



Chapeuzinho Vermelho: como a tradução intersemiótica contribuiu para a produção *A garota da capa vermelha*¹

Mariana Freire Pinho LEITÃO²

Marina Mota FERNANDES³

Pedro Paula de Oliveira VASCONCELOS⁴

Raiana Soraia de CARVALHO⁵

Gabriela Frota REINALDO⁶

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

A partir da história secular Chapeuzinho Vermelho, recontada ao longo do tempo através de diferentes traduções como as de Charles Perrault e a dos Irmãos Grimm, o presente artigo se dispõe a analisar como o filme *A Garota da Capa Vermelha*, uma das mais recentes interpretações da história infantil, pode ser visto como exemplo de tradução intersemiótica. Através da visão sugerida por Júlio Plaza, este trabalho apresenta o cinema como meio refrator na tradução proposta pela diretora Catherine Hardwick.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; cinema; Chapeuzinho Vermelho.

Introdução

É objetivo deste trabalho analisar o filme em questão, entendendo-o como uma tradução intersemiótica⁷ da secular história Chapeuzinho Vermelho. Ainda que as primeiras referências à personagem tenham origem precisa desconhecida, sabe-se que elas vêm dos contos de tradição oral da França medieval. Essas histórias refletiam sobremaneira o contexto histórico da época e mostravam o mundo tal qual ele se apresentava para grande parcela da população: duro e perigoso. Partindo das histórias

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Ceará. Email: marianafreirepl@gmail.com

³ Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Ceará. Email: marinamotafernandes@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Ceará. Email: vasconcelos.pedo@gmail.com

⁵ Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Ceará. Email: rai.soraia@gmail.com

⁶ Orientadora do trabalho. Professora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Email: gabriela.reinaldo@gmail.com

⁷ Aqui observamos tradução intersemiótica como uma tradução entre signos, de um determinado sistema semiótico para outro, como propõe PLAZA (1987) através do que chama de TI



mais germinais, o conto *Chapeuzinho Vermelho* já ganhou diversas traduções em diferentes mídias ao longo dos anos. No dia 22 de abril de 2011, estreou no Brasil o filme *A Garota da Capa Vermelha*, de Catherine Hardwicke, exemplo que será objeto de estudo deste artigo. O filme é mais um exemplo das muitas traduções feitas do conto desde sua criação. Como será visto, a produção guarda vários elementos que a aproximam ou a distanciam do conto original.

Antes de chegar especificamente ao filme *A Garota da Capa Vermelha*, este artigo se propõe a fazer uma breve análise do que é a tradução intersemiótica e dos conceitos vinculados ao assunto. Em seguida, serão abordadas as primeiras expressões do conto e de como o conto *Chapeuzinho Vermelho* migrou da expressão oral para os escritos de autores como Charles Perrault e Irmãos Grimm, que ajudaram a difundir o enredo por todo o mundo. Como um exemplo de produção contemporânea, a releitura apresentada pelo filme de Catherine Hardwicke será trabalhada como foco da presente pesquisa.

A tradução intersemiótica

Em uma das obras de referência sobre tradução intersemiótica no Brasil, o espanhol Julio Plaza, logo nas primeiras páginas, identifica a pouca bibliografia disponível sobre o assunto nos estudos da comunicação, da linguística e da cultura em todo o mundo. De fato, quando o livro *Tradução Intersemiótica* foi publicado, em 1987, Plaza deixava clara a inexistência de uma teoria consolidada acerca do fenômeno até aquele momento.

Mais de duas décadas depois, Plaza continua sendo expoente nas investigações sobre o assunto. Para o autor, a primeira referência explícita ao termo tradução intersemiótica surgiu com os escritos do russo Roman Jakobson, um dos maiores linguistas do século XX. De acordo com Jakobson, há três formas de se traduzir um signo verbal: a tradução intralingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos da própria língua; a tradução interlingual, o mesmo que interpretação de signos de uma língua para outra e, por fim, a tradução intersemiótica, ou interpretação de signos verbais através de signos não verbais. (JAKOBSON, 1995).

