo o professor Paulo Venturelli este tipo de romance também é visto como uma novela de aventuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMODOVAR, Aantonio Rodríguez. Mariquilla ríe perlas. In: *Cuentos de la Media Lunita*. Madrid: Anaya, 1991, p.6. (col. ilustrações de Lola Moreno).
- ANDERSEN, Hans Christian. Contos de Andersen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ARIÈS, Philippe. História social da criança e da família. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BAKTHIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. (Trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKTHIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKTHIN, Mikhail. Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993.
- BAKTHIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKTHIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo-Brasília: Hucitec/Univ. de Brasília, 1999.
- BARBOSA, Reni Tiago Pinheiro. Pontos para tecer um conto. Belo Horizonte: Lê, 1997.
- BARROS, Diana L. Pessoa de FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. Les Foules. In *Le Spleen de Paris*. Paris: Librio, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. Sobre a redistribuição pós-moderna do sexo: a História da sexualidade, de Foucault, revisada. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.(p.177-189)
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Fatos e mitos. 3ª ed. Trad. De Sergio Millet. São Paulo: Difusão européia do Livro, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations* – Londres, 1970.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia, técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.(obras escolhidos I.)

- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia, técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.198. Trad.: Sérgio Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 198.(obras escolhidos I.)
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BETTELHEIM, B. Chapeuzinho Vermelho. In: *A psicanálise dos contos de fadas: análise dos personagens femininos*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.(Coleção Leitura) .
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BERQUÓ, Alberto. *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Torturador*. Brasília; Literatura Livraria, 1979.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Interrogando a identidade. p.70-104.
- BRADBURY, Malcon; MACFARLANE, James W. *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. (tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (p. 76-82 e 119-127).
- BRANCO, Lucia C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1991.
- BRAIT, Beth. (Org) *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Unicamp, 1997.
- BROWN, Joan. El balneario by C.M.Gaite: Conceptual Aesthetics end “Létranger pur”. In: *Journal of Hispanic Studies*,3.6, 1978, p. 163-174.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras Inquisições*.
- BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 1985.
- CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CANTON, Katia. Fadas que não estão nos contos, uma confusão de contos clássicos. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997.
- CANTON, Katia. *Conversa de Madame: Perrault nos Salões Franceses*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997.
- CANTON, Katia. Contos que Brotam nas Florestas: Na trilha dos Irmãos Grimm. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997.
- CARROLL, Lewis. Alicia en el país de las maravillas. Buenos Aires: Editoria Atlantida, 2000.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada. São Paulo: Ática, 1986.
- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 1ª ed., 2000.
- DELEUZE, Gilles – Bartleby, ou a fórmula. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: ed. 34, 1997.
- DARNTON, Robert. *O grande Massacre dos gatos – e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- DZIERVA, Márcia R. O poder em Ruth Rocha. In: *Fragmenta*, Curso de pós-graduação em Letras, revista nº 12, Curitiba: ed. da UFPR, 1995.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 15. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FARIA, Zênia de. O tradutor no país de Alice. In: *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada* (org.: Eneida Maria de Souza e Julio Cesar Machado Pinto). Belo Horizonte: UFMG, 1987, p.788-95.
- FARACO, Carlos A.(coord). *Uma Introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.
- FARACO, C. A; CASTRO, Gilberto; TEZZA, Cristovão. (org.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1999.
- FRIAS FILHO, Otavio; CHAGA, Marco Antonio. *Monteiro Labato: Contadores de Histórias*. Chapecó: Ed. Grifos-UNOESC, 1998.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

