

Traição da tradição?

Releituras e reescritas contemporâneas de narrativas tradicionais

José António Gomes NELA/ESE – Instituto Politécnico do Porto Ana Margarida Ramos Universidade de Aveiro Sara Reis da Silva Universidade do Minho

Palavras-chave Luísa Ducla Soares | tradição | paródia | literatura para a infância | humor

Resumo Neste estudo, propõe-se uma leitura da obra narrativa de Luísa Ducla Soares à luz da reescrita da tradição, desde a adaptação à subversão pela parodização de temas e de figuras conhecidas.

Keywords Luísa Ducla Soares | tradition | parody | children's literature | humour

Abstract In this essay, the authors propose a critical reading of children's narratives by Luísa Ducla Soares so as to analyze how tradition is rewritten. The emphasis will be set on the question of adaptation as well as on the parody of themes and figures.

«Érase una Vez

Erase una vez
un lobito bueno
al que maltrataban
todos los corderos.

Y había también
un príncipe malo,
una bruja hermosa
y un pirata honrado.

Todas estas cosas
había una vez
cuando yo soñaba
un mundo al revés.»

José Agustín Goytisolo

Partindo da leitura de alguns textos de potencial recepção infantil editados nos últimos anos em Portugal, é objectivo deste estudo perceber/analisar os mecanismos de recriação da matéria tradicional (designadamente dos contos), tanto ao nível temático e ideológico como formal, identificando diferentes níveis/formas de intertextualidade e reflectindo sobre os seus princípios e propósitos. Neste sentido, revelar-se-á particularmente produtiva a reflexão (implícita ou explícita) sobre o fenómeno metaliterário e sobre a produção literária para a infância, em particular a contemporânea, enquanto espaço privilegiado para a sua realização.

A relação entre tradição e modernidade passará, igualmente, pela análise das estratégias de reescrita utilizadas, desde a adaptação mais fiel à paródia mais subversiva, dando conta das diferentes competências de leitura exigidas aos destinatários preferen-

ciais e, também, aos mediadores adultos. Enquanto fenómeno que articula a aproximação e o distanciamento simultâneos a um texto e/ou imaginário, a paródia – ou, de um ponto de vista mais lato, o humor – será alvo de uma atenção particular, permitindo a identificação dos objectivos da sua presença e dos mecanismos a partir dos quais se constrói. Não serão esquecidos os contributos da reflexão sobre o pós-modernismo, promovendo o questionamento e a auto-reflexão, aspectos manifestados textualmente em muitas obras.

A leitura proposta centrar-se-á em textos de Luísa Ducla Soares, uma das autoras de referência do panorama editorial português dedicado ao público infanto-juvenil, permitindo, para além de caracterizar globalmente a sua escrita, a partir da identificação de alguns dos seus principais eixos ideotemáticos, constatar a renovação que a escritora realiza do imaginário tradicional, nomeadamente o mais marcado por elementos estereotipados/codificados, conduzindo à sua reformulação e releitura criativas.

No centro da breve reflexão que nos propomos apresentar encontra-se a obra de Luísa Ducla Soares, uma das autoras mais reconhecidas do universo literário português de preferencial recepção infanto-juvenil, um *corpus* textual variado e considerável do qual procuraremos salientar algumas ligações intertextuais (mais ou menos evidentes) à literatura tradicional/oral.

Luísa Ducla Soares nasceu em Lisboa, em 1939, licenciou-se em Letras e exerceu actividades de jornalista e tradutora, prestando actualmente serviços na Área da Informação Bibliográfica da Biblioteca Nacional. Em 1972, publicou o seu primeiro livro, A

História da Papoila, e recusou o Grande Prémio de Literatura Infantil do Serviço Nacional de Informação (SNI). Em 1986, recebeu o Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças pelo livro *Seis Histórias de Encantar* e, em 1996, pela mesma instituição e pelo conjunto da sua obra, o Grande Prémio de Literatura para Crianças.