Plaza, então, apropriou-se dos estudos de Jakobson sobre tradução, dando ênfase especial à modalidade intersemiótica. O espanhol expandiu os conceitos relativos ao tema, pensando na “operação tradutora como trânsito criativo de linguagens” (PLAZA, 1987, p. 1). Desse modo, afastava-se do pensamento exclusivo sobre signos verbais. A



tradução intersemiótica pode ser aplicada a todas as linguagens, sejam elas verbais ou não. Pode-se, então, pensar em traduções da linguagem oral para a escrita, do cinema para a pintura, da música para o teatro e da pintura para as mais diversas expressões artísticas, por exemplo.

Para Plaza, os processos tradutores não estão vinculados à fidelidade, já que são criativos por essência. Isso se dá porque cada tradução está completamente fincada nos contextos históricos e culturais nos quais se insere. A tradução deve ser vista como arte, e “os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições” (PLAZA, 1987, p. 5). Chega-se, portanto, a uma das contribuições mais profícuas de Plaza para o tema: a tradução intersemiótica vista como historicidade, questão que será melhor exposta no decorrer deste artigo.

A tradução mergulha na espessura da tradição, através dos vetores passado, presente e futuro. Em relação ao passado, cada tradução aparece como apropriação reconfiguradora da tradição. No vetor presente, a tradução presentifica o passado e inscreve nele o próprio momento histórico. Quando se pensa no futuro, cada tradução é, em si, potência, ou seja, material possível de reconfigurações futuras.

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes (PLAZA, 1987, p. 5).

Assim como não se pode dissociar o processo tradutor dos vetores históricos, também não há como separar a tradução das transformações nos suportes físicos de transmissão de informação.

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história como seus procedimentos. (PLAZA, 1987, p. 10)

Essa questão fica bastante clara quando pensamos no objeto deste trabalho, ou seja, algumas das traduções da secular história Chapeuzinho Vermelho. Da tradição oral para a escrita e dos escritos para o cinema percebem-se mudanças consideráveis na



maneira de se contar a história. Isso acontece tanto pelos contextos nos quais cada tradução se insere, quanto pelas tecnologias disponíveis para reprodução. Nesse sentido, “os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam” (BENJAMIN *apud* PLAZA, 1987, p. 10).

Chapeuzinho Vermelho: da tradição oral para a tradução escrita

Datar quando a história Chapeuzinho Vermelho foi contada pela primeira vez é tarefa impossível, e também desnecessária. Quando se fala em tradução intersemiótica, não se deve falar em “peça original”. Para o estudo do processo tradutor, a história deve ser vista como historicidade. Julio Plaza (1987) lembra Benjamim para explicar a importância de uma visão historicista nos estudos de tradução intersemiótica.

Em oposição ao historicismo linear, Benjamim propõe um princípio construtivo da história. (...) Benjamim vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando ‘constelações’ com outros presentes e o presente atual do historiador. (PLAZA, 1987, p. 4).

O que interessa, portanto, para o estudo do conto Chapeuzinho Vermelho na perspectiva da tradução intersemiótica é lançar um olhar sobre essa “constelação” de presentes. Assim, esse estudo auxilia na compreensão das traduções que esse conto tão antigo vem passando ao longo dos séculos.

“[...] a história vista como “constelação”, na qual cada presente ilumina os outros num relacionamento dialético e descentralizador à maneira de uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia” (PLAZA, 1987, p. 4).

É esse olhar que este trabalho vai lançar sobre os contos populares, os quais há séculos são transmitidos de geração para geração, a fim de entender “o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador” (PLAZA, 1987, p.4).

Robert Darnton, em seu livro *O Grande Massacre de Gatos*, apresenta o conto Chapeuzinho Vermelho “mais ou menos como era narrado em torno às lareiras, nas



cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno, na França do século XVIII” (DARNTON, 1988, p.21). O texto está reproduzido a seguir:

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

– Para a casa de vovó – ela respondeu.

– Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

– O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou sua avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

– Entre, querida.

– Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.

– Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “Menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”

Então, o lobo disse:

– Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

– Onde ponho meu avental?