- GARCIA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954, p.1095-1103.
- GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 1996.
- GARCÍA-PELAYO, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*. Diccionario. Buenos Aires: Ediciones Larousse Argentina, 1995.
- GARNER, James Finn. (Trad. e adaptação de Cláudio Paiva). *Os contos de fadas politicamente corretos: uma versão adaptada aos nossos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- GONZÁLEZ HERMOSO, A. La Celestina. In: *Colección Lecturas clásicas graduadas*, (adap. E. Cano e Í. Sánchez-Paños). Madrid: Editorial Edelsa grupo Didascalía, S.A., 1996, p.20.
- GRIMM, Jacob e W. *Contos de Grimm*. Trad. de Tatiana Belinsky. São Paulo: Paulinas, 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JENNY, Laurent. (Trad. Clara Crabbé Rocha - Faculdade de Letras de Coimbra). A estratégia da forma. In “*Poétique*”, revista de teoria e análise literárias. Coimbra, Portugal: Almedina, 1979.
- KATO, M. O aprendizado da leitura. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.
- KLEIMAN, A. *Oficina de leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes, 1993.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semiótica*. Trad. de Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KRAMER, Sônia. *Linguagem e tradução: um diálogo com Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin*. In: *Diálogos com Bakhtin*. (p.207-224).
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e ideologia*. In: *Opinião, Revista Saber nº 34*, setembro, 2003.
- KOURIM-NOLLET, Sylvie. *La Civilisation hispanique*. Paris: Didier, 1992.
- LOBATO, José Bento Monteiro. *Obras Completas*. São Paulo: Brasiliense 1982.

- LOBATO, J. Narizinho no Reino das Águas Claras. In: *Obras Completas*. 22ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LOBATO, J. Memórias de Emília. In : *Obras Completas*. 22ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.42-33
- PERRAULT, Charles. As Fadas. Trad. de Elisa Tamajusuku, Maria Alves Müller e Maria Stella Dischinger da Cunha. In: *Contos da Mamãe Ganso*. Porto Alegre: Editora Paraula, 1994, p. 44-52
- PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. – trad. de Ayalla Kluwe de Aguiar, Carmem Maria Serralta e Rosa Maria Martins de Freitas. In: *Contos da Mamãe Ganso*. Porto Alegre: Editora Paraula, 1994, p. 7- 41
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 198. (Obras Escolhidas: Vol. 1)
- Almodóvar, R. Mariquilla ríe perlas. In: *Cuentos de la Media Lunita* (com ilustrações de Lola Moreno), 1991, p.6)
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Chapeuzinho preto*. São Paulo: Editora do Brasil, 1986. (coleção escadinha. Séries três degraus)
- MACHADO, Maria Clara. Teatro infantil: A bruxinha que era boa, O rapto das cebolinhas, O chapeuzinho Vermelho, Pluft o fantasminha; O boi e o burro no caminho para Belém. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- MACHADO, Ana Maria. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Grimm*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- MARTÍN GAITE, Carmen. “La libertad como símbolo.” *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama, 2002. 138-153.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2001.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan*. Tradução de Ruth Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARTÍN GAITE, Carmen. Los malos espejos. IN: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo, 1973, p.9-16.

- MARTÍN GAITE, Carmen. *El Balneario*. Madrid: Alianza Editorial, 1993
- MARTINEL GIFRE, Emma. (ed.) *CMG. Hilo a la cometa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1995
- MARTINEL GIFRE, Emma. (coord.) *Al encuentro de Carmen Martín Gaité – Homenajes y Bibliografía*. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica/Universitat de Barcelona, 1994.
- MARTINELL, Emma "El cuarto de atrás": un mundo de objetos", In: *Revista de Literatura*, tomo XLV, nº 89, enero-junio de 1983, pp. 143-153. Madrid.
- MARTINELL, Emma. "Prólogo" a MARTÍN GAITE, Carmen (1992): *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- MATAMORO, Blas. "Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 351, septiembre de 1979, pp. 581- 605. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1979.
- MARIN, Juan María; REY HAZAS, Antonio. *Antología de la Literatura Española hasta el siglo XIX*. Madrid: SGEL, 1992.
- MATOS, Marlise. *Reinvenções do Vínculo Amoroso: Cultura e Identidades de Gênero na Modernidade Tardia*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. UFMG/IUPERJ, 2000.
- MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP, 2000.
- MENDONZA FILLOLA, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidade*. Madrid: Editorial La Muralla, 1994. (p.47-69 e 108-117).
- MIRANDA, Orlando. *Chapéu vermelho II – as bocas do lobo*. In: *Sete faces do conto de fadas*. (? , p31-47)
- MIRÁNDOLA, Pico della. *De la dignidad del hombre, con dos apendices: Carta a Hermolao Bárbaro y del Ente y el Uno*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *O discurso crítico feminista na América-Hispânica*. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1991.

- NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 125-168.
- OLIVEIRA, Lólio. *A desistória de Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo: Contexto, 1996.
- PAULINO, Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Zilda Cury (org.). *Intertextualidades*, Belo Horizonte: Editora Lê, 1995 (coleção Letras).
- _____ (org.) et al. O jogo do livro infantil: textos selecionados para formação de professores. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.
- PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho, In: *Contos de Perrault*. (do título original Francês "Les contes de Perrault", publicado em Paris, 1983 e traduzido por Regina Regis Junqueira), Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p.51-5.
- PINEDA CACHERO, Antonio. Comunicación e intertextualidaden El cuarto de atrás, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.(artículo publicado em: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid).
- PAOLI, Anne (): "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrdi: Universidad Complutense, 1998.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna P. Saarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.
- ROCHA, Ruth. *O reizinho mandão*. São Paulo: Quinteto Editorial, 1985.
- ROCHA, Ruth. *Procurando firme*. São Paulo: Ática, 1996.
- ROCHA, Ruth. *Marcelo marmelo, martelo e outras histórias*. Rio de Janeiro: Salamandra, 49ª edição.
- ROCHAEL, Denise. Imaginação e leitura. In: O jogo do livro infantil: textos selecionados para formação de professores. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução Vivida*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1975.
- SARLO, Beatriz. Ciudad. In: Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1994, p. 13-23.
- SANT 'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1991.

- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Mulheres e Literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1979.
- SERRA, Elizabeth D'angelo (org). 30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras. Campinas: Mercado das Letras – Associação de leitura do Brasil, 1998 (coleção leituras no Brasil).
- SILVA, Dionísio da. *A melhor amiga do lobo*. São Paulo: Caramelo, 2002.
- SOUZA, Solange Jobin. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas: Papirus. 1994.
- SOUZA, Angela Leite de. *Contos de Fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 2ª ed., 1998.
- SOUZA, Eneida M.de. Tradução e intertextualidade. In: *Traço crítico*. Belo Horizonte: ed. da UFMG/Rio de Janeiro: ed. da UFRJ, 1993.
- STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- VENTURELLI, Paulo. *Leitura: paixão do conhecimento*. In: *Revista Letras, 44, Seção especial: O conto dos anos 80*. Curitiba: Editora da UFPR, 1995.
- _____. *Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos*. In: *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.
- WALTY, Ivete. *Diálogo entre textos*. In: *Literatura infantil na escola: leitores e textos em construção*. Belo Horizonte: CEALE, 1996. (p. 30-39).
- WOOLF, Virginia. *Kew Gardens: O status intelectual da mulher - um toque feminino na ficção Profissões para mulheres*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global, 2003.
- UXÓ, Carlos. *Revisión crítica sobre la obra de Carmen Martín Gaité*. In: *Espéculo*, Universidad de Madrid, 1998. (http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/c_uxo1.htm)

ANEXOS¹

Bibliografía da autora

MARTÍN GAITE, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Nostromo, Madrid: Nostromo, 1973.

———. *El cuarto de atrás*. Madrid: Destino, 1978.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Ritmo lento*, Barcelona: Seix-Barral, 1974

———. *Fragmentos de interior*, Barcelona: Destino, 1976.

———. *Cuentos completos*, Madrid: Alianza Editorial, 1978.

MARTÍN GAITE (Carmen), *El balneario, Cuentos completos*, Madrid, Alianza editorial, 1982.