A extensão, a diversidade temática e genológica, a vivacidade discursiva, o *nonsense* e o humor, a reescrita da tradição, entre muitos outros aspectos, fazem da obra de Luísa Ducla Soares uma das mais marcantes e reconhecidas no actual panorama literário português para a infância, destacando-se pela qualidade e pela longevidade. Tópicos difíceis ou raramente versados na escrita para crianças, como a guerra/paz, a diferença, a subversão da «normalidade» e a crítica social, têm voz, uma voz muito apelativa, no elevado conjunto literário assinado por esta autora. Neste, incluem-se mais de meia centena de títulos repartidos pela poesia, pela narrativa e pelas recolhas de textos da tradição oral portuguesa.

Recentemente, e retomando, uma vez mais, um dos caminhos mais recorrentes da sua escrita, Luísa Ducla Soares publicou a narrativa *A Menina do Capuchinho Vermelho no Século XXI*¹ (Civilização, 2007). Neste conto, narra-se uma nova versão das aventuras da heroína da história de origem indefinida², mas fixada por Perrault que, desta vez, com a ajuda de João, o menino do anoraque azul, salta de um velho livro para a contemporaneidade e descobre, entre outras coisas, que, afinal, o lobo já não é o que parecia e que até é possível apadrinhar um exemplar deste seu velho inimigo na «reserva do Lobo-Ibérico, para os lados da Malveira». Materializando, assim, uma das tendências da actual literatura para a infância, a autora recria, como veremos, o célebre conto a partir de duas estratégias fundamentais: a recuperação de elementos codificados – como a visita à avó, a oferta de um bolo ou a referência à floresta e ao «lobo mau» – e a introdução de aspectos próprios da contemporaneidade – como a televisão, uma mãe que trabalha numa fábrica, uma floresta que ardera no Verão, um automóvel ou uma avó com telemóvel. A associação original dos elementos mencionados resulta numa renovada narrativa que permite simultaneamente regressar a uma «velha história» e contactar com realidades reconhecíveis pelos pequenos leitores.

Alvo de inúmeras revisitações, recriações e adaptações, a história do Capuchinho constitui-se já como um verdadeiro ciclo de textos de dimensão universal, ultrapassando fronteiras linguísticas e culturais. Trata-se, como o comprova a quantidade de textos que, de forma mais ou menos directa, a ele



alude ou reescreve³, de uma narrativa incontornável da experiência literária colectiva, bem como do espaço da infância guardado na memória pessoal de muitos adultos, funcionando como elemento de uma enciclopédia intertextual comum e, por isso, facilmente reconhecível e identificado, pelo menos no âmbito da cultura ocidental. Na verdade, a variedade de versões e de interpretações ao longo da história permite considerar o texto em questão um paradigma para a produção de novas narrativas (Perera Santana, 2002). Objecto de tratamento pela literatura, artes plásticas, música, cinema, banda desenhada e publicidade, o conto clássico, tal como foi fixado por Perrault e, mais tarde, pelos irmãos Grimm, já foi absorvido pela cultura de massas e, nos últimos tempos, em função dos movimentos culturais contemporâneos, é sobretudo alvo de reescritas próximas da paródia, inscritas, muitas delas, no âmbito da estética pós-moderna, promovendo a perspectivização daquela narrativa de pontos de vista diferenciados, questionando os lugares-comuns e, nalguns casos, subvertendo a ideologia determinante do conto, no sentido da valorização de ideias alternativas.

A paródia e as implicações que o conceito conhece em resultado da reflexão produzida pelos estudiosos do pós-modernismo parecem poder aplicar-se com pertinência ao texto em análise, assim como a outras obras⁴ de Luísa Ducla Soares, enquanto fenómeno associado à intertextualidade. Linda Hutcheon (1985) define paródia enquanto «uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico» (p. 13), caracterizada como «repetição com distância crítica, que

marca a diferença em vez da semelhança» (p. 17), numa abordagem criativa e produtiva da tradição, na medida em que actua a partir dela, transformando-a. No entender desta autora, «a paródia é, pois, tanto um acto pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária» (p. 52), é «imitação com distância crítica» (p. 54).