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

– Ah, vovó! Como você é peluda!

– É para me manter mais aquecida, querida.

– Ah, vovó! Que ombros largos você têm!

– É para carregar melhor a lenha, querida.

– Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

– É para me coçar melhor, querida.

– Ah, vovó! Que dentes grandes você têm!

– É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.

(DARNTON, 1986, p.21)

Se essa história for comparada com o conto escrito pelos Irmãos Grimm, em 1812, serão encontradas muitas diferenças. E isso se dá, dentre muitas questões, pela época em que cada uma foi contada ou escrita. A época contextualizada por Robert Darnton é a França entre o século XV e XVIII, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Os contos populares, que seriam traduzidos para a linguagem escrita por Charles Perrault, em 1697, no livro *Contos de Mamãe Ganso* (*Contes de ma mère l'oye*) e mais de um século depois por Jacob e Wilhelm Grimm, em 1812, no livro



Contos da Criança e do Lar (Kinder und Hausmärchen), sofreram várias mudanças até se configurarem como histórias infantis.

Pelo contrário, na época em que os camponeses franceses narravam esses contos, ainda nem existia o entendimento da fase da infância. As crianças eram tratadas como adultos. Os contos, por sua vez, não buscavam passar uma moral a ser ensinada especificamente para as crianças. Eles apenas mostravam a realidade da vida no campo na França da Idade Média.

Essa época da história da França em nada se assemelhava a um conto de fadas. Era uma época de miséria e violência. Os camponeses viviam num sistema senhorial que lhes impedia a independência econômica. “Para a maioria dos camponeses, a vida na aldeia era uma luta pela sobrevivência, e sobrevivência significava manter-se acima da linha que separava os pobres dos indigentes” (DARNTON, 1988, p. 43).

Quando os camponeses da aldeia não resistiam à vida no campo, saíam pela estrada nessa “luta pela sobrevivência”. Esses itinerantes, para conseguir comida e sobreviver, viravam marginais, ladrões, salteadores de estradas, na eterna luta contra a morte. “Tornavam-se contrabandistas, salteadores de estradas, punguistas, prostitutas. E, no final, entregavam-se aos *hospitaux*, imundas casas para os pobres, ou rastejavam para debaixo de um arbusto ou de um palheiro e morriam” (DARNTON, 1988, p. 44).

Era essa realidade de brutalidade, de pobreza e de violência que predominava nos contos narrados pelos camponeses na França do século XVIII. E também era isso que o conto Chapeuzinho Vermelho (que na época nem levava esse nome, uma vez que o capuz vermelho só seria introduzido na tradução escrita por Charles Perrault) retratava: uma menina que se aventura na estrada, indo de uma aldeia a outra, e se depara com o lobo.

Naquela época não existiam forças policiais nas estradas e era muito comum a presença de ladrões e lobos. E foi com esse perigo com que a menina se defrontou. “A oposição entre a aldeia e a estrada percorre os contos, exatamente como se fazia sentir nas vidas dos camponeses, em toda a parte, na França do século XVIII” (DARNTON, 1988, p. 54). A estrada era o local de perigos, e a menina, ao não desconfiar do Lobo, cedeu a informação precisa sobre a casa de sua avó, que foi morta pelo Lobo de forma brutal e depois ainda serviu de jantar para a neta, que sem receios se despiu para a fera e por ela foi devorada. “Sem fazer pregações nem dar lições de moral, os contos franceses demonstram que o mundo é duro e perigoso. Embora, na maioria, não fossem endereçados às crianças, tendem a sugerir cautela” (DARNTON, 1987, p. 78)



Charles Perrault, escritor francês que publicou *Contos de Mamãe Ganso*, em 1697, vinha de uma realidade totalmente diferente da dos camponeses franceses. Ele recolheu o material da tradição oral do povo e fez algumas modificações, de forma que agradasse aos freqüentadores de salões e aos cortesãos (DARNTON, 1987). Apesar de preservar o final trágico, Charles Perrault incrementa a história com descrições da linda menina que era amada por sua avó e do capuz vermelho que ficava tão bem nela.

