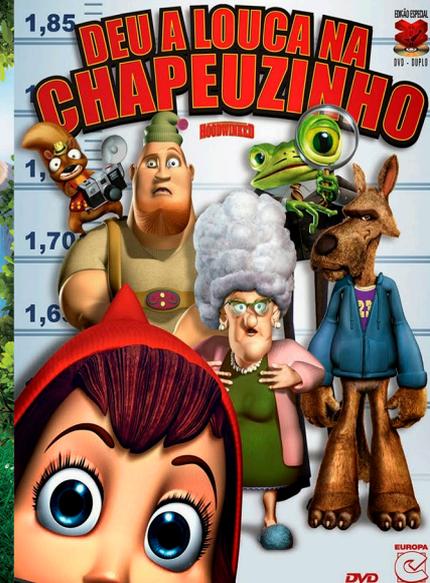
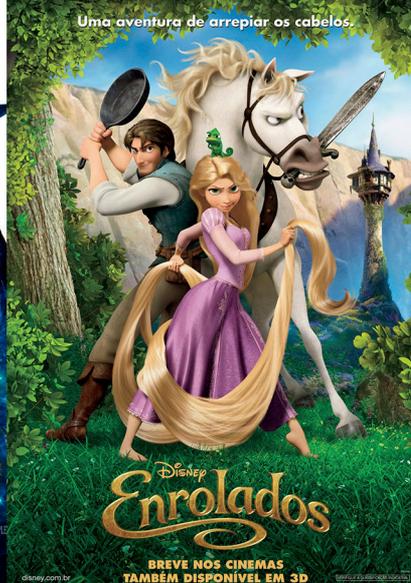
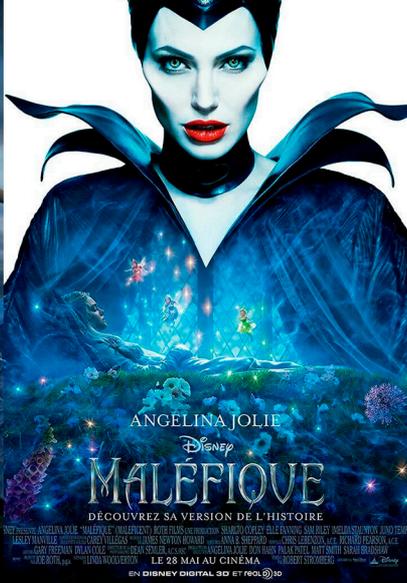


WELLINGTON SANTOS

CADERNO DE LEITURA LITERÁRIA

Contos de fadas: VELHOS PERSONAGENS, NOVAS ROUPAS



© Copyright 2017 by WELLINGTON SANTOS

Título:

Caderno de Leitura Literária Contos de Fadas: velhos personagens, novas roupas

Autor:

Wellington Santos

Projeto gráfico e Diagramação:

Rubens Ferreira (Lumia - Escritório de Design)

Todos os direitos desta edição ficam reservados aos autores e à organização. Proibida a reprodução total e ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucro ou vantagens, com observância da lei de regência. Poderá ser reproduzido texto entre aspas, desde que haja clara menção do nome do autor, título da obra, edição e paginação. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

PRINTED IN BRAZIL / IMPRESSO NO BRASIL

SANTOS, Wellington
S231c

Caderno de leitura literária Contos de fadas: velhos personagens, novas roupas / Wellington Santos. Nossa Senhora da Glória : Lumia – Escritório de Design, 2017. 69 p.

A obra é uma análise das fases narrativas de um conto de fadas.
Produto pedagógico do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS),
Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes.

1. Estudo literário 2. Contos de fadas I. Título

CDD 808.0427

APRESENTAÇÃO

Caro(a) colega professor(a),

Se você está lendo esta apresentação é porque existe certo interesse em nossa temática. Esperamos que esse interesse inicial perdure e seja estendido a seus alunos. Desejamos oferecer uma alternativa produtiva às suas aulas. Inicialmente, vamos apresentar informações importantes, que embasam este Caderno e que serão posteriormente ampliadas. Estas atividades são destinadas a alunos do segundo ciclo do ensino fundamental, embora possam ser também aplicadas no ensino médio, com as devidas adaptações.

A partir da realidade do ensino de literatura no ensino fundamental, em que se percebe a deficiência no que diz respeito a estratégias de leitura literária nas aulas de língua portuguesa, tivemos a ideia de construir este material. Ele é fruto prático de pesquisa desenvolvida com alunos do Colégio Estadual 28 de Janeiro, em Monte Alegre de Sergipe/SE, que resultaram no Trabalho de Conclusão Final (TCF) do Mestrado Profissional em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Profissional em Rede (PROFLETRAS), na Universidade Federal de Sergipe, Campus Itabaiana, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes.

Este Caderno de Leitura Literária apresenta um método de leitura dos contos de fadas a partir de algumas das etapas da morfologia narrativa de Vladimir Propp (2006). Esse folclorista russo, em 1928, pesquisou e definiu um corpus específico do conto maravilhoso, com tipos de personagens e ações peculiares e recorrentes a vários textos desse gênero. Nós vamos usar parte dessa estrutura para conhecer a dinâmica de construção do conto de fadas, o que vai auxiliar nosso aluno na compreensão textual e na produção coerente de seus recontos.

Nosso objetivo é desenvolver um método de leitura literária com a identificação de algumas fases narrativas de um conto de fadas, tanto no texto escrito quanto em sua adaptação para a linguagem audiovisual, considerando o horizonte cultural do aluno.

De forma mais específica, nossos objetivos podem ser assim definidos:

- * Trabalhar o conceito de estrutura narrativa, conforme Propp (2006), e identificar as sequências narrativas básicas de um conto maravilhoso para jogar com esses elementos na produção de recontos;

- * Desenvolver uma prática de escrita criativa a partir da subjetividade e experiências

discursivas do leitor;

* Ampliar o horizonte cultural dos contos de fadas a partir do contexto do leitor.

Metodologicamente, exploramos alguns conceitos propostos pelos estudos de Propp acerca do conto maravilhoso. Quanto à questão da leitura literária, aplicamos alguns aspectos dos métodos recepcional e semiológico, propostos por Bordini & Aguiar (1988). Considera-se, no processo de leitura, o horizonte de expectativas do aluno, proveniente de suas experiências discursivas. Ao estabelecer contato com o texto, o leitor reflete nele suas expectativas, que são atendidas ou não. O texto modifica comportamentos ou os inaltera. Enfim, na seção "Fundamentação teórica", falaremos sobre objetivos, etapas e a contribuição desses métodos para nossa proposta.

A partir da fusão dessas duas perspectivas, propomos uma prática de leitura comparativa de contos maravilhosos tradicionais e a releitura dos mesmos em adaptações cinematográficas. A riqueza imagética do cinema enriquece a compreensão, ao passo em que apresenta convergências e divergências com o texto escrito, que por sua vez, já traz ações que o leitor não conhecia nas versões orais populares. Além de atrair a atenção de nossos jovens multimidiáticos.

Pretendemos apresentar uma mudança no molde tradicional de leitura, encaminhando à valorização da subjetividade, da significação, da cumplicidade com o texto. Esses aspectos influenciam na maneira como os alunos construirão seus próprios enredos, mexendo com estruturas e prismas pré-estabelecidos, arraigados e, por vezes, preconceituosos.

Após as leituras e análises, nossa oficina de leitura literária culmina na produção de recontos ou paródias, onde os alunos podem repaginar o conto lido, em suas versões, em confronto com o que eles já conheciam da estória e suas próprias vivências. O desafio é refazer a trama, de acordo com um "esqueleto" sintagmático definido por Propp e adaptado por nós, inserindo nela novos elementos, novos cenários, novas ações, novos personagens.

Você poderá se deparar com o surgimento de questões sociais de nosso tempo, como traição, ganância, famílias problemáticas, adoção, jovens fugindo de casa pensando em se livrar dos pais, filhos, prisão, punição, perdão, guerra, assassinato, acidente, suicídio, vingança com forma de fazer justiça, bala perdida, amores impossíveis, volta para casa após separação conjugal, mortes inexplicáveis, finais felizes ou infelizes... é um mundo de situações que nossos jovens podem trazer para pauta e enriquecer ainda mais este gênero tão intrigante. Durante a leitura, o leitor transporta para os personagens seus próprios valores. Esse confronto de identidades entre o mundo imaginário da ficção e o mundo real do aluno contribui para que ele tenha maior discernimento das problemáticas que o texto literário suscita.

Ao colocar lado a lado a estrutura narrativa do conto maravilhoso e um processo

de leitura que considere o subjetivo e a cultura do aluno, você, professor(a), ensina-lhe de forma consistente a ressemiotizar o texto, tendo como produto um enredo inédito e um novo olhar sobre si mesmos e o mundo à sua volta.

Esperamos, assim, contribuir para a disseminação do prazer pela literatura, para a formação de leitores multimodais, produtores textuais mais consistentes. Reiteramos aqui nossas metas, que são questionar e ampliar horizontes culturais, despertar o gosto pela leitura literária por fruição, conhecer a estrutura narrativa dos contos de fadas como mecanismo de produção coerente do gênero, incitar a criatividade e a subjetividade, repaginar velhas histórias com novas realidades e ajudar a formar leitores mais críticos.

Nossa ideia foi não somente promover momentos de leitura, discussão, releitura e produção de um texto literário, e sim um protótipo de análise que possa ser usado com outros contos maravilhosos que não estejam em nosso Caderno, uma vez que acreditamos ser muito viável.

Afetuosamente,

O autor.

COMO ESTÁ ORGANIZADO O CADERNO?

Para facilitar sua leitura, este material está dividido em seis seções:

1. Fundamentação teórica – nesta seção, apresentamos de forma sintética os principais conceitos que nortearam a produção deste material, que servem também como ponto de partida para estudos mais aprofundados.

Está assim dividida:

- 1.1 Leitura e multiletramento;
- 1.2 Contos de fadas;
- 1.3 Métodos recepcional e semiológico;
- 1.4 Linguagem audiovisual.

2. Oficina de leitura literária – aqui estará a descrição das etapas que você deve seguir para realizar as atividades propostas;

3. Textos escritos – nesta parte, dispomos os quatro contos, na íntegra, com referências bibliográficas, de forma que você possa reproduzir para o uso em sala de aula;

4. Filmes – também indicamos os links dos filmes que você deverá baixar na internet e utilizar nas atividades de leitura audiovisual. Caso ache mais propício, pode adquirir o DVD, para enriquecer seu acervo;

5. Quadros de análise estrutural dos contos – São os quadros da análise da estrutura narrativa dos contos de fadas, conforme Propp (2006), para que você auxilie os alunos na identificação de seus elementos no enredo.