———. *El cuento de nunca acabar: apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid: Trieste, 1983.

———. *Dos relatos fantásticos*, Barcelona: Lumen. 1986.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

———. *Entre visillos*, 10ª ed., Barcelona: Destino, 1989.

———. *Retahílas*, 5ª ed., Barcelona: Destino, 1989.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela, 1990.

———. *Usos amorosos de la posguerra española*, 10ª ed., Barcelona: Anagrama, 1992.

———. *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama, 1992.

———. *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama, 1993.

MARTÍN GAITE, Carmen. *La reina de las nieves*, Barcelona: Anagrama, 1994.

———. *Lo raro es vivir*, Barcelona: Anagrama, 1996.

Recepção da obra *Caperucita en Manhattan* na imprensa espanhola

MARTÍN GAITE, Carmen. *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Ed. Siruela, 1990 (27ª ed. 1996). Existe uma edição no Círculo de Leitores (1992).

Traduções da obra a outros idiomas:

- português

Chapeuzinho Vermelho em Manhattan (Ruth Rocha), São Paulo, Martins Fontes, 1996.

- italiano

Cappuccetto rosso a Manhattan. (Michela Finassi Parolo), Milano: La Tartaruga Edizioni, 1995.

- japonês

Caperucita en Manhattan (Chiharu Suzuki), Tokyo: 1993

- alemão

Rotkäppchen in Manhattan (Anne Sor-Schumacher), Suhrkamp: 1994.

Crônicas, resenhas e críticas:

ABC (Literário), 02/03/1991, Ángel Basanta: “*Caperucita en Manhattan*”.

Heraldo de Aragón, 09/02/1991, Genoveva Crespo: “*Carmen Martín Gaité*”.

El Mundo, 08/12/1990, Emma Rodríguez: “*Martín Gaité: ‘Me dirijo a la gente que no esté empachada de críticos literarios’*”.

El Mundo, 03/02/1991, Carlos Cobo: “*El Complejo de Caperucita*”.

El Independiente, 24/01/1991, Pablo Barrena: “Aventuras y desventuras de un cuento en Nueva York”.

El Correo Gallego, 06/01/1991, José Sánchez Rebredo: “Un cuento para todas las edades”.

Reseña, marzo 1991, Salustiano Martín: “*Caperucita en Manhattan*, huir de la realidad”.

ACEPRENSA, 13/02/1991, Adolfo Torrecilla: “*Caperucita en Manhattan*”.

Mi Familia y yo, nº 15, 15/03/1991, sin firma: “*Caperucita en Manhattan*”.

Ronda Iberia, marzo 1991, “*Caperucita en Manhattan*”.

Dunia nº 1, 1991, “*Caperucita en Manhattan*”.

El Norte de Castilla, 02/03/1991, José Gabriel Galán: “Intento híbrido y fallido”.

Entrevistas:

Elle, nº 56, mayo 1991, Victoria Prego: "Hay que saber habitar la soledad", pp.104-110.

El Independiente, 17/01/1991, Francisco López Barrios: "Es más fácil imitar a Faulker que a Carlos Arniches".

Heraldo de Aragón, 14/02/1991, Rosario Ferré Chiré: "Desde el realismo hasta *Caperucita en Manhattan*".

Las Provincias, 12/02/1992, M^a Ángeles Araso: "Solo las mujeres podemos elevar lo doméstico disparate".

El Sol, 19/11/1990, Guillermo Altares: "Un libro infantil no tiene por qué tratarse de una niñería".

Padres de Alumnos, marzo-abril 1991, "*Caperucita en Manhattan*".

El Periódico, 02/05/1991, Cecilia Miranda: "Fantasías de Martín Gaité".

La Verdad (Zaragoza), 18/09/1991, Elena Conde Guerri: "El ejemplo de *Caperucita en Manhattan*".

Papeles de Literatura Infantil, octubre 1992, "*Caperucita en Manhattan*".