Paródia seria, por conseguinte, aqui entendida enquanto transformação, uma vez que a relação hipertextual que é estabelecida entre os textos ultrapassa a imitação que caracteriza, por exemplo, o pastiche, funcionando como um fenómeno dinâmico, muito mais abrangente e complexo do que a função burlesca a que é associado pelo senso comum.

Genette (1982), que inclui a paródia no domínio da hipertextualidade, relembra a etimologia da palavra cujo significado, por derivar de «ode» (para-ode) entendida enquanto canto ou canção, seria «contracanto» ou «canção transposta» ou «canção perversa». Assim, a paródia cria um desvio no sentido do texto original, uma espécie de deslocamento, produzindo um efeito de proximidade e distanciamento simultâneos. De acordo com este autor, a paródia consistiria na recuperação⁵ de um texto fora do seu sentido ou contexto originais, implicando uma releitura – em diálogo – de ambos (hipertexto e hipotexto). Linda Hutcheon, contudo, clarifica que o prefixo «para» pode também significar «ao longo de», sugerindo, em alternativa ou em complemento à noção de contraste, os conceitos de «acordo» ou «intimidade». Compreende-se, deste modo, como o papel do leitor é decisivo na descodificação da paródia e no estabelecimento de vínculos entre os textos em diálogo. A sua competência leitora é decisiva para a activação das relações entre os textos, numa actividade hermenêutica próxima da arqueológica pela pesquisa de informação a um nível mais profundo, de que o palimpsesto é uma metáfora clarificadora. Hutcheon refere que «muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e controlada desta activação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irónico, faz exigências semelhantes ao leitor mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo» (Hutcheon, 1985: 16).

No caso da obra em análise, é evidente, desde o título, esse movimento combinado de aproximação ao hipotexto, presente na primeira parte, que o retoma com ligeiras modificações, e de afastamento, pela referência à coordenada cronológica – no século XXI –, realizando uma clara distanciação em relação ao original e de filiação na contemporaneidade. O título é, então, por si só, uma marca paratextual que indica com que texto precedente se vai estabelecer o

diálogo, funcionando como meio revelador da construção parodística que estrutura o texto, articulando a co-presença de dimensões contraditórias e preparando o leitor para a diferença, por via de uma espécie de subversão ou de insubordinação que o caracteriza e que não apanha a criança desprevenida.

A leitura constrói-se dos sucessivos encontros e desencontros entre o texto e os seus pré-textos, num movimento contínuo de aproximação e de desvio.

Em *A Menina do Capuchinho Vermelho no século XXI*, observa-se, desde o início da narrativa, uma construção próxima da *mise en abîme*, uma vez que a personagem principal vive num livro que João, o outro protagonista, está a ler⁶. O salto realizado entre diferentes níveis diegéticos, além de configurar uma metalepse⁷, permitirá a recriação (e a modernização) da história tradicional através da experiência pessoal do menino-leitor. De alguma forma, João, o menino do anorake azul, corresponde à menina do capuchinho vermelho, uma vez que o texto aponta para a ideia de uma certa repetição de percursos, com as devidas distâncias temporais e culturais. As marcas de modernidade, como a presença da televisão, a ida ao supermercado, a referência à fábrica onde a mãe trabalha, o trânsito caótico, o vídeo-porteiro e o telemóvel, funcionando como símbolos do século XXI, transportam o universo narrativo para a contemporaneidade que o leitor conhece, permitindo a sua identificação. Trata-se, de facto, de uma construção baseada na contraposição implícita entre a imagem tradicional e uma imagem renovada ou actualizada que acaba por contribuir também para o cómico que pontua a narrativa. Além disso, as novas coordenadas espaciotemporais a que nos referimos influenciam não só a acção, mas, muito particularmente, a concepção das próprias personagens. A própria opção por um protagonista masculino corresponderá a uma subversão do texto original, à qual é somada a mudança da cor dominante do vestuário. Os paralelismos entre hipertexto e hipotexto são notórios e a repetição de alguns esquemas do conto tradicional bem como as intervenções da menina encaminham-se no sentido de os sublinhar. É neste sentido, por exemplo, que lemos o momento da visita à casa da avó e o desejo de lhe oferecer bolos ou os medos e as ansiedades sentidos pela personagem feminina em relação aos lobos, arquétipos do mal na versão tradicional, que aqui parecem ser libertados deste «negro destino». Este é apenas um dos estereótipos desconstruídos pela nova versão de Ducla Soares, que coloca todas as personagens a desenvolver acções concretas de protecção daquela espécie ameaçada, colocada numa reserva natural e apadrinhada por todos. A inclusão de uma mensagem