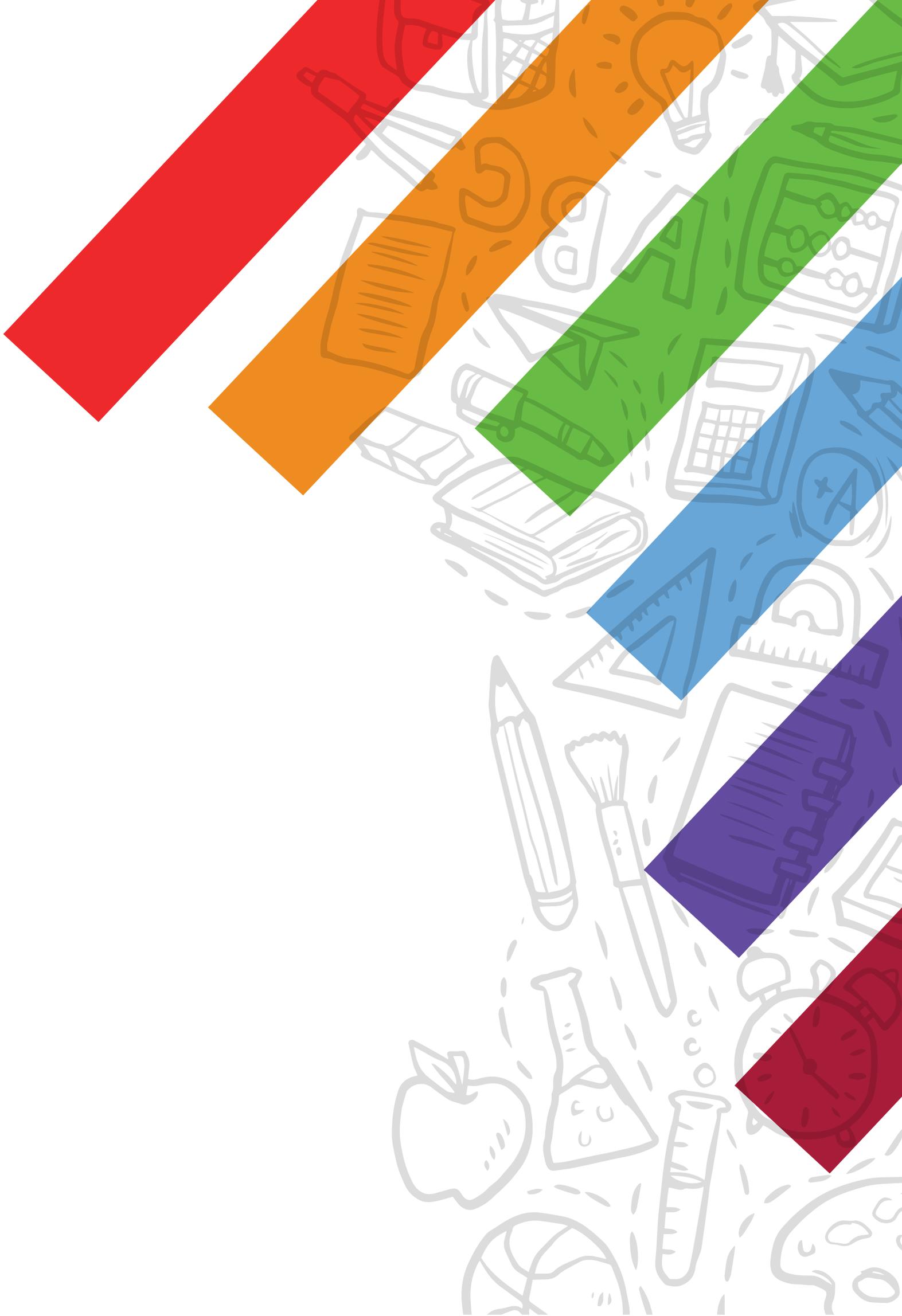
Aqui haverá uma subdivisão:

- 5.1 Primeiro, os quadros de personagens e ações, com as expectativas de respostas, tanto dos contos quanto dos filmes, destinados ao professor;
- 5.2 Depois, os mesmos quadros, mas sem respostas, para que você os reproduza e entregue aos alunos para preenchimento.

6. Por fim, as referências bibliográficas para possíveis consultas.

SUMÁRIO

10	1. Fundamentação teórica
10	1.1 Leitura e multiletramento
13	1.2 Contos de fadas
16	1.3 Métodos recepcional e semiológico
20	1.4 Linguagem audiovisual.
24	2. Oficina de leitura literária
26	3. Textos escritos
39	4. Filmes
41	5. Quadros de análise estrutural dos conto
43	5.1 Quadros analíticos para o(a) professor(a)
63	5.2 Quadros analíticos para os alunos
68	6. Referências bibliográficas



1 . FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na concepção deste Caderno de Leitura Literária, fez-se necessário um aporte teórico. Apresentamos a seguir uma síntese de conceitos imprescindíveis para a melhor compreensão de nossos objetivos e de nossa proposta, para que você, colega professor (a), possa se sentir mais seguro (a) em sua utilização. As perspectivas que você verá se fundem na construção desta proposta metodológica. Vamos a algumas reflexões.

1.1 LEITURA E MULTILETRAMENTO

Não lemos apenas letras e livros. A leitura é a uma ação humana muito mais ampla. Lemos a todo instante. Lemos propagandas, filmes, músicas, expressões faciais, sinais, símbolos, desenhos, sons, cores, pessoas... ler é um ato de cidadania. Mas mesmo quando lemos um texto escrito, temos já a presença da multimodalidade: temos sons, sinais, imagens. Por essência, qualquer texto já é multimodal.

Conforme Silva (2009, p. 23-25), há três formas básicas de leitura: a **leitura mecânica**, que é a habilidade de decodificar códigos e sinais; a **leitura de mundo**, predefinida por Paulo Freire, que consiste num processo contínuo até nossa morte; por fim, a **leitura crítica**, que nos possibilita comparar com leituras anteriores, avaliar nossa postura ante o mundo, questionar, concluir, descobrir intenções.

Ao discorrer sobre formação do leitor, Silva (2009) afirma que podem ser reconhecidos seis tipos de leitor: **pré-leitor** (apenas ouve a narrativa, guiado pela sequência de imagens); **leitor iniciante** (lê textos breves e fáceis); **leitor em processo** (lê com dificuldades em vocabulário ou uso da linguagem); **leitor competente** (lê textos mais complexos) e o **leitor crítico** (lê com autonomia qualquer texto e estabelece elos com a realidade). Inegavelmente, a família tem papel essencial na formação do leitor, através da sedução para a leitura, do exemplo, da orientação. Como na prática isso ocorre muito pouco, resta à escola fazer esse papel isoladamente. É de conhecimento de muitos essa disparidade em termos de leitura. Nossa aprendizagem consiste em administrar nossas experiências discursivas e culturais com o objetivo de resolver problemas em nossa vida social. Aprendizagem da leitura no sentido amplo (letramento) é usar esse arcabouço de vivências para interagir com o meio em que vivemos, fazendo-se parte ativa dele.

E o que dizer da leitura literária nas aulas de português? Qual o papel dela no ensino fundamental? Sabemos as peculiaridades que há entre ler, inventar oralmente

e escrever. Embora sejam interligadas, são habilidades distintas. É preciso, pois, instigar na escola a competência da recepção e da produção, considerando a força expressiva da literatura, assim como nossa própria força de expressão. Língua e literatura são irmãs.

É inegável a necessidade de uso dos mais variados gêneros, explorando suas estruturas e funcionalidades. É muito bem-vindo o texto jornalístico, o texto publicitário, etc. no âmbito da leitura escolar. Mas essa multiplicidade (inclusive constante nos livros didáticos) ofusca o papel humanizador do texto literário. Devemos, então, traçar metas e criar mecanismos que induzam o professor — e por extensão o aluno — a uma leitura melhor articulada da literatura. Vejamos o que diz Cruz (2012) sobre o papel da escola acerca do texto literário:

A escolarização do texto literário é uma realidade da qual não podemos fugir. Embora alguns estudiosos afirmem que o texto literário ao ser escolarizado perde sua essência primaz, que é a fruição, vale a pena dizer que muitos são os alunos que têm a escola como referência para o contato com a leitura literária, visto que a escola é o único lugar em que a dinâmica de leitura literária se fazia presente. Contudo, a despeito da polêmica instaurada sobre escolarizar ou não escolarizar o texto literário, o que deve ser modificado é a abordagem didática que se imprime aos textos trabalhados no âmbito escolar. (2012, p. 157)

Cruz (2012) ainda apresenta três competências comunicativas que devem ser entendidas e colocadas em exercício pelo leitor na escola. Nosso propósito é criar uma dinâmica que aflore e organize os sentidos do leitor para o desenvolvimento destas competências:

Introspecção – o leitor, ao tomar posse do texto literário, absorve o contexto escrito, cria empatia e se enxerga nele;

Imagem visiva – a absorção do contexto literário leva o leitor a reconstruí-lo imageticamente conforme os seus códigos culturais e todo acervo de leituras anteriormente adquirido;

Interlocução – se configura numa ação que se manifesta no instante em que o leitor estabelece, no âmbito do texto, uma interação crítica e, de ponto, atua com o autor e o contexto ficcional; o que chamamos de processo triádico, isto é, há uma interlocução entre a tríade textual: autor/leitor/contexto ficcional. (CRUZ, 2012, p. 164-165)

Fica claro que, no processo de leitura do texto literário, intertextualizada com a linguagem audiovisual (e outros gêneros), fazemos uso da nossa visão semântica, pragmática, semiótica e psicanalítica, vinculando a noção de sentido a outra tríade: **compreensão/interpretação/nova compreensão** (Cruz, 2012). Isso ocorre quando, a partir de novas leituras de textos já “conhecidos”, obtemos um novo prisma sobre nossas convicções e nosso modo de ver o mundo e as relações sociais.

Assim sendo, o contato com a literatura serve para auxiliar tanto no domínio da leitura quanto no do discurso escrito. Colomer (2007) apresenta ainda algumas atividades em relação à escrita de contos, constantes no âmago de nossa proposta: **atividades de geração de ideias**, que incitam à fantasia, à originalidade, ao encadeamento extraordinário de uma história; **atividades sobre a estrutura narrativa**, que observam a estrutura típica dos contos maravilhosos; os modelos da literatura tradicional, que servem como protótipos para que as crianças possam desenvolver seus próprios textos; e **o trabalho textual sobre a descrição, o diálogo e as formas de início e fim**, que mostram as convenções formais do conto. Fica claro, ao observar o que postula Colomer (2007), que nosso método de leitura literária preocupa-se com esses tipos de atividades por ela propostos.

No que concerne ao leitor, especialmente no tocante ao texto literário, por que às vezes identificamo-nos de tal forma com uma “estória” que ela confunde-se com algo de nossa história?

Todos, ao lermos um texto, podemos fazê-lo de várias maneiras. Atribuímos a ele nossas concepções, vindas de nossas experiências, nossos valores ou oriundas de inserções do próprio texto. É a subjetividade do leitor que envolve o ato de leitura/interpretação.

A escola contemporânea e a pluralidade cultural impõem-nos não mais o puro letramento, mas os multiletramentos.

Segundo Rojo (2012), o conceito de multiletramento aponta para dois tipos de multiplicidade: a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica dos textos que nelas circulam.

Acerca da multiplicidade de linguagens, Rojo (2012) salienta que ela está presente nos textos diversos em circulação, sejam impressos ou audiovisuais. As imagens fazem os significados dos textos contemporâneos. É a multimodalidade. Essa multisssemiose dos textos atuais pede multiletramentos. Como os textos são compostos de múltiplas linguagens (semioses), o leitor precisa adquirir habilidades de compreensão e produção de cada uma delas, para produzir significados. Isso são os multiletramentos. Para isso, são necessárias novas ferramentas, além das tradicionais manuais e impressas: áudio, vídeo, imagens, edição, diagramação. Esses novos letramentos requerem novas práticas de produção em diversas ferramentas e análise crítica do receptor textual, por conta do caráter híbrido e fronteiro desses novos formatos de textos.

Ainda segundo Rojo (2009), ao passo em que incentivamos os alunos ao uso de modalidades textuais verbais, sonoras e visuais em seus trabalhos, estamos inserindo-os num novo tipo de letramento, diferente da tradição, com um novo foco e uma nova maneira de produção de sentidos: o letramento multissemiótico, crítico e transformador. Assim, o usuário funcional da prática multimodal de leitura literária é aquele possui competência técnica (saber fazer) nas ferramentas/textos/práticas letradas requeridas.

Além dessa perspectiva, a leitura ainda deve se tornar um mecanismo de reflexão, mudança de paradigmas e ampliação de horizontes culturais. Segundo Gomes (2014), literatura e cultura se fundem. Ao discorrer sobre o ensino de literatura, afirma que a prática do ensino de literatura não pode ser dissociada duma leitura que signifique prática cultural. Ainda complementa: "Nesse processo, em que leitura e sociedade não podem ser desvinculadas, o gosto pela leitura é despertado como uma prática de reflexão social." (2014, p. 25). Sugere ainda que

Dessa forma, a prática cultural de ensino de literatura nada mais é do que um convite ao/à leitor/a para saborear as representações culturais do texto literário em tensão com seu momento de criação para agregar-lhes novos significados a partir de uma abordagem heterogênea (GOMES, 2014, p.24)

É nosso anseio nesta proposta: essa busca por novos significados para um gênero já tão difundido, modificado, imune a crises e problemas diversos na sociedade, mas discriminado por uns, que afirmam que está "fora de moda". A tensão social causada na época, ainda hoje persiste. O embate sobre a positividade ou negatividade de sua influência também. Mas quiçá seja isso mesmo que tenha conferido ao conto de fadas sobrevivência tão sublime. Então, vamos (re)lê-los!