Havia, numa cidadezinha, uma menina que todos achavam muito bonita. A mãe era doida por ela e a avó mais ainda. Por isso, sua avó lhe mandou fazer um pequeno capuz vermelho que ficava muito bem na menina. Por causa dele, ela ficou sendo chamada, em toda parte, de Chapeuzinho Vermelho. (PERRAULT, 1992, p.4).

Quando os contos coletados por Perrault chegam à Alemanha, os Irmãos Grimm, lingüistas que também se dedicaram a coletar histórias da tradição oral, escreveram o conto de Chapeuzinho Vermelho de outra forma. De acordo com Darnton (1987), o final feliz que a história ganha foi inserido por Jeannette Hasepflug, que teria sido amiga dos Grimm e contara para eles a história Chapeuzinho Vermelho, de Perrault. O final em que um lenhador aparece e salva a menina e a avó teria sido extraído do livro *O Lobo e as crianças*, um dos mais populares da Alemanha na época.

Chapeuzinho Vermelho inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação. (DARNTON, 1988, p. 24)

A história Chapeuzinho Vermelho vem passando por traduções há mais de dois séculos, pelo menos. Da tradição oral para a linguagem escrita e depois para várias outras linguagens. Sua história vem se transformando e se modificando nesse processo de recuperação da história através do projeto tradutor, assimilando novas características, as quais estão ligadas à época em que sofreram as traduções.

No cinema, a célebre história já ganhou várias traduções, como *Deu a Louca Na Chapeuzinho* (*Hoodwinked*, 2005, direção: Cory Edwards), ou *Chapeuzinho Vermelho no Século XXI* (*Red Hiding Hood*, 2004, direção: Randal Kleisler). Como já discutido anteriormente, cada meio encerra em si procedimentos específicos no trânsito do processo tradutor. Portanto, antes da análise da tradução feita através do filme *A Garota da Capa Vermelha*, é importante entender como o cinema funciona como meio refrator

na tradução intersemiótica, adotando essa refração como uma interferência que a mensagem sofre ao passar pelas técnicas específicas do cinema e produzir uma mensagem comum por um meio diferente

O cinema como tradutor: pensando o filme *A Garota da Capa Vermelha*

Ao pensar em palavras, percebe-se que o texto possui sua própria potencialidade de incitar imagens, como afirma Diniz (1998), observando na escrita essa simultaneidade entre os elementos verbal e visual, ainda que sempre um deles predomine. Essa capacidade de reprodução imagética surge como essência no cinema e traz consigo todo um sistema novo de significação em operação. Traduzir uma história, seja ela escrita ou oral, exige uma busca por equivalências. Dizer que uma folha de papel caiu no chão requer do cinema a atenção de um plano, da iluminação e até elementos como a escolha de um personagem adequado para deixar a folha cair. É através do redirecionamento do olhar do cinema como refrator que tudo surge com determinada intenção.

A tradução de uma história, seja ela oral ou escrita, para a linguagem audiovisual já acontece desde a criação do cinema (no início do século XX), com a predominância, à época, da recriação de clássicos da literatura mundial. Ainda em 1929 o clássico *A Megera Domada*, de Shakespeare, foi adaptado para o cinema pelo cineasta Sam Taylor. Como afirmam Vieira e Diniz (2000, p. 74), “quando adaptamos um texto escrito para o cinema, uma tradução intersemiótica acontece, pois estamos traduzindo de um sistema semiótico para outro”. Assim, a tradução para o cinema apresenta uma série de especificidades, que representam possibilidades ou limitações à história.

A partir desse potencial tradutor do cinema, é possível observar uma entre tantas traduções da antiga história da doce menina do capuz vermelho, e é por elementos equivalentes que se entende *A Garota da Capa Vermelha*, objeto deste trabalho, como tradução da história secular. Nesse fluxo histórico, que começou com a tradição oral da França pós-medieval e passou por traduções escritas, como as de Charles Perrault e a dos Irmãos Grimm, chegamos à análise de uma das produções mais recentes que retomam elementos significativos desse enredo.