pró-ambiental está ainda patente na referência à destruição das florestas por razões de ordem económica, permitindo, neste caso concreto, o afastamento voluntário, quase do sentido do politicamente correcto, em relação à ideologia original. Na verdade, as intervenções de Capuchinho vão também no sentido ecológico ou de protecção ambiental. Mas as figuras femininas, nomeadamente da mãe e da avó, também são alvo de uma reinterpretação. A primeira, como trabalha numa fábrica, não tem tempo ou disponibilidade para fazer bolos e preparar lanches. A segunda revela-se particularmente activa, afastando-se do seu arquétipo tradicional. Usa o telemóvel e toma a iniciativa de levar o neto a passear e a conhecer a nova realidade dos lobos.

Se o afastamento do texto matricial de Perrault se verifica, ainda, quanto ao desenlace, já que, no caso do texto em análise, a conclusão é positiva e em aberto, constata-se uma relativa proximidade pela presença em ambos de um fundo educativo – ainda que de feição distinta –, na medida em que, na narrativa de Luísa Ducla Soares, se cruzam temáticas como a protecção da natureza ou a educação rodoviária. Esta substituição de uma moralidade por outra, ampliando-se, deste modo, as fronteiras da permissividade e da adopção de novos esquemas ficcionais, testemunha, assim, um dos traços que, por exemplo, Teresa Colomer inscreve no âmbito da tendência renovadora do conto tradicional (Colomer, 1996). Glória Bastos, por seu turno, refere-se à «reinvenção do maravilhoso» (Bastos, 1999: 123) como uma tendência da escrita narrativa contemporânea, caracterizando-a como «integração de motivos da tradição – ao nível das personagens, de certos motivos temáticos, de cenários e situações – em histórias onde por vezes o humor ganha novas dimensões e a reflexão sobre o mundo adquire novos matices» (Bastos, 1999: 124).

As ilustrações de Helena Simas, apesar de coloridas (em nosso entender, talvez excessivamente presas à tonalidade vermelha) e esteticamente agradáveis, apresentam uma conotação futurista que não se coaduna com a realidade recriada pelo texto. De alguma forma, a ilustradora revela não ter lido de forma pertinente a referência ao século XXI, situando-o num futuro distante e não na actualidade que o texto refere. Veja-se, a comprovar esta ideia, por exemplo, no que às ilustrações diz respeito, a representação do vestuário e dos diferentes acessórios, os penteados das personagens, as habitações e a forma como elas estão decoradas.

Conforme destaca Isabel Vila Maior, a ligação aos textos da tradição é uma tendência constante na obra de Luísa Ducla Soares (Vila Maior, 2005). Esta

investigadora sublinha, por exemplo, a estrutura de contos como «O Meio Galo» e «Os Nove Mandriões», o ritmo binário que resulta em breves narrativas de fundo contrastante e a presença de personagens temíveis que pontuam os contos da tradição (como as bruxas, os monstros ou os fantasmas) enquanto ecos do património literário popular na escrita desta autora.