1.2 CONTOS DE FADAS

Vamos a uma questão intrigante: por que, desde tanto tempo, os contos ainda encantam velhas e novas gerações, sem perder força e vitalidade? Ler e ouvir contos de fadas vai além de pensar em seu conteúdo e nas lições que dele podem emanar. O contato com essas narrativas, imbuídas do espírito de várias gerações e épocas, desperta-nos profundos terrenos misteriosos de nossas mentes e corações, que se enraizaram em nossas vidas e vão ecoando em nossas experiências sociais. A Dr^a Clarissa Pinkola Estés, psicóloga e doutora em Estudos Multiculturais, assim define esse status de eternidade dos contos de fadas:

Quer entendamos um conto de fadas cultural, cognitiva ou espiritualmente — ou de outras maneiras, como quero crer —, resta uma certeza: eles sobreviveram à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e a vastas migrações por terra e mar. Sobreviveram a argumentos, ampliações e fragmentações. Essas joias multifacetadas têm realmente a dureza de um diamante, e talvez nisso resida o seu maior mistério e milagre: os sentimentos grandes e profundos gravados nos contos são como o rizoma de uma planta, cuja fonte de alimento permanece viva sob a superfície do solo mesmo durante o inverno, quando a planta não parece ter vida discernível à superfície. A essência perene resiste, não importa qual seja a estação: tal é o poder do conto. (ESTÉS, 2005, p. 11-12, grifos da autora)

Percebe-se, pois, que o conto de fadas vem de épocas imemoriais. E está longe de morrer. Bem longe. Sempre repaginado, de tradição oral e interligando culturalmente regiões e costumes distintos, desperta várias elucubrações. O que pensar ou dizer sobre a “moral” dos contos? Há os crucificadores desse aspecto explorado neles, mas há os defensores. Assim como as fábulas, os contos de fadas são usados há muito tempo para induzir as pessoas a comportamentos ou valores que se queira impor. Num mundo amoral, vemos hoje muito mais vantajoso explorar esse viés das narrativas que não investir por medo de um possível, e talvez ingênuo, “politicamente correto”. É obvio que ensinar ou induzir a bons valores e fazer a criança ou o jovem perceber de quais maneiras se pode crescer como indivíduo consciente de seu papel na sociedade não se faz com envergonhamentos ou humilhações. Assim, eles vão ter medo. Só isso. Descobrir o que é ser bom é tão necessário quanto comer. E também saber o que é ser mau e quais as prováveis consequências disso. Conhecer limites, paixões, prudência, amizade, coragem, solidariedade, justiça, e os incontáveis estados de espírito são essências à nossa formação e estão presentes nessas narrativas. Corrobora com essa nossa perspectiva Estés (2005, p. 15) quando diz que:

A interpretação moral dos contos de fadas e das fábulas é boa. Mas as interpretações simplistas e humilhantes que contêm ameaças ao ouvinte, em vez de convidar a alma a ver mais profundamente, e que envergonham em vez de ensinar, não são um bom uso dessas histórias antigas que sobreviveram através dos séculos a tantos contratempos.

Segundo Silva (2006), Bruno Bettelheim, em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas*, ressalta o valor terapêutico dos contos de fadas, por levarem às crianças esperança e consolo diante da realidade e da ansiedade que as cercam. Quando

lemos ou ouvimos uma história, nossa mente transforma inconscientemente a narrativa verbal em imagens do texto que se misturam com nossa memória pessoal. Essa interação faz-nos “ver mentalmente” a narrativa. Quando essa mesma história é adaptada ao cinema, entramos em contato com as leituras do roteirista e do produtor, que trazem diferenças em relação ao original. Isso pode ou não coincidir com nossas expectativas em relação ao filme. Daí serem muito comuns opiniões do tipo “O livro é melhor que o filme”. Essa coincidência ou não das nossas expectativas em relação ao texto são o que Bordini & Aguiar (1988) chamam, respectivamente, de atendimento do horizonte de expectativas e ruptura do horizonte de expectativas.

Pensando nisso, tivemos o cuidado de escolher contos que tragam versões que julgamos mais bem cuidadas, em termos de referência bibliográfica. Quanto à questão de fidelidade à versão original, há o mito de “qual seria a tradução mais fiel”: mesmo na forma original, quando os Irmãos Grimm, por exemplo, assim como Perrault e outros, compilaram alguns contos, antes disso já havia versões diferentes difundidas — é um gênero de tradição oral — e eles escolheram a que mais lhes convieram na ocasião. Segundo Estés (2005, p. 20), “os contos são moldados de muitos modos”. Ela ainda reforça na sequência dizendo que “Ler os contos de Grimm em inglês é ler uma quarta tradução ‘da versão do contador original.’” Então, a versão original escrita já é, por si só, uma das versões orais correntes na época. As traduções e adaptações sucedem esse processo. Esses moldes de que fala Estés dependem da época, da sociedade em que é contada a estória e do contador. Com o passar dos tempos, muitas versões dos contos perderam parte significativa do seu caráter humilhante, erótico e violento. Acredita-se que para adaptar-se aos dias atuais. Esse processo de “limpeza” dos contos também é antigo e natural, pois objetiva amenizar nossos próprios temores, muitas vezes.

Há, entre muitos, certa preocupação com a presença da brutalidade nos contos. Analisando friamente a questão, será que esse medo é das crianças ou nosso, enquanto adultos, pais ou professores? Esse temor é da nossa criança contemporânea ou é nosso e que tentamos transferir para elas, talvez para protegê-las? Esse medo de contar coisas “ruins” a nossos filhos, como sexualidade, por exemplo, fortalece-os enquanto pessoa ou os enfraquece? Precisamos apresentar a eles o lado bom e o mau da vida. A segurança ou insegurança dos pais contagia os filhos. Todos nós gostamos de sentir o calafrio das tensões da trama, embora saibamos que não passa de ficção. É sensorial. É humano. É o âmago do conto maravilhoso. Nesse contexto, afirma Estés (2005, p. 25):

É claro que se deve contar aos filhos tanto histórias feias quanto bonitas. Toda criança deve receber o mapa e o treinamento para penetrar as florestas claras e sombrias do mundo. Omitir que há violências, más opções e grandes paixões que subjugam a mente, e não ensinar à criança como proteger sua alma, a enfraquece.

Para encerrar, por ora, essa discussão, destacamos ainda a observação feita por Estés (2005, p. 24), quando sugere que a brutalidade nas narrativas é observada nos mitos e no folclore mundo afora e de modo atemporal. É uma forma de darmos atenção a verdades que nos são urgentes e que talvez ficassem esquecidas se não emergissem com tal carga emotiva. E completa, atualizando a tese:

No mundo tecnológico moderno, o episódio brutal dos contos de fadas foi substituído pelas imagens dos comerciais de televisão, tais como o a foto de família em que um membro foi removido e há um rastro de sangue mostrando o que acontece quando uma pessoa dirige embriagada. Outro tenta dissuadir as pessoas de usar drogas ilegais mostrando um ovo que borbulha em uma frigideira a indicar que isso é o que acontece com o cérebro do viciado. O tema brutal é um modo antigo de fazer o ego emotivo [mas muitas vezes descrente] prestar atenção a uma mensagem muito séria. (ESTÉS, 2005, p. 24)

Compreende-se, portanto, que há a necessidade de haver princesas e plebeias, sapos e soldados, santos e monstros. São multifaces humanas presentes no mundo imaginário e no mundo real, apenas com configurações peculiares a cada um deles. Nosso inconsciente almeja bondade, mas nem sempre ela vem. E há quem almeje o contrário. É a velha e persistente luta do bem contra o mal.

1.3 MÉTODOS RECEPCIONAL E SEMIOLÓGICO

Método recepcional

Segundo Bordini & Aguiar (1988, p. 80), este método traz a preocupação com o ponto de vista do leitor, diferentemente da tradição. Defende a ideia do relativismo de interpretação: no ato de produção e recepção, as expectativas do **autor** são traduzidas no **texto**; o **leitor** transfere também suas expectativas ao texto. O texto é, pois, um espaço onde esses dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se.

Zilberman (1982, p. 103) corrobora com Bordini & Aguiar, ao estabelecer as convenções que constituem o horizonte de expectativas, pelas quais o autor concebe a obra e o leitor a interpreta: **social**, pois compomos uma hierarquia na sociedade; **intelectual**, porque nossa visão de mundo é compatível como nosso lugar no espectro social; **ideológica**, que representa os valores do nosso meio, que nos são intrínsecos; **linguística**, pois usamos certo padrão de expressão, decorrente de nossa educação e do padrão usado em nosso espaço social; **literária**, proveniente

das nossas leituras, da oferta artística da tradição, das mídias e da escola; e **afetiva**, que causa a adesão ou a rejeição.

Ainda dialoga com a estética da recepção, os preceitos da leitura cultural, quando relaciona a leitura à memória do leitor e sua recepção do texto, circunstâncias peculiares a cada indivíduo. O processo de leitura literária, comparando texto escrito e audiovisual, além das discussões provenientes, favorece a construção e/ou a desconstrução dos contos, conforme nossas expectativas e valores inseridos no meio social. Veja o que diz Gomes:

É importante ressaltar que a leitura é vista aqui como uma prática inclusiva das diferenças e da diversidade culturais como parte do ato de ler. Com essa meta, tanto a memória cultural como a recepção do leitor/a crítico/a são abordados como partes do processo de leitura. (2014, p.27)

São objetivos do método recepcional, conforme Bordini & Aguiar (1988, p. 85-86):

- * Efetuar leituras compreensivas e críticas;
- * Ser receptivo a novos textos e leituras de outrem;
- * Questionar as leituras efetuadas em relação a seu próprio horizonte cultural;
- * Transformar os próprios horizontes de expectativas, bem como os do professor, da escola, da comunidade familiar e social.

Etapas de desenvolvimento: técnicas do método recepcional, conforme Bordini & Aguiar (1988, p. 86-91):

- 1. Determinação do horizonte de expectativas:** etapa em que o professor investiga a bagagem de experiências linguísticas, sociais, de valores. Mobiliza-as a partir das lacunas do texto e dos interesses dos alunos;
- 2. Atendimento do horizonte de expectativas:** etapa em que o leitor se identifica com a obra, que ela apresenta conceito, valores e ações que coincidem com as dele. É a confirmação do que ele tinha como vivência imaginativa;
- 3. Ruptura do horizonte de expectativas:** acontece no distanciamento crítico do horizonte cultural do leitor em relação às novas propostas suscitadas na obra;
- 4. Questionamento do horizonte de expectativas:** fase de revisão de usos, necessidades, ideias, comportamentos, a partir das inferências do texto;
- 5. Ampliação do horizonte de expectativas:** momento em que há a assimilação, ou seja, a percepção e adoção de novos sentidos integrados ao universo vivencial do indivíduo.

Em que aspectos práticos esse método contribui para nossa pesquisa? Para a realização das oficinas de leitura literária e de reconto, em cada fase há contribuição

tanto dos objetivos do método recepional, que já estão postos com clareza acima e se fundem em vários momentos com nossos objetivos e nossa fundamentação teórica, quanto das etapas da recepção literária: como se trata de um gênero já conhecido (mesmo que superficialmente), na leitura do conto tradicional escrito houve um diálogo inicial de sondagem sobre qual a expectativa que eles já tinham em relação à obra que seria lida, que versões eles já conheciam e o que achavam delas (etapa 1); após a leitura, no processo de interpretação, chegamos às etapas 2 e 3, em que identificamos as situações que coincidem ou não, respectivamente, às expectativas, ou seja, ao arcabouço de valores e experiências que eles carregam desde criança e que são alteradas ou não em contato com o texto; após isso, no fim das discussões e no processo de reconto, os alunos desenvolvem as etapas 4 e 5, momento em que eles reveem ideias e comportamentos e modificam, de acordo com isso, a estrutura do conto em suas novas versões.

Método semiológico

[...] Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro.

(BAKHTIN, 1979, p. 99, grifos do autor)

A semiologia, na perspectiva bakhtiniana, estuda a compreensão dos signos de qualquer espécie (não somente os verbais), com sua intencionalidade e ideologia. Centra-se na linguagem como função social, contemplando suas múltiplas realizações. Conforme Bordini & Aguiar (1988, p. 132),

Uma proposta de ensino de literatura fundada no método semiológico tem por objetivo transformar a aprendizagem numa prática cotidiana de intercâmbio e coexistência de valores diferenciados, que elegem a linguagem literária ou outras linguagens como veículos de circulação. Compreende a sociedade como um conjunto de vozes, atitudes e ações, individualizadas e pessoalizadas, que sem embargo podem conviver mesmo na dissonância e nas contradições, alimentando-se justamente dos desvios.