La Oreja Verde (suplemento infantil), nº 130, 27/10/1991, "Una caperucita para todas las edades".

El periódico, 29/02/1992, Juan Grande: "*Caperucita en Manhattan*, el intenso deseo de vivir".

El Faro, abril-mayo 1991, "*Caperucita en Manhattan*".

El Correo de Zamora, 03/02/1991, José-Gabriel López Antimaño: "Regreso a la utopía".

Ideal (Artes y Letras), 26/07/1991, Pedro M. Domente: "*Caperucita en Manhattan*".

La Vanguardia, 14/12/1990, Robert Saladrigas: "El nuevo, eterno placer de descubrir un tesoro".

El Independiente, 17/01/1991, Francisco López Barrios: "Hay que cuidar la palabra, no dilapidarla ni prostituirla".

El Sol, 23/11/1990, Manuel Longares: "*Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité".

La provincia, 23/05/1991, Soledad Arroyo: "Una Caperucita con muchos lobos".

- _____. "Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974: The Writer's Workshop." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 39-48.
- _____. "The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of Carmen Martín Gaité." *Kentucky Romance Quarterly* 2.28 (1981): 165-176.
- _____. "One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*." *Hispanic Journal* 2.7 (primavera 1986): 37-47.
- _____. *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. Valencia: University of Mississippi, 1987.
- _____. "*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the New Social Novel in Spain", *Hispanic Review* 50 (1982): 61-73.
- Brown, Joan Lipman y Elaine M. Smith, "*El cuarto de atrás*: Metafiction and the Actualization of Literary Theory." *Hispanófila* 90 (mayo 1987): 63-70.
- Buchanan, Luanne. "La novela como canto a la palabra." *Ínsula* 396 - 397 (noviembre - diciembre 1979): 13.
- Buck, Carla Olson. "Rewriting the *Novela rosa*¼." *Hispanófila*, 112 (septiembre 1994): 27-38.
- Butler De Foley, Isabel. "Hacia un estudio del tiempo en la obra de Carmen Martín Gaité." *Ínsula* 452 - 453 (julio-agosto 1984): 18.
- Calvi, María Vittoria. "Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 52 - 56.
- Cibreiro, Estrella. "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*." *Anales de la literatura española contemporánea* 20 (1995): 29-46.
- Ciplijauskaitė, Biruté. "Lyric Memory, Oral History, and the Shaping of Self in Spanish Narrative." *Forum For Modern Language Studies*, 28.4 (octubre 1992): 390-400.
- Curutchet, Juan Carlos. "Entre el realismo crítico y el realismo histórico". *Introducción a la novela española de posguerra*. Montevideo: Alfa, 1966. 119-136.

El Sol, 19/11/1990, Guillermo Altares: "Un libro infantil no tiene por qué tratarse de una niñería".

Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil, Año 4, nº 26, marzo 1991, pp. 7-12. Sin autor: "Carmen Martín Gaité".

Estudios sobre a obra de Carmen Martín Gaité

Alborg, Concha. "A Never-Ending Autobiography: The Fiction of Carmen Martín Gaité." *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction: an Essay Collection*. Eds. Janice Morgan, et. al. Nueva York y Londres: Garland, 1991. 243-260.

Alemanya Bay, Carmen. *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.

Borau, José Luis. "Presencia del cine en la obra de Martin Gaité." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 48 - 51.

Boring, Phyllis Zatlin. "Carmen Martín Gaité and the Generation of 1898." *Romance Notes* 3. 20 (primavera 1980): 293-297.

_____. "Carmen Martín Gaité, Feminist Author." *Revista de Estudios Hispánicos* 3 (noviembre 1977): 323-328

Brown, Joan Lipman. "El balneario by Carmen Martín Gaité: Conceptual Aesthetics and "L'Étrange pur"." *Journal of Hispanic Studies* 3.6 (invierno 1978): 163-174.

_____. "A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*." *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* 6 (1981): 13-20.