Além disso, importa salientar o assíduo exercício de recolha e de selecção de alguns exemplares quer em forma poética, quer em forma narrativa que a autora tem levado a efeito. Releiam-se, a este título, as obras *Destrava Línguas* (1997), *Adivinha, Adivinha* (2001), *Lenga Lengas* (2001), *Lendas de Mouras* (2005) e, ainda, *Mais Lengalengas* (2007), colectânea recentemente publicada na qual a autora colige cerca de quatro dezenas de textos. Outro exemplo explícito da ligação a que nos referimos é *A Carochinha e o João Ratão* (2002). Sucintamente, verifica-se nesta obra a reescrita do conto popular com recurso à quadra rimada, à simplificação do registo verbal, à introdução de alguns elementos de humor e, ainda, à alteração do desfecho da narrativa, que aqui fecha positivamente e num ambiente de euforia.

Mas a recriação da matéria tradicional ganha, pela mão de Luísa Ducla Soares, novos contornos e reveste-se, com frequência, de intuítos lúdicos, presentes tanto no texto lírico como narrativo. No primeiro caso, em *A Gata Tareca e Outros Poemas Levados da Breca* (1990), são vários os textos onde a herança tradicional, tanto do ponto de vista estrutural como temático – vejam-se os casos das «rimas infantis» em geral e dos trava-línguas em particular –, é alvo de uma atenção preferencial que incide, sobretudo, sobre a vertente linguística e sonora, jogando com a plasticidade da matéria verbal mais do que com o seu sentido. Ainda neste âmbito, refira-se a colectânea poética *Arca de Noé*, uma obra composta por cerca de duas dezenas de textos cuja figura central – como sugere o seu título – é sempre um animal. Nesta obra, a influência da poesia da tradição oral presente-se, por exemplo, em textos como «Quem é ela?», que evidencia uma configuração estrófica, rimática (quadras em rima cruzada) e rítmica semelhante a uma cantiga infantil.

Também em *Todos no Sofá* (2001), a autora segue o esquema de algumas «rimas infantis» de origem anglo-saxónica, baseado na sequencialização numérica – neste caso, em ordem decrescente, do 10 até ao 1 –, para fazer entrar em cena um conjunto de animais, que vão surgindo paulatinamente e por ordem crescente em termos físicos.

Em *A Princesa da Chuva* (2005), por seu turno, a autora recria o esquema tradicional dos contos de