Bordini & Aguiar ainda afirmam que a atitude semiológica tenta explicar e interagir dialeticamente as relações entre cultura e sociedade, sem, precisamente, uma ser reflexo da outra. A metodologia semiológica deve considerar o signo ideológico, o dialogismo, a polifonia e a coleta de textos culturais diversificados, pois a leitura de

um texto nunca é unânime, nem dentro nem fora da escola. As diferentes leituras de uma obra são possíveis porque ela é atemporal e interage com os diferentes momentos histórico-culturais. Uma compreensão semiológica requer o domínio da composição de diversos produtos culturais, desvendando a multiplicidade de vozes e captando o modo peculiar de combinação dos signos em cada manifestação artística, e seu efeito ideológico sobre nós.

Dessa forma, os métodos recepcional e semiológico, propostos por Bordini & Aguiar (1988) dialogam com a prática de leitura cultural defendida por Gomes (2014). Assim, nossa proposta de leitura do texto literário, em fusão com a leitura do texto audiovisual, observando o fator cultural do aluno, atende à finalidade de

[...] construir uma prática de leitura que amplie o “horizonte de expectativa” de pertencimento identitário desse/a leitor/a e, por sua vez, sua capacidade de aceitação e reconhecimento das diferenças que perpassam o pertencimento do outro. Assim, sugerimos um ensino que valorize o espaço cultural no qual a recepção do texto literário está sendo feito para identificação do outro (GOMES, 2014, p.29, grifos do autor).

O texto literário espelha o próprio leitor, mas também o ajuda a perceber o outro à sua volta. São objetivos do método semiológico, conforme Bordini & Aguiar (1988, p. 133-142):

- * Admitir a diversidade de textos na vida social;
- * Adquirir as normas intencionais do jogo semiótico, posicionando-se criticamente frente a elas;
- * Perceber a realização diversa das regras pelos diferentes sujeitos produtores de signos;
- * Captar as intenções dos textos que transitam no meio social.

Etapas do método semiológico, conforme Bordini & Aguiar (1988, p. 142-145):

- Coleta de textos culturais diversificados;
- Aquisição das regras do jogo semiótico;
- Reconhecimento do uso intencional das diferentes linguagens;
- Análise das **intenções conformadoras** (inalteram comportamento/valores do leitor) ou **emancipatórias** (modificam comportamento/valores do leitor) dos textos;
- Interação dos sujeitos com os textos.

Assim como no método recepcional, discorreremos aqui sobre a contribuição do semiológico para a nossa proposta metodológica de leitura literária. Primeiro aspecto: trabalhamos gênero escrito e gênero audiovisual, literatura e cinema juntos,

um contribuindo para a compreensão do outro, de nós próprios e do mundo que nos cerca (textos culturais diversificados oriundos da nossa vida social). Segundo aspecto: Quando procuramos conhecer a estrutura narrativa do conto maravilhoso e discutir sobre as diferenças entre literatura e cinema, estamos nos apropriando das regras do jogo semiótico e conhecendo diferentes linguagens. Terceiro: em vários momentos, apreendemos valores e significados das obras, interagimos com os dois gêneros, construímos sentidos da ficção para realidade e fazemos o processo inverso, quando mudamos a ficção com situações que refletem nossas vivências. Portanto, nossos comportamentos são alterados, ou não, conforme recebemos os textos, que “não refletem da mesma maneira em dois espelhos”. São as intenções conformadoras ou emancipatórias que Bordini & Aguiar (1988) sugerem.

1.4 LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Somos hoje altamente “contaminados” pela linguagem audiovisual, dada a força, familiaridade e continuidade com que ela nos cerca. Tornou-se um enorme desafio educacional, para todos os envolvidos no processo, desenvolver meios e procedimentos eficientes para aliar essa linguagem à linguagem escrita escolar, de forma a atender as demandas que emergem da nossa sociedade. Todos nós temos uma imagem que relacionamos a algo, alguém, algum momento, algum lugar. Todos nós temos um som, uma música que nos transportam a algo, alguém, algum momento, algum lugar. A linguagem audiovisual integra nossas próprias vidas. Essas impressões ajudam a compor nossa memória e nossa história. É uma linguagem que aproxima, que apaixona... a “linguagem da sedução”:

A sedução atua no universo das nossas dúvidas mais profundas, aquelas que muitas vezes nem sabemos que são nossas. A sedução questiona nossas certezas e pode transformar nossa percepção do mundo criando maneiras que nos fascinam, encantam, deslumbram, atraem. A linguagem audiovisual do cinema e da televisão são linguagens sedutoras, sugerem muito mais do que afirmam e, em sons e silêncios, claros e escuros, cores cambiantes, criam um universo de magia e encantamento, até mesmo quando quer ser objetiva, afirmativa, certa, como em alguns filmes educativos e programas de televisão como os jornais. A linguagem audiovisual é carregada, com maior ou menor intensidade, de sedução. (COUTINHO, 2006, p. 07)

É possível aprender com a linguagem audiovisual? E com as histórias? Pela sua constituição, é a fusão do áudio com o visual. Atua, portanto, sobre dois sentidos

bem exigidos do homem atual: a audição e a visão. Somos seres que adoramos contar e viver histórias. As que contamos e/ou ouvimos em casa, na escola ou na rua; as que lemos nos livros de literatura ou nos jornais; e as que vemos reproduzidas na televisão ou no cinema. Vemos, lemos, contamos, ouvimos e aprendemos com elas. Elas e as reflexões que delas surgem ajudam a formar nossa memória pessoal e coletiva. “Em algum momento da nossa vida, a linguagem audiovisual nos toca, nos sensibiliza, nos educa”. (COUTINHO, 2006, p. 26)

Durante as etapas da nossa proposta de leitura e produção, há o contato animador com a linguagem audiovisual da “sétima arte”, o cinema. Analisaremos adaptações da literatura para o cinema, como mecanismo instigador da criatividade e pluralidade de linguagens. Essa recepção literária instigante e lúdica deve ser explorada como fonte de inspiração e motivação para o contato mais íntimo com a literatura em outros níveis e com outros gêneros.

Conhecer e compreender as imagens cinematográficas implica a possibilidade de reflexão crítica do mundo à nossa volta. É necessário, então, avaliar novas (ou velhas) práticas, presentes no “chão” da escola, para conseguir interpretar essa nova realidade e inserir as mensagens produzidas pelo cinema, vislumbrar a riqueza audiovisual na apreensão de temas em nossas aulas de língua materna.

A inclusão de novas formas construtivas do processo de ensino-aprendizagem é imprescindível para uma formação integral e coerente com a vivência cultural do homem moderno. O cinema torna-se uma proposta educativa interessante quando representa valores de crítica e mudança social. Considerado como produto cultural moderno, ele possui a vantagem de introduzir no cotidiano das escolas um instrumento de leitura consciente da realidade, pelo viés da análise semiológica, ou seja, o estudo das intenções comunicativas através de signos distintos do linguístico.

A história e a estrutura do cinema são fascinantes. Sua linguagem oferece incontáveis possibilidades de filmes, estilos e temas. Enquanto espaço favorável a uma compreensão crítica das formas culturais e dos processos de comunicação, nossas aulas de leitura literária devem proporcionar múltiplas capacidades de vinculação cultural, informacional e educacional por meio das imagens que circundam nossa realidade. Daí surge o desejo por estudar o cinema, enquanto arte, na prática pedagógica da intertextualidade com o texto escrito. Busca-se compreender qual a articulação existente entre a literatura e o cinema, com o registro de imagem e som configurando-se como processo de comunicação e cultura, mesclado com a linguagem verbal, considerando, óbvio, as especificidades de cada gênero.

Mais do que ampliar as possibilidades de discussão acerca de um determinado conteúdo, a linguagem audiovisual possibilita confrontar o imaginário de cada aluno com o que está traduzido na tela, da mesma forma que se torna possível confrontar a visão do autor, o que ele quis transmitir, com a visão de cada espectador diante das imagens exibidas, buscando encontrar novas possibilidades de ver, perceber e fazer

a leitura do mundo fora do ambiente escolar. Por meio da linguagem audiovisual, podemos ampliar nossos horizontes de expectativas em relação ao texto escrito, dimensionar nossa capacidade de entender o contexto e instigar nossa criatividade. Assim, pensando em leitura comparada entre literatura e cinema, “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura; o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43).

Salientamos que, quando usamos o termo “cinema” o estamos fazendo de forma metonímica. Não desejamos entrar no mérito da sensação única e inspiradora da experiência numa sessão cinematográfica de casa de projeção fílmica. É bem diferente ver um filme na “telona” de numa televisão ou projetor de slides. É outra emoção. Há elementos visuais, espaciais e sonoros que só percebe quem já viu e sentiu. O que consideramos aqui é o cinema como forma de leitura audiovisual. Como produto cultural e artístico que merece ser bem consumido tanto quanto as outras artes. Se puder ser na “telona”, ótimo. Se não, que sua mágica seja disponibilizada da melhor forma possível.

A discussão sobre a adaptação de textos literários para o cinema traz à tona aspectos específicos da linguagem cinematográfica e a fidelidade do filme com a obra literária. Comparar implica aproximar linguagens de naturezas diferentes para extrair relações de semelhanças e/ou dessemelhanças, ampliando o repertório cultural já adquirido. O texto literário possui como característica básica a linguagem verbal, seja escrita ou falada. Já o texto audiovisual contrapõe-se à linguagem verbal com sua linguagem imagética, visual. Porém, concomitantemente, esses signos — o linguístico e o semiótico — unem-se para produzir sentido ao leitor/expectador.

A relação entre cinema e literatura é complexa, mas caracterizam-se pela intertextualidade. É impossível esperar que haja no filme todos os elementos presentes na obra literária, dadas as peculiaridades de ambos. Quando um escritor cria seus personagens, enredos e cenários não está pensando no visual. O mesmo não acontece quando os produtores pensam em suas obras: pensam primordialmente no impacto imagético. De acordo com Johnson, (2003, p. 42) a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos”.

Segundo Thiel (2009, p. 46-47), o cinema encontra na literatura uma fonte de inspiração artística. Mantém com ela um diálogo e a renova. Ultrapassando os limites físicos do livro, ele recria as histórias, numa construção intertextual, redimensionando e metamorfoseando-as em imagens e sons, com uma linguagem própria: a fílmica. Quando assistimos a um filme, em alguns casos, esperamos ver na tela o mesmo texto. Mas há as diferenças de suporte textual entre as duas obras. O cinema privilegia a palavra integrada à imagem e ao som, privilegiando, muitas vezes, a imagem.

Por fim, consideremos o que Thiel (2009, p. 48) ainda sugere

Quando nossos alunos assistem a um filme que dialoga com a literatura ou é baseado em uma obra literária, é importante que consideremos se o livro foi lido ou é conhecido dos alunos, mesmo que apenas por fragmentos. Nesse caso, uma leitura comparativa/contrastiva pode ser sugerida, mas de forma a observar as especificidades de linguagem (literária e fílmica) de cada obra. Se a obra for desconhecida, propomos que alguns elementos (como gênero, contexto de produção ou recepção, ambiente, personagens, temas, foco narrativo) sejam abordados para ampliar o horizonte de leitura fílmica dos alunos quando da projeção. Finalmente, ressaltamos que o aluno deve poder utilizar seu repertório fílmico e literário para realizar a análise do filme, pois, assim, desenvolverá um olhar singular, orientado (mas não limitado), de forma a tornar-se um leitor e espectador crítico.

Ler a narrativa literária e a cinematográfica requer do leitor/espectador a observação de alguns detalhes importantes, pela própria composição estrutural de cada um desses gêneros. Quando lemos um texto literário, seja um conto, um romance, ou outro, à medida que vamos nos inserindo no enredo, realizamos imagens mentais do lugares, personagens e ações ali contidos. A linguagem audiovisual é tecnologia. Possui uma técnica que captura o efêmero da vida real e o transforma em sequências de imagens e sons, que, por sinal, são elementos naturais à nossa volta. A observação atenciosa da disposição de luz e sombra, da representatividade dos sons, dos silêncios, das falas, das músicas, dos ruídos, diálogos, monólogos (que compõem o que chamamos trilha sonora), os efeitos de montagem e edição e os enredos — que nem sempre são tão lineares quanto na literatura, embora tragam quase sempre no bojo estruturas que se repetem, tanto que dizemos que “as histórias são todas iguais, só mudam os personagens e o modo de contá-las” — tudo isso é organizado num roteiro, com a percepção do roteirista e do diretor, e nos dá as imagens “prontas”, para que possamos lê-las, decodificá-las, interpretá-las. Em suma, a literatura instiga, enquanto o cinema apresenta o produto pronto, para que o leitor/espectador perceba as intenções através do seu subconsciente e de suas vivências.