_____. "Carmen Martín Gaité." *Spanish Women Writers: a Bio-bibliographical Source Book*. Eds. Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman. Westport, Connecticut y Londres: Greenwood Press, 1993. 286-295.

_____. "Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer." *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark (DE): University of Delaware Press, 1991. 72-92.

- _____. "Martín Gaité's Short Stories, 1953-1974: The Writer's Workshop." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 39-48.
- _____. "The Nonconformist Character as Social Critic in the Novels of Carmen Martín Gaité." *Kentucky Romance Quarterly* 2.28 (1981): 165-176.
- _____. "One Autobiography, Twice Told: Martín Gaité's *Entre visillos* and *El cuarto de atrás*." *Hispanic Journal* 2.7 (primavera 1986): 37-47.
- _____. *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. Valencia: University of Mississippi, 1987.
- _____. "Tiempos de silencio and Ritmo lento: Pioneers of the New Social Novel in Spain", *Hispanic Review* 50 (1982): 61-73.
- Brown, Joan Lipman y Elaine M. Smith, "El cuarto de atrás: Metafiction and the Actualization of Literary Theory." *Hispanófila* 90 (mayo 1987): 63-70.
- Buchanan, Luanne. "La novela como canto a la palabra." *Ínsula* 396 - 397 (noviembre - diciembre 1979): 13.
- Buck, Carla Olson. "Rewriting the *Novela rosa* ¼." *Hispanófila*, 112 (septiembre 1994): 27-38.
- Butler De Foley, Isabel. "Hacia un estudio del tiempo en la obra de Carmen Martín Gaité." *Ínsula* 452 - 453 (julio-agosto 1984): 18.
- Calvi, María Vittoria. "Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 52 - 56.
- Cibreiro, Estrella. "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*." *Anales de la literatura española contemporánea* 20 (1995): 29-46.
- Ciplijauskaitė, Birutė. "Lyric Memory, Oral History, and the Shaping of Self in Spanish Narrative." *Forum For Modern Language Studies*, 28.4 (octubre 1992): 390-400.
- Curutchet, Juan Carlos. "Entre el realismo crítico y el realismo histórico". *Introducción a la novela española de posguerra*. Montevideo: Alfa, 1966. 119-136.

Chown, Linda E. "Fragmentos de interior: Pieces and Patterns." *Hispanófila* 91, (septiembre 1987): 1-12.

Delgado, Josefina. Conferencia sin título. *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 28-32.

Durán, Manuel. "Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin" *Revista Iberoamericana*, 116-117.47 (julio-diciembre 1981): 233 - 240.

_____. "El cuarto de atrás: Imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 129-137.

El Saffar, Ruth. "Liberation and the Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 185-196.

_____. "Redeeming Loss: Reflections on Carmen Martín Gaité's *The Back Room*." *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (enero 1986): 1-14.

Feal, Carlos. "Hacia la estructura de *Fragmentos de interior*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 93-105.

Gautier, Marie-Lise Gazarian. "Conversación con Martín Gaité en Nueva York." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 25-33.

Giovacchini, Teresa Iris. Conferencia sin título. *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 41-44.

Glenn, Kathleen M. "Communication in the Works of Carmen Martín Gaité." *Romance Notes* 3.19 (primavera 1979): 277-283.

_____. "El cuarto de atrás: Literature as juego and the Self-Reflexive Text." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 149-159.

_____. "Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité." *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Ed. Janet W. Pérez. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983. 33-45

_____. "Martín Gaité, Todorov, and the Fantastic." *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*. Eds. Robert A. Collins, y Howard D. Pearce. Westport: Greenwood, 1985. 165-172.

_____. "La posibilidad de diálogo: *Retahílas* de Carmen Martín Gaité." *Explicación de textos literarios* 2.16 (1987-1988): 85-92.

Gopegui, Belén. "El valor del narrador." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 43 - 48.

Gullón, Ricardo. "Retahíla sobre *Retahílas*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 73-91.

Hart, Stephen M. "Carmen Martín Gaité: El cuarto de atrás." *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*. Londres y Madrid: Tamesis Books Limited, 1993. 71-78.