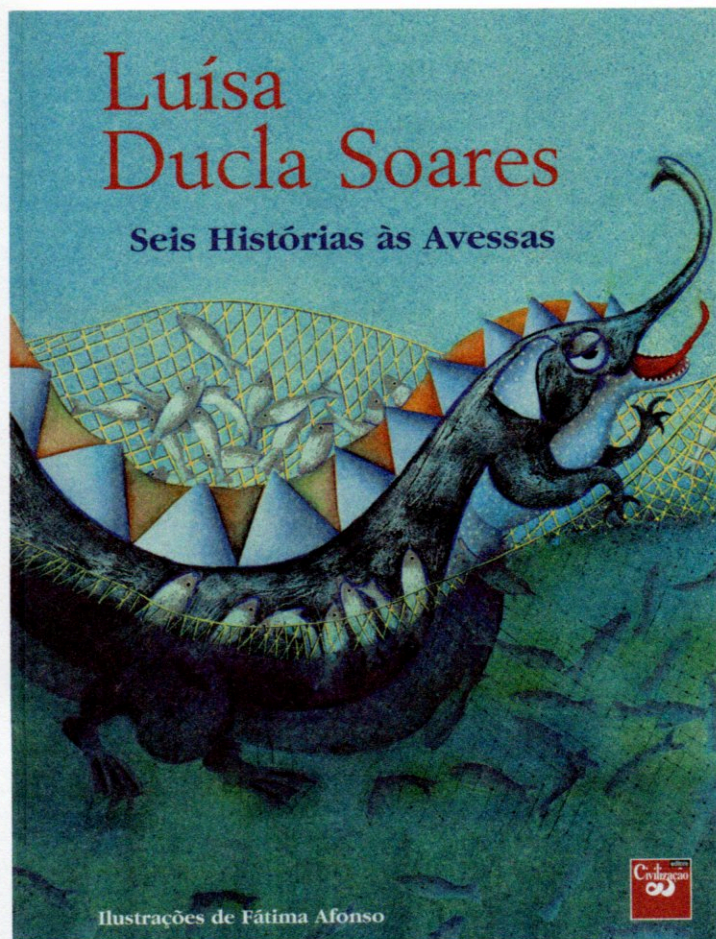


fadas, recorrendo, com distanciamento e humor, mas com fidelidade e rigor, aos seus estereótipos e lugares-comuns, reinventando – e de alguma forma questionando – o seu papel no imaginário infantil. Com afinidades com textos como *A Bela Adormecida*, pela imposição de um castigo à princesa pelas fadas, a heroína acabará por descobrir, sem a ajuda de qualquer príncipe, uma forma útil de aplicar os seus poderes e recuperar o equilíbrio perdido com a aplicação da maldição da chuva. O discurso, muitas vezes irónico e cheio de comentários e piscadelas de olho ao leitor, é um dos elementos que reforçam a subversão que caracteriza o texto, questionando algumas das ideias feitas dos contos maravilhosos, nomeadamente no que diz respeito aos papéis femininos.

Também em *O Urso e a Formiga* (2002), a dimensão lúdica e humorística – que encerra a narrativa – se sobrepõe à intenção pedagógica e/ou moralizante que é, tradicionalmente, dominante no género fabulístico ou mesmo nos contos de animais ou de exemplo dos quais esta publicação se revela herdeira. Neste conto, nota-se, por exemplo, uma ligação ao texto tradicional «O Coelho Branco», designadamente pela presença em ambos de uma formiga, uma formiga rabiga, figura sagaz que, ape-

sar da pequenez física, leva a melhor em relação a animais de estatura superior. A influência do hipotexto tradicional percebe-se, ainda, nas próprias intervenções verbais desta personagem.

Em *Seis Histórias às Avessas* (2003), como o título deixa desde logo perceber, o fenómeno paródico de desconstrução dos elementos codificados dos contos maravilhosos, como a tradicional oposição entre Bem e Mal e conotação simbólica de algumas personagens, é alvo de uma atenção particular, reforçando a ideia de que esta é, sem dúvida, uma das linhas de força da produção literária de Luísa Ducla Soares. Publicadas originalmente em 1985, com o título algo irónico *Seis Histórias de Encantar* (Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças), as narrativas parecem assumir explicitamente, sob o novo título, a sua dimensão subversiva, revisitando o universo maravilhoso e procedendo à sua reinterpretação. Dialogando implicitamente com um vasto património de textos e uma rica galeria de personagens, as narrativas, dedicadas «às crianças de hoje», contemplam uma perspetivação alternativa, dando a conhecer um vampiro que troca a sua preferência de sangue por groselha, uma menina que, literalmente, tem cabelo de ouro, um monstro



ecológico e defensor do ambiente porque se alimenta de gasolina, limpando as águas poluídas, uma sereia cantora de fado, um príncipe do Reino dos Mandriões e uma Máquina do Tempo especial.

Exploram, sobretudo, temas e universos contemporâneos, cruzando-os com um certo imaginário dos contos maravilhosos cujo eco permanece nestes textos. As exigências que se colocam aos heróis são manifestamente outras, obrigados a integrarem-se em sociedades e meios hostis, como acontece com o pequeno vampiro, com a menina de cabelos de ouro, explorada até ao total esgotamento da sua singular riqueza, ou com a sereia, igualmente alvo de abusos. Temáticas como a diferença, a dificuldade de integração, a exploração da mulher e dos seus atributos, a denúncia de uma sociedade consumista e egoísta, a crítica ao poder e até ao desenvolvimento científico incontrolado são transportados para o universo mágico dos contos de fadas e transformam-se em matéria narrativa capaz de fazer sonhar, mas também de fazer reflectir e de interrogar o mundo que nos cerca.