2. OFICINA DE LEITURA LITERÁRIA

Como proposta de intervenção, realizamos em nossa pesquisa uma oficina de leitura literária, para que o método fosse usado, avaliado e adaptado para este Caderno.

Objetivo:

Realizar atividades de leitura literária de contos de fadas tradicionais, de suas adaptações audiovisuais e de produção de recontos — utilizando a estrutura narrativa de Propp (2006) — tendo como foco a formação de alunos leitores intertextuais e multimodais.

Material:

- Cópias do conto escrito (ver na seção 3 – há quatro opções);
- Filme (ver links na seção 4 – há quatro opções);
- Cópias dos quadros analíticos: quadro 1 (personagens) e quadro 2 (ações) – ver na seção 5;

OBS.: Na subseção 5.1 estão os quadros para o professor; na 5.2, para os alunos.

Orientações gerais:

Antes de começar sua oficina, você deverá escolher qual conto será utilizado. Na seção 3, temos quatro contos na versão escrita: **A Gata Borralheira, Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho e Rapunzel**. Sugerimos que siga essa ordem, especialmente o início com A Gata Borralheira, porque este possui todas as ações e personagens previstos na estrutura narrativa que você vai analisar (seção 5). Portanto, fica mais fácil compreender os demais. Essa estrutura narrativa é uma média, mas que pode oscilar de um conto para outro, ou seja, alguns contos poderão não ter algum tipo de personagem ou ação, por exemplo. Na sequência, você pode alternar entre os três contos restantes.

Nosso propósito é que, ao utilizar as quatro oficinas, você esteja apto a fazê-lo com outros contos de fadas e suas adaptações audiovisuais. Há várias outras boas opções, como, por exemplo: *O Gato de Botas, A Bela e a Fera, Branca de Neve*, etc.

Você deverá usar, em cada uma das quatro oficinas propostas, a adaptação

audiovisual correspondente a cada um deles, que estão na seção 4, respectivamente, a saber: **Cinderella, Malévola, Deu a louca na Chapeuzinho e Enrolados**.

Etapas:

1ª. Levar para os alunos o texto escrito do conto de fadas. Antes da leitura, conversar com eles sobre as expectativas em relação ao conto, já que, provavelmente, eles já conhecem algumas versões orais. Distribuir o material e fazer as leituras. Analisar com eles o enredo e discutir oralmente sobre os seguintes aspectos: o papel dos personagens, os valores inseridos no conto;

2ª. Apresentar aos alunos o corpus narrativo do conto de fadas (ver quadros da seção 5), conforme Propp (2006), enfatizando as funções dos personagens e identificando na história cada sintagma estrutural, preenchendo a tabela de personagens e ações (quadros 1 e 2). É essencial conhecer e apreender bem os quadros, para orientá-los da melhor forma;

3ª. Assistir ao filme;

4ª. Identificar também no filme os personagens e ações, como na 2ª etapa, conforme a morfologia de Propp (ver quadros na seção 5). Promover uma roda para debater sobre alguns aspectos do texto: comparativo entre a descrição dos personagens do conto tradicional e a da adaptação; diferenças do papel das personagens; mudanças no enredo; ausência de personagens e inclusão de outros; as diferentes versões para uma mesma história; o tempo e o espaço narrativo;

5ª. Orientar e coordenar a produção de um reconto ou paródia. Este é o momento crucial. Na retextualização, eles podem ampliar e/ou modificar os padrões estabelecidos quanto aos personagens, tempo e espaço. Poderão alterar, conforme sua criatividade, as ações da estrutura dos contos tradicionais. A versão é deles agora;

6ª. Após isso, o professor revisará todas as produções. Após a leitura dos textos, fazer as observações pertinentes, no âmbito gramatical, para a reescrita pelos alunos. Ater-se a aspectos mais relevantes, como ortografia, pontuação, concordância, acentuação, etc. Tomar cuidado para não invadir o espaço criativo do aluno, não interferindo nos rumos da narrativa, que são frutos das experiências dele;

7ª. Promover um momento de leitura dos recontos e organizar todas as produções numa antologia da classe, para posterior divulgação, caso seja pertinente e possível.

3. TEXTOS ESCRITOS

Aqui você terá quatro contos para reproduzir e usar na oficina. São quatro contos. Uma para cada oficina. Deverão ser usados com seus respectivos filmes (seção 4).

A GATA BORRALHEIRA

A mulher de um rico adoeceu e, quando sentiu que seu fim se aproximava, chamou a única filha do casal ao seu quarto e disse:

— Filha, querida, continue a ser devota e boa, assim Deus sempre a ajudará, e lá do céu eu olharei por você e a protegerei.

Dizendo isso a mulher fechou os olhos e deu o último suspiro.

A menina continuou sendo devota e boa, e todo dia ao túmulo da mãe e chorava. Quando chegou o inverno, a neve cobriu o túmulo com um manto branco, e quando o sol de primavera tornou a descobri-lo, o homem se casou outra vez. A nova mulher trouxe suas duas filhas, que eram agradáveis e bonitas por fora, mas malvadas e feias por dentro.

Assim começou um período de tristezas para a infeliz enteada.

— Essa pateta vai se sentar conosco na sala? — perguntavam elas.

— Quem quer comer o pão tem de trabalhar para ganhá-lo; vá se sentar com a ajudante de cozinha.

Confiscaram-lhe suas roupas bonitas, a fizeram vestir uma roupa cinzenta e lhe deram tamancos de madeira para calçar.

— Olhem só como a orgulhosa princesa está bem vestida — caçoaram ao levá-la para cozinha. Ali a menina foi obrigada a fazer trabalhos pesados de manhã à noite, a se levantar com o nascer do sol, a carregar água, acender o fogão, cozinhar e lavar. Não satisfeitas, as irmãs lhe infligiram todos os vexames em que conseguiam pensar; zombavam dela e atiravam ervilhas e lentilhas no borralho para obrigá-la a se sentar e catá-las. À noite, quando ela estava exausta de tanto trabalhar, não tinha cama a que se recolher e ia se deitar no fogão sobre as cinzas. Por isso parecia sempre empoeirada e suja e a chamavam de Borralheira.

Aconteceu um dia que o pai decidiu ir a uma feira. Perguntou então às duas enteadas o que gostariam que ele lhes trouxesse.

— Roupas finas — disse uma.

— Pérolas e joias — disse a outra.

— E você, Cinderela? — Perguntou ele. — Que gostaria?

— Pai, quebre o primeiro galho que roçar seu chapéu quando estiver voltando para casa.

Muito bem, para as duas enteadas ele trouxe belas roupas, pérolas e joias, e na volta para casa, ao passar por um arvoredo verdejante, roçou nele um raminho de aveleira que derrubou o seu chapéu. Então o homem partiu-o e levou.

Quando chegou em casa deu às duas enteadas o que haviam pedido e à Borrallheira deu o raminho de aveleira.

Borrallheira agradeceu ao pai, foi ao túmulo da mãe e ali plantou o raminho; chorou tanto que suas lágrimas o regaram, e o raminho criou raízes e se tornou uma bela árvore.

Borrallheira ia ao túmulo três vezes por dia, chorava e rezava, e todas as vezes um passarinho branco vinha se empoleirar na árvore; quando ela formulava um desejo, o passarinho lhe atirava o que pedira.

Então aconteceu que o rei anunciou um festival de três dias ao qual todas as moças bonitas do reino foram convidadas para que seu filho, o príncipe, pudesse escolher uma noiva.

Quando as duas enteadas souberam que também iria comparecer, ficaram muito animadas, chamaram Borrallheira e disseram:

— Escove os nossos cabelos e limpe os nossos sapatos e afivele nossos cintos, porque vamos à festa no palácio do rei.

Borrallheira obedeceu, mas chorou, porque teria gostado de acompanhá-las ao baile, e pediu à madrasta licença para ir também.

— Você, Borrallheira! — Exclamou. — Ora, você está coberta de cinzas e sujeira. Você ir ao festival! Nem ao menos tem roupas e sapatos, e ainda assim quer ir ao baile?

Como ela continuasse a insistir, a madrasta disse:

— Muito bem, joguei um prato de lentilhas no borralho. Se você as catar em duas horas poderá ir conosco.

A moça saiu pela porta dos fundos para ir ao jardim e disse:

— Pombos gentis, rolinhas e passarinhos que há no céu, venham me ajudar.

As boas no prato separem, as ruins levem para plantar.

Então dois pombos brancos entraram pela janela da cozinha, no que foram seguidos pelas rolinhas, e finalmente todos os passarinhos no céu vieram piando e pousando no borralho. E os pombos disseram sim com a cabecinha, e bica que bica, puseram todas as lentilhas boas no prato. Nem bem uma hora se passara, eles tinham terminado e tornado a sair pela janela.

Então a menina levou o prato para a madrasta, contente, pensando que agora poderia acompanhá-las à festa.

Mas a madrasta disse:

— Não, Borracheira, você não tem roupas e não sabe dançar; só iriam rir de você. Mas quando a menina começou a chorar, a madrasta disse:

— Se em uma hora você conseguir catar dois pratos cheios de lentilhas do borralho, poderá ir conosco.

E pensou: “ Ela jamais conseguirá fazer isso.”

Depois que a madrasta atirou os pratos de lentilha no borralho, a moça saiu pelas portas do fundo e chamou:

— Pombos gentis, rolinhas e passarinhos que há no céu, venham me ajudar.

As boas no prato separem, as ruins levem para plantar.

Então dois pombos brancos entraram pela janela da cozinha, no que foram seguidos pelas rolinhas, e finalmente todos os passarinhos no céu vieram piando e pousando no borralho, e em menos de uma hora tudo tinha sido catado e eles tinham partido.

Então a moça levou o prato para a madrasta, alegre, pensando que agora poderia acompanhá-las à festa.

Mas a madrasta disse:

— Não adiantou nada. Você não pode ir conosco porque não tem roupas e não sabe dançar. Sentiríamos muita vergonha de você.

E dizendo isso deu-lhe as costas e saiu apressada com suas orgulhosas filhas.

Assim que elas saíram de casa, Borracheira foi ao túmulo da mãe sob a aveleira e disse:

— Balance e trema, arvoreta amada,
e me cubra toda de ouro e prata.

Então o pássaro lhe atirou um vestido de ouro e prata e um par de sapatos bordados com fios de seda e prata. Às pressas ela se vestiu e foi. Mas a madrasta e suas filhas não a reconheceram e acharam que ela era uma princesa estrangeira, tão bela ela estava com seu vestido dourado. Nem pensaram em Borracheira, imaginaram que estivesse sentada ao pé do borralho catando as lentilhas nas cinzas.

O príncipe se aproximou da desconhecida, tomou-a pela mão e dançaram. De fato, ele não quis dançar com mais ninguém, em nenhum momento largou a mão da moça. Se alguém se aproximava e a convidava para dançar, ele dizia: “Ela é o meu par.”

Borracheira dançou até anoitecer, e então quis se retirar, mas o príncipe disse:

— Vou acompanhá-la a sua casa.

Ele queria ver a quem a bela moça pertencia. Mas Borracheira escapou do príncipe e correu para o pombal.

Então o príncipe esperou o pai dela chegar em casa e lhe contou que a moça desconhecida desaparecerá no pombal.

O velho pensou: “Seria Borracheira?” E mandou trazer um machado para demolir o pombal, mas não havia ninguém lá dentro.

Quando chegaram em casa, lá estava Borracheira com suas roupas sujas no meio das cinzas e um lampião a óleo brilhando fracamente a um canto do fogão. Ela descera do pombal sem fazer barulho e corra de volta à aveleira. Ali despira seus belos trajes, estendera-os sobre o túmulo e um passarinho os levava embora. Em seguida ela se acomodara no borralho do fogão com sua roupa velha e cinzenta.

No segundo dia, quando recomeçou a festa e seu pai, a madrasta e as filhas já haviam saído, Borracheira dirigiu-se à aveleira e disse:

— Balance e trema, arvoreta amada
e me cubra toda de ouro e prata.

Então o passarinho lhe atirou roupas ainda mais bonitas do que as do dia anterior. E quando ela apareceu assim na festa vestida, todos ficaram assombrados com sua beleza.

O filho do rei aguardava sua chegada e imediatamente tomou-a pela mão, e ela não dançou com mais ninguém. Quando os outros se aproximavam para convidá-la a dançar ele dizia: "Ela é meu par."

Ao anoitecer Borracheira quis se retirar, mas o príncipe a seguiu na esperança de ver em que casa entrava, mas ela correu para o quintal de sua casa. Ali havia uma grande árvore da qual pendiam peras deliciosas. A moça subiu por entre os galhos com mais agilidade que um esquilo, e o príncipe não conseguiu imaginar onde teria desaparecido.