Em 2011, o fenômeno da tradução pelo cinema ainda se observa com o lançamento do filme *A Garota da Capa Vermelha*, de Catherine Hardwicke. O filme estreou no Brasil em 22 de Abril de 2011, e reconta o clássico *Chapeuzinho Vermelho*. No filme, uma vila com aspectos medievais (não há uma especificação temporal



explícita) sofre com os ataques de um lobisomem, e é necessária a morte do monstro para que o povoado recupere seu estado de normalidade.

Seguindo o olhar de Benjamin (1994) sobre a reprodutibilidade técnica, é possível observar o cinema como uma criação para a coletividade, ou seja, um novo sistema sógnico que deve trabalhar na intenção de atingir o público.

Ao contrário da pintura, que deveria ser apreciada por uma ou poucas pessoas, o cinema deve ser apreciado por uma coletividade, e as reações dos indivíduos são condicionadas pelo caráter coletivo delas, não somente a soma das reações individuais, mas pelo seu controle mútuo (VIANA, 2006).

Os recortes da realidade ganham ênfase na produção cinematográfica. É através da câmera que o cinema penetra no cotidiano, ou pelo menos na sensação comum do vivido pelo coletivo. Existe um universo explorado pela lente que o público reconhece de alguma forma, algo como se a realidade presente fizesse parte do universo sógnico de quem assiste seja qual for a produção. A imagem de uma garota vestida com uma capa vermelha, em um bosque sombrio em um plano aberto e com uma música lenta e angustiante, desperta o medo e atinge o imaginário formado pela infância de grande parte do público que assiste ao filme *A Garota da Capa Vermelha*. A imagem da inocente Chapeuzinho Vermelho correndo perigo retorna à cabeça da audiência.

Esslin (1990) analisa a distinção feita entre signos conotativos e denotativos a fim de sistematizar os signos dos meios dramáticos. É essa sistematização que iremos adotar. No grupo dos signos denotativos, observam-se os derivados do trabalho da câmera, a ligação entre os planos e a edição. No outro grupo, estão os sentidos implícitos, as mensagens morais, filosóficas ou políticas, todos presos também a signos. Esse segundo grupo está intimamente relacionado ao fato de a cultura se apresentar como signifiante. É necessário agora observar os signos primeiramente citados, parte da técnica utilizada no meio cinematográfico.

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. (Eisenstein, 2002, p.16)

Assim, Eisenstein (2002) caracteriza o cinema enquanto uma forma de arte distintiva, indicando a possibilidade de criar significado através de técnicas específicas, que trabalham com planos, sons, ou mesmo edição, de forma a criar um significado para a coletividade. Justaposição, fragmentação, separação e reunião de imagens através do



uso variado da angulação, desfocamento, focalização, perspectiva e distância entre a câmara e o objeto filmado, são essas técnicas que trabalham na busca por equivalentes e que constroem o resultado apreendido pelo público na sala de um cinema.

Dizer que os olhos do lobo eram grandes, pode aparecer no cinema como um *close* nos olhos do personagem, envolvido por uma atmosfera sombria e sons amedrontadores, numa sucessão de planos que mostrem os olhos, a boca, as orelhas, mas isso é só uma possibilidade. Aquele segundo grupo anteriormente citado, o dos sentidos implícitos, pode modificar completamente essa seqüência, ou mesmo a disposição desses planos pode ser modificada como alternativa de uma mesma intenção, dependendo da motivação de quem está dirigindo tal produção cinematográfica. Se a diretora do filme que nos serve de recorte tem a intenção de sugerir a personificação do lobo – mau na avó de chapeuzinho não lhe falta recursos para demonstrar a situação sem o uso da narrativa oral. Os sonhos conturbados de Valerie, personagem principal do filme *A Garota da Capa Vermelha*, apresentam a figura da avó em um diálogo já conhecido, com questionamentos sobre o tamanho dos olhos ou dos dentes. As sombras rápidas que entornam a avó e os planos rápidos com cortes abruptos aparecem como uma sugestão de algo que está por vir. O suspense e o medo provocado por essa seqüência de elementos faz surgir uma indagação: seria a avó o lobo que ataca o pequeno povoado em que Valerie vive?