É também o património literário oral, em particular a expressão «Mais vale esperar sentado» e os provérbios «Quem quer vai, quem não quer, manda» e

«Quem não trabuca não manduca» que servem de mote para as narrativas *A Árvore das Patacas e Sementes de Macarrão* (2007), textos que integram um dos últimos volumes publicados pela autora. O primeiro conto desenrola-se em torno de um motivo recorrente nas narrativas da tradição oral – o motivo da herança – e, neste, conta-se a história de um rei que tem de decidir a qual dos seus três filhos gémeos vai deixar o seu trono. No segundo texto, os protagonistas são João Pimpão e João Espertalhão. O enredo, linear e condimentado com uma boa dose de humor, baseia-se na tentativa da primeira personagem de explorar o trabalho da segunda. No final, porém, a preguiça é derrotada, vencendo o esforço e a dedicação. Em ambos os textos, são evidentes o discurso coloquial, os diálogos vivos e animados, o registo familiar e próximo do destinatário infantil, bem como o cómico nos seus diversos tipos (carácter, linguagem e situação).

Assim, estes exemplos permitem constatar como, em graus diversos e com objectivos também diferenciados, que vão da criação de humor ao questionamento genológico, os textos de Luísa Ducla Soares, partindo de uma formulação (e até padronização) tradicional, a reinventam e subvertem, muitas vezes

através da paródia e do *nonsense* que decorre das associações improváveis, proporcionando humor. Especificamente no que à narrativa diz respeito, constata-se a assiduidade da recuperação e reescrita da tradição e das heranças que dela nos chegam, como as breves análises realizadas permitem perceber.

Em conclusão, pode constatar-se como a recorrência destes textos promove uma leitura exigente, capaz de detectar as relações intertextuais estabelecidas, em graus diversos, entre os textos, iniciando o leitor, desde muito cedo, num jogo complexo que muitos julgam exclusivo da literatura canónica/erudita em geral e dos textos contemporâneos/pós-modernos em particular.

A presença de hipotextos mais ou menos explícitos acentua o carácter compósito das obras arquitetadas com recurso à paródia, destacando a auto-reflexividade inerente a este tipo de ficção que se alimenta de outros textos e de outras referências literárias, tornando-se híbrida e compósita e avançando mesmo para o domínio da reflexão metaliterária. Povoadas de jogos com o leitor – que não são as interpelações tradicionais ao «caro leitor» – as narrativas parecem, assim, romper com o estatuto tradicional da esfera de recepção dos textos realistas e exigem-lhe uma leitura, em duplicado, de hipotexto e hipertexto. Trata-se, em alguma medida, de dar voz à convenção pós-modernista do livro dentro do livro, multiplicando as leituras realizadas, do original e das suas múltiplas recriações convocadas pelas edições subsequentes. É também para aquele paradigma que apontam outras estratégias narrativas como o autoquestionamento, a auto-reflexão, o recurso à intertextualidade e à reflexão de índole metatextual, que surgem assiduamente na obra de Luísa Ducla Soares. De acordo com Umberto Eco (1991), também se poderá falar, neste caso, de perda de inocência no sentido em que se sabe que a história não está a ser contada pela primeira vez, ideia para a qual títulos como *A Menina do Capuchinho Vermelho no Século XXI* ou *Seis Histórias às Avesas* parecem apontar. ●

Notas

¹ Uma primeira versão deste conto de Luísa Ducla Soares foi escrita no quadro de um *chat*, promovido no âmbito de um projecto da Associação de Professores de Português, com alunos da EB1 n.º 6 de Odivelas, Biblioteca Municipal de Arganil e Centro Alfredo Pinheiro, da Santa Casa da Misericórdia de Cascais, realizado em 7 de Janeiro de 2004, entre as 13h30 e as 14h30.

² Alguns investigadores apontam, como antecessores do texto perraultiano, narrativas gregas contadas por Pausanias (séc. II a. C.), Calímaco (séc. III a. C.) e por Antonio Liberal (séc. II a. C.), bem como um curto texto medieval escrito por Egberto de Lieja (*Fecunda Ratis*). Sobre este assunto *vide* González Marin, 2003.