Mas ele esperou até o pai dela chegar em casa e disse:

— A moça desconhecida fugiu de mim e acho que subiu na pereira.

O pai pensou: "Seria Borracheira?" E mandou vir o machado e pôs abaixo a pereira, mas não havia ninguém ali.

Quando entraram em casa e espriaram na cozinha, lá estava sua filha no borralho como sempre; ela descera pelo outro lado da árvore, devolvera as roupas ao passarinho na aveleira e tornara a vestir seu vestido velho e cinzento.

No terceiro dia, quando o pai, a madrasta e as irmãs partiram, Borracheira tornou a se dirigir ao túmulo da mãe e disse:

— Balance e trema, arvoreta amada,
e me cubra toda de ouro e prata.

Então o passarinho lhe atirou um vestido tão magnífico como ninguém nunca vira igual e um par de sapatos inteiramente dourados. Quando ela apareceu na festa nesses trajes, os convidados ficaram mudos de assombro. O príncipe dançou somente com ela e, se mais alguém a convidava para dançar, dizia: "Ela é o meu par."

Quando anoiteceu e Borracheira quis se retirar, o príncipe desejou ainda mais fortemente acompanhá-la, mas ela saiu correndo tão depressa que o deixou para trás. Mas dessa vez ele usou um stratagem, mandara cobrir a escadaria com cera de sapateiro. Assim, quando a moça desceu correndo, seu sapato esquerdo ficou

preso em um degrau. O príncipe apanhou-o. Era pequeno e delicado e inteiramente dourado.

Na manhã seguinte, ele procurou o pai de Borracheira e disse-lhe:

— Nenhuma outra moça será minha esposa a não ser aquela em que este sapato couber .

As duas irmãs ficaram encantadas, pois as duas tinham belos pés. A mais velha entrou na sala para experimentar o sapato e a mãe postou-se ao seu lado. Porém, o dedão do pé impediu que ela o calçasse, seu pé era longo demais.

Então a mãe lhe entregou uma faca e disse:

— Corte o dedão; quando você for rainha não precisará mais andar.

A moça cortou o dedão, forçou o pé a entrar no sapato, sufocando a dor, e saiu com o príncipe. Então ele a ergueu para montá-la em seu cavalo como sua noiva e partiu.

Mas, no caminho, tiveram de passar pelo túmulo e lá estavam na aveleira dois pombos, que cantaram:

— Olhe para trás, lhe pedimos, olhe para trás,
há um rastro de sangue em seu caminho,
porque o sapato é por demais pequenino,
e sua noiva o aguarda em casa, verá.

Ele olhou para o pé da moça e viu o sangue que escorria. Deu meia volta e tornou à casa com a falsa noiva dizendo que não era a moça certa, a segunda irmã devia experimentar o sapato.

Então ela entrou na sala e conseguiu enfiar os dedos no sapato, mas seu calcanhar era grande demais.

A mãe lhe entregou a faca e disse:

— Corte um pedaço do calcanhar; quando você for rainha não precisará mais andar.

A moça cortou o calcanhar, forçou o pé a entrar no sapato, sufocando a dor, e saiu com o príncipe.

Ele a ergueu, montou-a no cavalo acreditando que fosse sua noiva e partiu.

Ao passarem pelo túmulo, os dois pombos que estavam na aveleira cantaram:

— Olhe para trás, lhe pedimos, olhe para trás,
há um rastro de sangue em seu caminho,
porque o sapato é por demais pequenino,
e sua noiva o aguarda em casa, verá.

Ele olhou para o pé da moça e viu que escorria sangue e havia manchas escuras em suas meias. Então deu meia-volta e levou a falsa noiva para casa.

— Esta também não é a moça certa — disse ele. — O senhor não tem outra filha?

— Não — disse o homem. — Só resta uma filha da minha falecida esposa, uma serviçal insignificante e mirrada, mas não é possível que seja a moça que procura.

O príncipe disse que deviam trazê-la.

Mas a madrasta respondeu:

— Ah, não, ela está muito suja; não pode ser vista em hipótese alguma.

Mas ele estava absolutamente decidido a ter o seu pedido atendido; e eles foram obrigados a chamar Borracheira.

Depois que lavou as mãos e o rosto, ela foi à sala e fez uma reverência ao príncipe, que lhe entregou o sapato dourado.

Ela se sentou em um banco, tirou os tamancos de madeira e calçou o sapato, que coube certinho em seu pé.

E quando se levantou, o príncipe olhou bem o seu rosto, reconheceu a linda moça com quem dançara e exclamou:

— Esta é a noiva certa!

A madrasta e suas filhas ficaram desoladas e brancas de tanta raiva; mas ele montou Borracheira em seu cavalo e partiu.

Ao passarem pela aveleira os pombos brancos cantaram:

— Olhe para trás, lhe pedimos, olhe para trás,
 não há um rastro de sangue em seu caminho,
 o sapato não é pequenino demais,
 para o palácio a noiva certa levará.

E dizendo isso os dois desceram e pousaram nos ombros de Borracheira, um no direito, outro no esquerdo e ficaram empoleirados ali.

Na hora do casamento, as duas falsas irmãs apareceram para adular Borracheira e participar de sua boa sorte. Quando o cortejo nupcial se dirigia à igreja, a mais velha se sentou à sua direita e a mais nova à sua esquerda, e os pombos furaram um olho de cada uma.

Mas, na saída da igreja, a mais velha ficou à esquerda e a mais nova à direita, e os pombos furaram o olho de cada uma. Assim a maldade e a falsidade delas foram punidas para o resto da vida com a cegueira.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 55-61.

BELA ADORMECIDA

Era uma vez um rei e uma rainha que diziam todos os dias: “Ah, se tivéssemos um filho!”, mas durante muito tempo não tiveram nenhum.

Certo dia em que a rainha se banhava, um sapo saltou fora da água e disse:

— Seu desejo foi satisfeito; antes de se passar um ano você trará uma filha ao mundo.

As palavras do sapo se realizaram. A rainha teve uma menininha tão linda que o rei não conseguiu se conter de tanta alegria e preparou um grande banquete. Convidou não somente os parentes e amigos, mas também as fadas, para que vissem a criança com bons olhos. Havia treze delas no reino, mas como o rei só dispunha de doze pratos de ouro para servi-las, uma das fadas não poderia ser convidada.

O banquete foi preparado com grande esplendor e quando terminou todas as fadas deram à criança um presente mágico. Uma deu-lhe virtude; outra, beleza; uma terceira, riqueza e assim por diante, concedendo-lhe tudo que poderia desejar no mundo.

Quando onze das fadas já haviam falado, a décima terceira apareceu inesperadamente. Queria se vingar por não ter sido convidada. E sem cumprimentar ninguém e nem mesmo olhar para os convidados, disse em alto e bom som:

— A princesa vai se espetar em uma roca em seu décimo quinto ano e cairá morta — e sem mais dizer ela se retirou do salão.

Todos ficaram aterrorizados, mas a décima segunda fada, que ainda não formulara seu desejo, adiantou-se. Não poderia cancelar a maldição, apenas abrandá-la, então disse:

— Sua filha não morrerá, cairá em um sono profundo que durará cem anos.

O rei ficou tão ansioso para proteger sua filha da desgraça que deu ordem para queimarem todas as rocas do seu reino.

À medida que o tempo foi passando, todas as promessas das fadas se realizaram. A princesa cresceu tão linda, modesta, boa e inteligente que todos que a viam não conseguiam deixar de amá-la. Ora, aconteceu que, no mesmo dia em que a princesa fez quinze anos, o rei e a rainha se ausentaram de casa, e a princesa foi deixada sozinha no castelo. Perambulou então por todo o palácio, espiando os quartos e salões que quis e finalmente alcançou uma velha torre. Subiu uma escadinha estreita e circular e chegou a uma pequena porta. Havia uma chave enferrujada nela, e quando a princesa a girou, a porta se escancarou. No pequeno aposento viu uma mulher com um fuso que se ocupava em fiar linho em uma roca.

— Bom dia, avozinha, — cumprimentou a princesa — o que está fazendo?

— Estou fiando — respondeu a velha balançando a cabeça.

— Que é essa coisa que gira tão alegremente? — perguntou a princesa; e pegando o fuso tentou fiar também.

Mas, mal tocara nele, a maldição se cumpriu e ela espetou o dedo no fuso. No instante em que sentiu a picada, caiu em uma cama que havia ali próximo e mergulhou em um sono profundo que afetou todo o castelo.

O rei e a rainha, que tinham acabado de chegar e iam entrando no saguão, adormeceram e com eles todos os cortesãos. Os cavalos adormeceram nos estábulos, os cães no pátio e os pombos no telhado, as moscas nas paredes; até as chamas no fogão pararam e adormeceram, e a carne que assava parou de chiar; o

cozinheiro que estava puxando os cabelos do ajudante porque ele cometera um erro, largou-o e foi dormir. O vento parou e nem mais uma folha se moveu nas árvores diante do castelo.

Ao redor do castelo nasceu uma cerca de éricas; ano a ano a cerca foi subindo sem parar até que finalmente cobriu tudo, fazendo o castelo desaparecer de vista e até mesmo a bandeira do alto do telhado.

Mas pelo reino correu uma lenda sobre uma bela adormecida filha do rei, cujo nome era Érica, e de tempos em tempos acorriam príncipes que tentavam atravessar a cerca para entrar no castelo. Descobriam que era impossível. Os espinhos os agarravam como se fossem mãos, e os príncipes sem conseguir se soltar acabavam sofrendo uma morte infeliz.

Passaram-se muitos e muitos anos, e certo dia um príncipe voltou a esse tal reino e ouviu um velho falar sobre um castelo escondido por uma cerca de éricas, em que a belíssima princesa Érica permanecia adormecida nos últimos cem anos, e com ela dormiam o rei, a rainha e todos os cortesãos. O príncipe soube também, por intermédio do seu avô, que muitos príncipes já tinham tentado penetrar a cerca de éricas e acabavam enredados nela, morrendo tristemente.

Então, o jovem príncipe disse:

— Não tenho medo; estou decidido a ir ver a bela Érica.

O bom velho fez tudo que estava a seu alcance para dissuadir o neto, mas o príncipe não deu ouvidos às suas palavras.

Acontece, porém, que os cem anos haviam terminado e chegara o dia em que Bela Adormecida deveria despertar. Quando o príncipe se aproximou a cerca de éricas estava em flor, coberta de flores graúdas e belas que abriram caminho para ele voluntariamente e o deixaram passar sem lhe fazer mal, e em seguida tornaram a se fechar à sua passagem.

No pátio ele viu os cavalos e cães malhados adormecidos no chão e os pombos com as cabeças sob as asas no telhado; quando entrou no castelo as moscas dormiam nas paredes e próximo ao trono achavam-se deitados o rei e a rainha; na cozinha estava o cozinheiro com a mão erguida como se fosse bater no ajudante, e a criada estava sentada com uma ave preta no colo, que ela ia começar a depenar.

O príncipe continuou andando e encontrava tudo tão quieto que ele podia ouvir a própria respiração. Por fim chegou à torre e abriu a porta do aposento em que Érica adormecera. Ei-la com uma aparência tão bela que ele não conseguia afastar o olhar; ele se curvou e beijou-a. Ao seu toque, a Bela Adormecida abriu os olhos e fitou-o amorosamente. Então, desceram juntos; o rei, a rainha e os cortesões despertaram e se entreolharam assombrados. Os cavalos na estrebaria se levantaram e se sacudiram, os cães saltaram pelo pátio abanando o rabo, os pombos no telhado tiraram a cabeça de baixo da asa, olharam para os lados e partiram para os campos; as moscas nas paredes começaram a esvoaçar outra vez

e o fogo na cozinha reavivou, subiu em labaredas para aquecer a comida, a carne recomeçou a chiar e o cozinheiro deu uns tapas nas orelhas do ajudante com tanto estrépito que o rapaz gritou, enquanto a criada voltava a depenar a ave. Celebraram então o casamento do príncipe e da princesa com todo o esplendor, e eles viveram felizes até morrer.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 49-53.