Herralde, Jorge. "Mi experiencia de editor de Carmen Martín Gaité." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 57 - 58.

Kronik, John W. "A Splice of Life: Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*" *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 49-60.

_____. "La narrativa de Martín Gaité: escalas y contextos." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 27 - 38.

Levine, Linda Gould. "Isabel Allende y Carmen Martín Gaité: el mundo al revés", *Poder y libertad* 13 (2º trimestre 1990): 14-17.

_____. "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y

Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 161-172.

Marcus, Roxanne B. "Ritual and Repression in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*." *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Eds. Charles B. Faulhaber, Richard P. Kinkade y T.A. Perry. Potomac: Scripta Humanistica (1986). 137-149.

Marina, José Antonio. "La memoria creadora de Carmen Martín Gaité." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 18 - 27.

Martín Gaité, Carmen. "An Autobiographical Sketch by Carmen Martín Gaité." *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. Joan Lipman Brown. Trad Joan Limpan Brown. Valencia: University of Mississippi, 1987. 20-34.

_____. "Un bosquejo autobiográfico por Carmen Martín Gaité." *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, 1993. 11-25.

_____. "Un bosquejo autobiográfico por Carmen Martín Gaité." *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*. Joan Lipman Brown. Valencia: University of Mississippi, 1987. 193-206.

_____. "La edad de merecer." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 61-64.

----. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1958.

----. *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*. Ed. Emma Martinell. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

---. "La mirada ajena" *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 64-65.

----. "Retahíla con nieve en Nueva York." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 19-24.

Martinell, Emma. Conferencia sin título. *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 46-49.

----. "Un aspecto de la técnica presentativa de Carmen Martín Gaité en *Retahílas*." *Archivum* XXXI-XXXII (1981-1982): 463-481.

----. Ed. *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

----. "El cuarto de atrás, un mundo de objetos." *Revista de Literatura* 89.45 (enero-julio 1983): 143 - 153.

----. Coord. *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997.

----. "A modo de introducción." *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 13-17.

----. "Prólogo." *Retahílas*. Carmen Martín Gaité. Barcelona: Destino, 1994. III-XX.

Matamoro, Blas. "Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás." *Cuadernos Hispanoamericanos* 531(septiembre 1979): 581 - 605.

Mayans Natal, María Jesús. "La etapa preadulta en la estructura de la vida." *Narrativa feminista española de posguerra*. Madrid: Pliegos 1991. 159 - 189.

Navajas, Gonzalo. "El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité." *Hispanic Review* 53 (1985): 25 - 39.

Ordóñez, Elizabeth J. "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 173-184.

----. "Talking Herself Out: Articulating the Quest for Other Texts in Two Narratives by Carmen Martín Gaité." *Voices of their own. Contemporary Spanish Narrative by Women*. Londres y Toronto: Bucknell University Press, 1991: 77-100.

Palley, Julián. "Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 107-117.

----. "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité." *Ínsula* 404-405 (julio-agosto 1980): 22.

- Peñaranda, Rosario. "Convocando al habla. Carmen Martín Gaité." *Quimera*, 123 (1994): 34-35.
- Pérez, Janet. "Plant Imagery, Subversion, and Feminine Dependency: Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité, and María Antonia Oliver." *In The Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Eds. Noel Valis y Carol Maier. Lewisburg, Londres y Toronto: Associated University Presses, 1990. 78-100.
- Pérez-Magallón, Jesús. "Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*." *Hispanic Review*, 63.2 (primavera 1995): 179 - 191.
- Petraglia, Jorge. Conferencia sin título. *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 54-61.
- Piña, Cristina. Conferencia sin título. *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 49-54.
- Pochat, María Teresa. "Sobre los *Usos amorosos del dieciocho en España y los Usos amorosos de la postguerra española*." *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 33-38.
- Porrúa, María del Carmen. "Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Martín Gaité." *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 65-72.
- . "La configuración espacial en discursos femeninos (Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda)." *Filología* 1-2.26 (1993): 291-299.
- Puente Samaniego, Pilar de la. *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 1994.
- Aldecoa, Josefina. "Carmen Martín Gaité, escritora total." *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Coord. Emma Martinell. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997. 41 - 43.
- Rey Hazas, Antonio. "El 'interlocutor' narrativo de Carmen Martín Gaité desde una perspectiva barroca y cervantina." *Epos*, 19 (1993): 315-333.
- Rodríguez Lafuente, Fernando. "Inauguración." *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 21-23.