Diniz (1998, p. 320) identifica os sistemas de signos cinematográficos em três grupos:

O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (plano de conjunto, plano médio e primeiro plano) e os planos em movimento (plano panorâmico, plano com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem: câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos: a dissolvência, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. O terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens.

A sucessão de cortes secos pode surgir como equivalente e indicar a conturbação de um texto escrito, por exemplo. Junto a fatores como figurino, maquiagem, trilha sonora e trabalho de câmara, a edição trabalha como a cola de um vaso quebrado, junta as partes com um rejunte repleto de significação. Ainda de acordo com Diniz:

O sentido global de uma representação dramática emerge do impacto total dessas estruturas complexas de significados interrelacionados. A conjunção dos signos contribui para a soma dos significados de um único momento. (DINIZ, 1998, p. 321)

Um elemento que se faz evidente desde o início do filme é a sua inserção no contexto temporal em que foi produzido. Atualmente, um dos modelos de sucesso adotado pelas produtoras hollywoodianas é o de romances com aspectos extraordinários. Apesar de destoar de outras traduções da história Chapeuzinho Vermelho, como a tradição francesa, ou as recriações escritas dos Irmãos Grimm, é esse o viés adotado pelo filme de Catherine Hardwicke. Vieira e Diniz (2000, p. 74) observam essa possibilidade existir diferenças entre a história original e as traduções:

A tradução deixou de se preocupar com os aspectos de imitação e de respeito pela obra original para transformar-se em algo muito mais criativo, que depende da intenção do tradutor: ou de aproximar o produto final da audiência, ou conservá-lo mais próximo de sua origem.

Essa busca pela aproximação com um público específico, no caso uma audiência formada em sua grande maioria por adolescentes, é observada na proposta do filme e pode ser identificada como uma ferramenta da reprodutibilidade técnica do cinema. A criação de um produto que gere lucros é o objetivo da indústria cinematográfica, e, para isso, se faz necessária a identificação com o público-alvo. Essa ferramenta pode ser vista como uma tentativa de aproveitar o público que cresceu inserido no contexto de histórias fantásticas e que hoje demanda tramas que apresentem outras formas de encantamento.

Como Mullin identifica, a tradução é o reflexo do momento em que é realizada (*apud* DINIZ 1999). Dessa forma, não se pode pensar uma tradução desvinculada do contexto em que está inserida. Essa característica é perceptível em vários aspectos do filme *A garota da capa vermelha*. O primeiro, como já foi citado, é a utilização de um modelo que já tem sucesso em sua época.

Entre outros exemplos possíveis, pode-se apontar: a linguagem utilizada pelos personagens — que, apesar da tentativa de assemelhar-se com o discurso erudito, da Idade Média, é essencialmente contemporâneo —; o padrão de vestimenta e de beleza e também a troca do lobo da história original — por mais antropomorfizado que seja — por um lobisomem, que se encaixa melhor nas fantasias do público atual.

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção. (PLAZA, 1987, p. 109)

Como afirma Walter (2009), tal salto qualitativo consiste no aperfeiçoamento de uma história de acordo com o novo suporte, em vez de ser apenas uma transposição de um meio para outro. Dessa forma, a tradução é um processo “não somente de reprodução, mas de criação”, e oferece “novos elementos que podem complementar, acrescentar ou até mesmo modificar percepções da história original” (Walter, 2009, p. 2).

Tais elementos — que se aproximam ou se afastam de traduções anteriores — são encontrados com frequência em *A Garota da Capa Vermelha*. Semelhante ao clássico Chapeuzinho Vermelho, pode-se apontar a presença de uma garota que usa um capuz vermelho, mora numa pequena vila rodeada por uma floresta e tem um núcleo familiar composto por mãe e avó, por exemplo.

Entre as diferenças está o fato de a protagonista não ser uma garota, como acontece em traduções mais germinais, e sim uma jovem. O lobo-mau, por sua vez, é substituído por um lobisomem. Além disso, há, no filme, um relacionamento amoroso entre a garota e o lenhador, fato que destoa de traduções anteriores.