CHAPEUZINHO VERMELHO

Era uma vez uma menininha meiga e querida por todos que a conheciam, mas era especialmente querida por sua avó, que não se cansava de agradá-la. Certa vez a avó lhe deu uma capa com capuz feita de veludo vermelho. Assentou-lhe tão bem e a menina gostou tanto, que não queria usar outra roupa e por isso ganhou o apelido de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia a mãe disse:

— Vem aqui, Chapeuzinho Vermelho, leve este bolo e esta garrafa de vinho à sua avó. Ela está fraca e doente e esses presentes lhe farão bem. Vá depressa, antes que o dia esquente, não se demore pelo caminho nem corra, para não cair e quebrar a garrafa e deixar sua avó sem vinho. Quando chegar, não se esqueça de desejar: “Bom dia”, educadamente, sem ficar reparando em tudo.

— Vou fazer tudo que me diz — prometeu Chapeuzinho Vermelho à mãe. Sua avó morava na floresta, a uma boa meia hora antes da aldeia. Quando a menina chegou à floresta, encontrou o lobo. Mas não sabia que ele era um animal malvado, por isso não teve um pinga de medo.

— Bom dia, Chapeuzinho Vermelho — cumprimentou o lobo.

— Bom dia, lobo.

— Aonde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?

— À casa de minha avó.

— Que está levando em sua cesta?

— Bolo e vinho. Assamos o bolo ontem, por isso vou levá-lo para vovó. Ela precisa de alguma coisa para melhorar.

— Onde mora sua avó, Chapeuzinho?

— A mais ou menos quinze minutos de caminhada. A casa dela fica à sombra de três grandes carvalhos, próxima a uma sebe de nogueiras que você deve conhecer — respondeu Chapeuzinho Vermelho.

O lobo pensou: “Essa criaturinha será um bom petisco. Bem mais gostosa que a velha. Preciso ser esperto e abocanhar as duas.”

O animal acompanhou Chapeuzinho Vermelho por algum tempo, depois disse:
 — Veja que bonitas flores, Chapeuzinho Vermelho. Por que não dá uma espiada à sua volta? Acho que você nem ouve os pássaros cantando, está séria como quem vai para a escola. Tudo é tão alegre aqui na floresta!

Chapeuzinho Vermelho ergueu os olhos e, quando viu a luz do sol dançando entre as árvores e todas as flores vivamente coloridas, pensou: “Tenho certeza de que vovó ficaria satisfeita se eu lhe levasse um buquê de flores. Ainda é muito cedo; terei bastante tempo para apanhá-las.”

Saiu então da trilha e foi caminhando entre as árvores para colher as flores. Cada vez que colhia uma, sempre avistava outra mais bonita um pouco adiante. Com isso ela foi se aprofundando na floresta.

Nesse meio-tempo o lobo rumou direto para a casa da vovó e bateu na porta.

— Quem é?

— Chapeuzinho Vermelho, que veio lhe trazer bolo e vinho. Abra a porta!

— Empurre o trinco! — gritou a velha. — Estou fraca demais para me levantar.

O lobo empurrou o trinco e a porta imediatamente se abriu. Ele entrou depressa, se aproximou da cama sem dizer uma palavra e comeu a velha. Vestiu então sua camisola e a touca, se meteu na cama e fechou o cortinado.

Chapeuzinho Vermelho andou colhendo flores por todo lado até encher os braços e então tornou a lembrar da avó. Quando chegou à casa dela, ficou admirada de encontrar a porta aberta e, assim que entrou, o quarto e tudo o mais lhe pareceu muito estranho.

Ela se sentiu apreensiva, mas não sabia a razão. “Em geral gosto tanto de ver vovó”, pensou. E então disse:

— Bom dia, vovó. — Mas não recebeu resposta.

Foi então até a cama e abriu o cortinado. A avó estava deitada, mas puxara a touca para cobrir o rosto e tinha uma aparência estranha.

— Vovó, que orelhas grandes a senhora tem! — comentou.

— É para ouvi-la melhor, minha querida.

— Vovó, que olhos grandes a senhora tem!

— É para vê-la melhor, minha querida.

— Mas, vovó, que dentes grandes a senhora tem!

— É para comê-la melhor, minha querida.

Mal acabara de dizer isso, o lobo pulou da cama e devorou a pobre Chapeuzinho Vermelho. Quando se deu por satisfeito, voltou para a cama e logo começou a roncar alto.

Um caçador passou pela casa e pensou: “Como a velha está roncando alto. Preciso ver se está acontecendo alguma coisa com ela.”

Ele entrou na casa, aproximou-se da cama e encontrou o lobo ferrado no sono.

— E não é que o encontro aqui, seu velho pecador! — exclamou. — Faz bastante

tempo que venho procurando você.

E ergueu a espingarda para atirar, mas ocorreu-lhe que talvez o lobo tivesse comido a velha e que talvez ainda pudesse salvá-la. O caçador apanhou uma faca e começou a abrir a barriga do animal. No primeiro corte viu o pequeno capuz vermelho e, com mais alguns golpes, a menininha pulou para fora e exclamou:

— Ah, que medo eu tive, estava tão escuro dentro do lobo! — Em seguida a velha avó saiu, viva, mas mal conseguia respirar.

Chapeuzinho Vermelho trouxe umas pedras grandes com as quais ela e o caçador rechearam o lobo, de modo que, quando o animal acordou e tentou correr, as pedras o arrastaram para trás e ele caiu morto.

Todos ficaram bem satisfeitos. O caçador esfolou o lobo e levou a pele para casa. A avó comeu o bolo e bebeu o vinho que sua neta trouxera, e logo se sentiu mais forte. Chapeuzinho Vermelho pensou: “Quando minha mãe proibir, nunca mais vou sair passeando pela floresta enquanto eu viver.”

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 283-286.

RAPUNZEL

Era uma vez um homem e uma mulher que durante muito tempo desejaram em vão ter um filho, mas enfim tiveram razões para acreditar que os céus satisfariam o seu desejo. Havia uma janelinha nos fundos de sua casa que se abria para um belo jardim, coberto de lindas flores e arbustos. Era, porém, cercado por um muro alto e ninguém se atrevia a entrar ali porque pertencia a uma poderosa bruxa, a quem todos temiam.

Um dia, a mulher estava parada à janela contemplando o jardim e viu um canteiro plantado com lindos rapônchos, uma planta de cujas raízes se fazem saladas. Pareciam tão frescos e verdes que ela teve desejo de comê-los. Seu desejo foi aumentando de dia para dia e, como sabia que nunca poderia satisfazê-lo, a mulher começou a ficar pálida e infeliz e a perder as forças. Então o marido se assustou e perguntou:

— Que a aflige, minha querida mulher?

— Ai de mim! — respondeu ela. — Se eu não puder comer um rapônchio do jardim dos fundos de nossa casa, morrerei.

O marido, que a amava, pensou: “Antes que sua mulher morra, você precisa apanhar para ela o rapônchio, custe o que custar.” Então, no crepúsculo, ele pulou o muro para chegar ao jardim da bruxa, apanhou depressa um punhado de rapônchos e levou-os para a mulher. Ela logo temperou as raízes e as comeu ansiosamente. Estavam tão gostosas que no dia seguinte o seu desejo triplicara. Não conseguiria

sossegar a não ser que o marido fosse buscar mais. Então, no crepúsculo, ele foi mais uma vez ao jardim, mas, quando pulou o muro, ficou aterrorizado porque se deparou com a bruxa.

— Como é que você se atreve a entrar no meu jardim como um ladrão para roubar rapôncios? — disse, lançando ao homem olhares irados. — Pior para você!

— Ai de mim! — respondeu ele. — Tenha piedade. Só estou aqui por precisão. Minha mulher vê os seus rapôncios da janela e sente tanto desejo de comê-los que morreria se eu não pudesse lhe levar alguns.

A ira da bruxa se aplacou e ela disse:

— Se é como você diz, vou deixá-lo levar os rapôncios que quiser, com uma condição. Terá de me entregar a criança que sua mulher vai dar à luz. Cuidarei dela como se fosse sua mãe e todos ficarão satisfeitos. — Amedrontado, o homem concordou com tudo e, quando o bebê nasceu, a bruxa apareceu, deu-lhe o nome de Rapunzel (significando plantaçã de rapôncios) e levou a criança.

Rapunzel era a criança mais bonita que o sol iluminava. Quando fez doze anos, a bruxa a prendeu em uma torre que havia na floresta. Não tinha escada nem portas, somente uma janelinha bem no alto da parede. Quando a bruxa queria entrar na torre, parava embaixo e gritava:

— Rapunzel, Rapunzel, solte suas tranças.

Rapunzel tinha uma cabeleira esplêndida, fina como fios de ouro. Assim que ouvia a voz da bruxa, a menina soltava suas tranças e as prendia em um gancho junto à janela. Elas caíam vinte metros abaixo e a bruxa subia.

Aconteceu que, uns dois anos depois, o filho do rei atravessava a floresta e passou por perto da torre. Ouviu um canto tão bonito vindo dali que parou para escutar. Era Rapunzel que, em sua solidão, cantava em voz alta para passar o tempo. O filho do rei quis ir ao seu encontro e procurou uma porta, mas não havia nenhuma na torre.

Ele foi embora, mas o canto comovera seu coração tão profundamente que ele voltou à floresta todos os dias para ouvi-lo. Uma vez, quando estava escondido atrás de uma árvore, viu uma bruxa chegar à torre e gritar:

— Rapunzel, Rapunzel, solte suas tranças.

Então Rapunzel baixou as tranças e a bruxa usou-as para subir à torre. “Se essa é a escada pela qual se sobe”, pensou ele, “vou tentar minha sorte.” E no dia seguinte, quando começou a anoitecer, ele foi à torre e gritou:

— Rapunzel, Rapunzel, solte suas tranças.

As tranças desceram em seguida e o filho do rei subiu até o alto da torre. A princípio Rapunzel ficou aterrorizada, porque nunca pusera os olhos em um homem antes, mas o filho do rei lhe falou gentilmente e lhe contou que seu coração se enternecera tanto com seu canto que ele não teve mais sossego e se sentiu obrigado a vê-la. Então Rapunzel perdeu o medo e, quando ele perguntou se o aceitava

como marido, ela pensou, vendo que ele era jovem e bonito: “Ele me amará melhor que a minha velha mãe Gotel.” Respondeu então que sim e deu a mão ao rapaz.

— Ficarei contente de ir com você, mas não sei como vou descer desta torre. Toda vez que você vier, pode me trazer uma meada de seda? Trançarei com ela uma corda e, quando estiver bastante comprida, descerei e você poderá me levar em seu cavalo. — disse ela.

Combinou que o príncipe deveria ir vê-la sempre ao anoitecer porque a velha bruxa a visitava durante o dia.

A bruxa não descobriu nada até que Rapunzel um dia lhe disse de repente:

— Diga, mãe Gotel, como é que a senhora pode ser muito mais pesada para puxar do que o jovem príncipe que logo estará aqui?

— Ah, sua filha malvada, que está me dizendo? Pensei que a tivesse separado de todo o mundo, mas você me enganou. — Em sua raiva, agarrou as belas tranças de Rapunzel, enrolou-as duas vezes na mão esquerda, pegou uma tesoura e cortou as tranças, que caíram ao chão. A bruxa foi tão impiedosa que levou a pobre Rapunzel para um lugar deserto, onde a forçou a viver na maior tristeza e miséria.

Na noite do dia em que expulsou Rapunzel, a bruxa amarrou as tranças que cortara no gancho junto à janela e, quando o príncipe veio e gritou: “Rapunzel, Rapunzel, solte suas tranças.”, ela as baixou. O príncipe subiu, mas, em lugar de sua amada Rapunzel, encontrou a bruxa, que o encarou com os olhos raivosos e cheios de maldade.

— Ah! — caçoou ela. — Você veio buscar a sua namorada, mas a bela ave não está mais no ninho. Não pode mais cantar porque o gato agarrou-a e arrancará os seus olhos também. Rapunzel está perdida para você, nunca mais vai voltar a vê-la.

O príncipe ficou transtornado de pesar e, em seu desespero, pulou pela janela. Não morreu, mas seus olhos foram arrancados pelos espinhos do arbusto em que caiu. Ele vagou às cegas pela floresta, alimentando-se apenas de raízes e frutinhas. Só fazia chorar e lamentar a perda de sua querida esposa Rapunzel. Assim ele perambulou por muitos anos, até finalmente chegar ao lugar deserto em que Rapunzel estava vivendo em grande penúria, com os gêmeos a que tinha dado à luz, um menino e uma menina.