³ No caso português, basta reler, por exemplo, o texto de Guerra Junqueiro «O chapelhinho encarnado» (*Contos para a Infância*, 1877), bem

como as adaptações dramáticas de Maria Paula Azevedo, *Theatro para Crianças* (1923), e Alice Gomes, *A Nau Catrineta e a Outra História do Capuchinho Vermelho* (1967). Textos contemporâneos de preferencial recepção infanto-juvenil como *O Gorro Vermelho*, de Ana Saldanha (2002), *O Capuchinho Vermelho (na versão que as crianças mais gostam)*, de Richard Câmara (2003) ou *O Capuchinho Cinzento*, de Matilde Rosa Araújo (2005), denunciam também a pervivência dos efeitos intertextuais do conto clássico em questão na actividade de escritores da actualidade. De acrescentar são, ainda, e apenas a título exemplificativo, as edições estrangeiras *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Hollanda, *Confundindo Historias*, de Gianni Rodari ou *A Verdadeira História de Carapuchiña*, de Antonio Rodriguez Almodóvar.

⁴ Ver, por exemplo, *A Carochinha e o João Ratão* (2002) e os textos coligidos em *Gente Gira* (em particular, «O Senhor Pouca Sorte») (2002) e *Tudo ao Contrário* (2002).

⁵ O autor defende mesmo a ideia de que a paródia modifica o assunto sem modificar o estilo, ou seja, mantendo o estilo elevado do hipotexto, mas aplicando-o, no hipertexto, a um assunto vulgar.

⁶ É o que, de certa forma, se observa também, por exemplo, em *A Outra História do Capuchinho Vermelho*, de Alice Gomes (1967). Neste texto dramático, a narrativa «História do Capuchinho Vermelho e do Lobo Feroz» ocorre encaixada no núcleo actancial em que contracenam Paulo e a Mãe, funcionando como meio de transposição para o onírico. Neste espaço, a figura do Capuchinho desprende-se do livro, fala com o rapaz leitor da sua história, colocando-se em questão, em certa medida, os ensinamentos originais do texto tradicional no presente.

⁷ Em narratologia, este processo consiste num fenómeno de transposição de elementos de um nível narrativo para outro.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa: Universidade Aberta.
- COLOMER, Teresa (1996). «Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo» in *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, n.º 87, Out. de 1996, pp. 7-19.
- ECO, Umberto (1991). *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Difel.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- GONZÁLEZ MARÍN, Susana (2003). «Existía Caperucita Roja antes de Perrault?» in *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, n.º 158, Março de 2003, pp. 17-22.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- PERERA SANTANA, Ângelo (2002). «Caperucita Roja en la LIJ contemporánea» in *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, n.º 151, Julho-Agosto 2002, pp. 15-22.
- SOARES, Luísa Ducla (1990). *A Gata Tareca e Outros Poemas Levados da Breca*. Lisboa: Teorema.
- SOARES, Luísa Ducla (2001). *Todos no Sofá*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SOARES, Luísa Ducla (2002). *A Carochinha e o João Ratão*. Porto: Civilização Editora.
- SOARES, Luísa Ducla (2002). *O Urso e a Formiga*. Porto: Civilização Editora.
- SOARES, Luísa Ducla (2003). *Seis Histórias às Avesas*. Porto: Civilização Editora.
- SOARES, Luísa Ducla (2005). *A Princesa da Chuva*. Porto: Civilização Editora.
- SOARES, Luísa Ducla (2007). *A Menina do Capuchinho Vermelho no Século XXI*. Porto: Civilização Editora.
- SOARES, Luísa Ducla (2007). *A Árvore das Patacas e Sementes de Macarrão*. Porto: Civilização Editora.
- SOARES, Luísa Ducla (org.) (2007). *Mais Lengalengas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- VILA MAIOR, Isabel (2005). «A obra narrativa de Luísa Ducla Soares» in *No Branco do Sul as Cores dos Livros – Actas dos Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, Beja, 2001 e 2002*. Lisboa: Caminho, pp. 205-220.