Toda a fotografia da produção é elaborada com cores frias, o que confere um tom sóbrio e fechado ao cenário. Neste, o único elemento que está sempre destacado é a capa da protagonista, que, vermelha, é diferente de tudo que há a seu redor. Vale ressaltar a mudança de concepção da cor vermelha dos clássicos da literatura para a tradução do cinema. O vermelho adotado nos livros de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm representava a pureza e da alegria da criança. Já no filme, o vermelho é tido como um sinal de que a personagem, além de bruxa, é responsável pelos ataques que acontecem na vila, assim como o lobo.

Considerações finais

Uma análise apurada do filme *A Garota da Capa Vermelha*, de Catherine Hardwicke, permite perceber que essa tradução contemporânea guarda, simultaneamente, elementos que se aproximam e se afastam das traduções mais germinais do conto Chapeuzinho Vermelho. Essas primeiras, aqui contextualizadas na França Medieval entre os séculos XV e XVIII, ainda muito voltadas às tradições orais. Muitos anos depois, quando os contos de Chapeuzinho chegaram aos livros através das obras de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, percebia-se que muitos elementos destoavam de uma tradução para outra.

O propósito mesmo das traduções intersemióticas, como frisou Júlio Plaza (1987), é a criação e não, necessariamente, a fidelidade. Cada obra está imersa em contextos históricos e tecnológicos diversos, os quais, se não determinam, definem muitos dos elementos e dos meios de produção de cada tradução. O filme *A Garota da Capa Vermelha* refrata para as telas elementos que transparecem uma contemporaneidade única. Elementos esses que nos fazem lembrar de um conto, que de tão secular e revisitado, guarda lugar nas obras de arte, há, pelo menos, trezentos anos.

Considerações finais

Uma análise apurada do filme *A Garota da Capa Vermelha*, de Catherine Hardwicke, permite perceber que essa tradução contemporânea guarda, simultaneamente, elementos que se aproximam e se afastam das traduções mais germinais do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Essas primeiras, aqui contextualizadas na França Medieval entre os séculos XV e XVIII, ainda muito voltadas às tradições orais. Muitos anos depois, quando os contos de *Chapeuzinho* chegaram aos livros através das obras de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, percebia-se que muitos elementos destoavam de uma tradução para outra.

O propósito mesmo das traduções intersemióticas, como frisou Júlio Plaza (1987), é a criação e não a fidelidade. Cada obra está imersa em contextos históricos e tecnológicos diversos, os quais, se não determinam, definem muitos dos elementos e dos meios de produção de cada tradução. O filme *A Garota da Capa Vermelha* refrata para as telas elementos que transparecem uma contemporaneidade única. Elementos esses que nos fazem lembrar de um conto, que de tão secular e revisitado, guarda lugar nas obras de arte, há, pelo menos, trezentos anos.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos** e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1988.



DINIZ, Thaís F. Nogueira. **Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela**. Florianópolis: Cadernos de Tradução nº 3, GT de Tradução, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ESSLIN, M. **The Field of drama: how the signs of drama create meaning on stage & screen**. London: Methuen, 1990.

PERRAULT, Charles; tad. Francisco Balthar Peixoto. **O Chapeuzinho Vermelho**. Porto Alegre: Kuarup, 1992.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987

VIANA, Nildo. **O Cinema Segundo Walter Benjamin**. Revista Espaço Acadêmico, n.66, nov. 2006. Disponível em:

<<http://www.espacoacademico.com.br/066/66viana.htm>> Acesso em: 2 jul. 2011.

VIEIRA, Erika Viviane Costa; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A Última Tempestade, uma tradução intersemiótica inserida na contemporaneidade**. Cadernos de Tradução v. 1, n. 5, Florianópolis: 2000.

WALTER, Michelle Takashima. **Fullmetal Alchemist (鋼の錬金術師) - Diálogo entre diferentes Mídias: do Mangá para o Animê**. Curitiba, 2009.