Roger, Isabel M. "Carmen Martín Gaité: Una trayectoria novelística y su bibliografía." *Anales de la literatura española contemporánea*, 3.13 (1988): 293-317.

----. "Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*." *Romance Notes* 2.27 (invierno 1986): 121-126.

Ruiz Avilés, Miguel R. "El cuarto de atrás. Diferentes visitas según diferentes horizontes de experiencias y 'horizontes de expectativas'." *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature*. Eds. Luis T. González del Valle, y Catherine Nickel. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1986: 147-158.

Seco, Manuel. "La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité." *El comentario de textos. Volumen 1*. Castalia: Madrid, 1973. 361-379.

Servodidio, Mirella d'Ambrosio. "Oneiric Intertextualities" *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 117-127.

---- y Marcia L. Welles. "Preface." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 9-12.

---- y Marcia L. Welles. Eds. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983:

Sobejano, Gonzalo. "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 209-223.

Soldevila, Ignacio. *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980.

Sordo, Enrique. "Carmen Martín Gaité: De la soledad al diálogo." *La Estafeta Literaria* 1 de diciembre de 1974: 1923.

Spires, Robert C. "Intertextuality in *El cuarto de atrás*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 139-148.

----. "The Metafictional Codes of *Don Julián* Versus the Metafictional Mode of *El cuarto de atrás*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1.7 (otoño 1982): 306-308.

- Talbot, Lynn K. "Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*." *Anales de la literatura española contemporánea* 12.12 (1987): 79-94
- Thomas, Michael D. "'El callejón sin salida': Images of Confinement and Freedom in *Ritmo Lento*." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 61-72.
- Torres Torres, Antonio. "La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité." *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII (1995): 499-506.
- Tschopp, Irene. "La novelística de Martín Gaité." *ABC* 8 de diciembre de 1995: 46.
- Turpín, Enrique. "Carmen Martín Gaité y la lírica aplicada." *Quimera* 128 (1994): 50 - 56.
- Vassar, Anne. "The Shape of the Wheel: Contrasts and Contradictions in Carmen Martín Gaité's *Retahílas*." *Revista Hispánica Moderna* 2.48 (diciembre 1995): 381 - 388.
- Vázquez, María Esther. Conferencia sin título. *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 23-28.
- Vilanova, Antonio. "Carmen Martín Gaité y la teoría de la novela dentro de la novela." *Acta Románica Basiliensia* 4. Eds. Germán Colón et. al. Basilea: Universität Basel (junio 1994): 15-29.
- Welles, Marcia L. "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 197-207.
- Yahni, Roberto. "La búsqueda de interlocutor en *Retahílas*." *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 72-76.
- Zecchi, Barbara. "El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaité." *Mester* 2.20 (otoño 1991): 77 - 88.
- Zuleta, Emilia de. "Imagen primera de Carmen Martín Gaité." *Carmen Martín Gaité*. Ed. Emma Martinell Gifre. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. 76-81.

¹ Fontes dos anexos:

Espéculo, Universidad de Madrid, 1998. (http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/c_uxo1.htm).

MARTINEL GIFRE, Emma. (coord.) *Al encuentro de Carmen Martín Gaité – Homenajes y Bibliografía*. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica/Universitat de Barcelona, 1994.

MARTINELL GIFRE, Emma. “Entrevista con Carmen Martín Gaité”. *Espéculo*.