O príncipe ouviu uma voz que lhe pareceu muito conhecida e caminhou em sua direção. Rapunzel reconheceu-o imediatamente e desatou a chorar em seu ombro. Duas de suas lágrimas caíram nos olhos dele, fazendo-os clarear imediatamente, e o príncipe voltou a ver como antes. Levou-a então para o seu reino, onde foi recebido com alegria, e ele e Rapunzel viveram juntos uma vida longa e feliz.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 261-264.

4. FILMES

Nesta seção dispomos os links dos filmes para as quatro oficinas propostas. Cada um deve ser usado na respectiva oficina com o seu texto escrito, de acordo com as etapas descritas na seção 2.



CINDERELLA (2015)

(para ser usado como análise intertextual com o conto **A gata borralheira**, na seção anterior)

goo.gl/Sr2kq3



MALEFICENT (2014)

(para ser usado como análise intertextual com o conto **Bela adormecida**, na seção anterior)

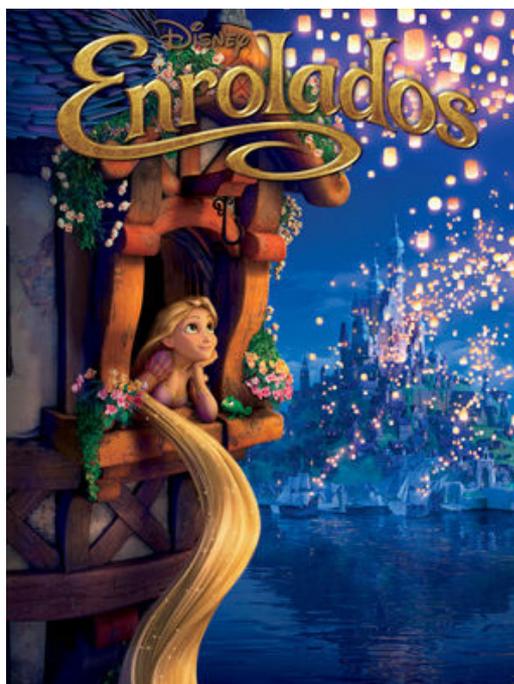
goo.gl/YB6aZD



DEU A LOUCA NA CHAPEUZINHO (2005)

(para ser usado como análise intertextual com o conto **Chapeuzinho Vermelho**, na seção anterior)

goo.gl/FwDAEO



ENROLADOS (2010)

(para ser usado como análise intertextual com o conto **Rapunzel**, na seção anterior)

goo.gl/UHPpCn

Dica: Sugerimos, caso ache viável, adquirir o DVD dos filmes. Poderá ser melhor a qualidade de vídeo e também enriquecerá seu acervo.

5. QUADROS DE ANÁLISE ESTRUTURAL DOS CONTOS, CONFORME PROPP (2006)

Em relação ao trabalho a ser efetuado nas oficinas, salientamos que é necessário ter ciência da estrutura dos contos de fadas, seu corpus narrativo. O estruturalista russo Vladimir Propp é considerado o pioneiro do folclorismo estrutural russo, criando o modelo da sintagmática do conto de fadas na forma da sucessão linear das funções e dos personagens. Em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), pesquisa a forma específica do conto de fadas enquanto gênero, para encontrar, conseqüentemente, uma explicação estrutural para a sua uniformidade. Definindo esse tipo de texto, não acerca dos temas, mas à composição narrativa, Propp (2006) desmembrou o corpus do conto de fadas em trinta e uma **funções** (ações) a serem realizadas. Essas funções podem ser agrupadas em sete **esferas de ação**, agrupadas por **personagens**.

Propp (2006, p. 22) define **função** como “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.” Vamos chamar as funções de **ações**. Como a análise feita por Propp é muito complexa, adaptamos algumas coisas para tornar menos densa e mais compreensível para nossos alunos. Durante a pesquisa, percebemos a necessidade de adaptá-la para o nosso Caderno de Leitura, para deixá-la mais sintética e mais próxima aos nossos dias.

Os **personagens** são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de **número** (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas.

Levando em pauta que esses personagens e ações dos quadros 1 e 2 devem ser identificados no texto pelos alunos, com o auxílio do professor, elencamos a seguir algumas notas explicativas:

1. Nossa proposta de análise converge algumas ações e suprime outras, diminuindo a densidade da morfologia de Propp de 31 para 13 ações e de 7 personagens básicos para 6. Temos aqui, pois, uma versão sintetizada;
2. Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas, ou seja, a ordem da sequência de ações pode, por vezes, ser alternada dentro do

enredo (Propp, 2006, p. 90);

3. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação; (Propp, 2006, p. 78-79, p. 81);

4. Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo o seu impacto sobre o herói (Propp, 2006, p. 79);

5. Nem todas as ações, das 13, estarão presentes em todos os contos de fadas. Nem todo conto possui também todos os tipos de personagens;

6. Essencial perceber a possibilidade de alterações entre as diferentes versões existentes do próprio conto escrito e entre conto e filme, para que o aluno se sinta à vontade e instigado a "mexer" com a estrutura narrativa no seu reconto, que, aliás, é o objetivo principal do uso do corpus definido por Propp. Conhecer a morfologia narrativa do conto maravilhoso facilita a produção coerente de um reconto, ou até mesmo de uma paródia, sem deixar de lado partes importantes do enredo.

Devemos considerar ainda dois aspectos. Primeiro: essas etapas ou funções definidas por Propp não necessariamente serão encontradas em todos os contos de fadas, sobretudo nas adaptações contemporâneas e mais ainda nas audiovisuais; o outro aspecto é que esses sintagmas narrativos que ele analisou e catalogou em diversos contos maravilhosos não está presente em toda a ficção do nosso tempo, exceto naquelas em que há relatos fantásticos. Citamos como exemplo a série Shrek: produzida na atualidade, mas segue os padrões do clássico conto de fadas. Em nossas oficinas, essas etapas e as funções dos personagens devem ser identificadas no contexto, para que o aluno absorva a estrutura narrativa específica dos contos de fadas, percebam a importância dos papéis de cada personagem e possam, em suas adaptações, "brincar" com esse corpus, alterando-o conforme suas experiências sócio-discursivas, sua criatividade e suas práticas culturais.

A seguir, você verá quatro contos, cada um analisado em dois tipos de quadros: **personagens e ações**. Também haverá a análise das adaptações audiovisuais equivalentes. Cada conto analisado é usado em uma oficina. Esses quadros são destinados a você, professor(a), para ter um parâmetro de respostas, necessário para a orientação dos alunos.

Nos espaços em que houver este sinal "-" significa que não há, no texto em análise, tal personagem ou ação.

Sobre este Caderno, quaisquer dúvidas, sugestões, observações ou questionamentos podem ser enviados para nosso e-mail: prof.wellington@yahoo.com.br, ou pelo Whatsapp (79) 99649-0350.

5.1 QUADROS ANALÍTICOS PARA O(A) PROFESSOR(A)

OFICINA 1

Conto: A Gata Borralheira – Filme: Cinderella

MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO, CONFORME VLADIMIR PROPP (2006)

QUADRO 1: PERSONAGENS BÁSICOS - Conto

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Conto A GATA BORRALHEIRA
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Borralheira (Cinderela)</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>A madrasta, as duas filhas, o pai</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	<i>A aveleira (que representa a alma de sua mãe)</i>
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>Um passarinho branco A aveleira Os pombos brancos As rolinhas</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarcara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	<i>O príncipe</i>
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	<i>As duas filhas da madrasta</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 2: PERSONAGENS BÁSICOS - Filme

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Filme CINDERELLA
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Ella (Cinderella)</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>A madrasta, as duas filhas, o grão-duque</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	<i>A fada madrinha (velhinha)</i>
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>Os ratinhos Os lagartos O ganso A abóbora Pássaro O capitão da guarda real A fada madrinha</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmascara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	<i>O príncipe O rei (pai)</i>
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	<i>As duas filhas da madrasta</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 3: AÇÕES - Conto

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Conto: A Gata Borralheira
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de “fato desencadeador do conflito”, na análise estrutural comum das narrativas.	<i>A morte da mãe de Cinderela</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>Cinderela é proibida de ir à festa no palácio (culminância de várias privações, humilhações)</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>Borralheira insiste em ir à festa no palácio</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>A madrasta vai ao baile com suas duas filhas e deixa Borralheira</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	<i>Há uma prova implícita: a mãe de Cinderela (representada pela aveleira) pede que ela seja sempre boa e devota. Ela obedeceu.</i>
6	Ajuda – É o “prêmio” da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>A aveleira envia o pássaro</i>
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>Borralheira vai à festa</i>
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>Borralheira é seguida pelo príncipe</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>Borralheira se salva (em duas noites) escondendo-se no pombal e na pereira do seu quintal</i>
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	<i>O príncipe ordena que as moças calcem o sapatinho</i>

11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>Os pombos avisam o príncipe sobre a farsa (duas vezes). Induzido pelos pombos, o príncipe reconhece Cinderela como a verdadeira dona do sapato</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	<i>Os pombos furam os dois olhos das duas irmãs postiças de Cinderela</i>
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>Cinderela casa-se com o príncipe</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

QUADRO 4: AÇÕES - Filme

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Filme: Cinderella
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de "fato desencadeador do conflito", na análise estrutural comum das narrativas.	<i>A morte do pai de Ella</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>Ella é proibida de ir ao baile no palácio (culminância de várias privações, humilhações)</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>Ella tenta fugir a cavalo pela floresta e conhece o príncipe, sem saber quem ele é (apaixonam-se); Ella pede para ir à festa no palácio</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>A madrasta vai ao baile com suas duas filhas e deixa Cinderella</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	<i>A fada (velhinha), fingindo estar com fome, prova a generosidade de Ella, que lhe dá um copo de leite</i>
6	Ajuda – É o "prêmio" da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>A fada veste Cinderella e faz com que ela vá linda ao baile e fez com que Ella não fosse identificada (feitiço mágico)</i>
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>Ella conseguiu ir ao baile e reencontrar o misterioso cavaleiro da floresta (príncipe). O príncipe dançou com Ella e foram conversar no jardim</i>

8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>Ella é seguida pelos cavaleiros da corte</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>Ella consegue chegar a sua casa sem ser alcançada</i>
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	<i>O príncipe ordena que as moças calcem o sapatinho</i>
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>O príncipe encontra Ella, que estava presa no sótão. Ella calça o sapatinho e prova ser quem o príncipe buscava</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	<i>Embora Ella perdoe a madrasta, ela parte do reino com suas filhas e o grão-duque</i>
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>Cinderela casa-se com o príncipe</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

OFICINA 2

Conto: Bela Adormecida – Filme: Malévola

MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO, CONFORME VLADIMIR PROPP (2006)

QUADRO 1: PERSONAGENS BÁSICOS - Conto

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Conto A BELA ADORMECIDA
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>A princesa Érica</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>A 13ª fada</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	-
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>12ª fada</i> <i>O príncipe</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarcara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	<i>Príncipe</i>
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	-

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 2: PERSONAGENS BÁSICOS - Filme

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Filme MALÉVOLA
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Aurora (Bela Adormecida)</i> <i>Malévola</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>O velho rei</i> <i>Stefan (o novo rei)</i> <i>Malévola (no início...)</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	<i>Malévola (fada madrinha)</i> <i>Aurora</i>
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>O corvo (Diego)</i> <i>As três fadas</i> <i>Os guerreiros Mors</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarca o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	<i>O príncipe</i>
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	-

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

Importante observar que Malévola é ora vilã, ora heroína, numa demonstração de que temos os dois lados: o bem e o mal. As circunstâncias e nossas decisões que afloram um ou outro em determinados momentos.

Malévola e Aurora agem em diferentes esferas de atuação, ajudando-se mutuamente.

QUADRO 3: AÇÕES - Conto

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Conto: Bela Adormecida
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de "fato desencadeador do conflito", na análise estrutural comum das narrativas.	<i>A 13ª fada não é convidada para o banquete</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>A princesa recebe a maldição de morrer aos 15 anos ao se espetar num fuso de roca</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>A princesa toca um fuso de roca e permite que se cumpra a maldição</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>A princesa fura o dedo no fuso e a maldição, mesmo abrandada, se cumpre</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	-
6	Ajuda – É o "prêmio" da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>A 12ª fada abrandou a maldição, tornando-a num sono profundo de cem anos</i>
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>A bela desperta com o beijo (e todos do palácio também)</i>
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>Nasce uma cerca de éricas ao redor do palácio</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>O príncipe decide ultrapassar a cerca de éricas</i>

10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	-
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>O príncipe encontra Érica deitada e a beija</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	-
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>A princesa Érica casa-se com o príncipe</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

QUADRO 4: AÇÕES - Filme

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Filme: Malévola
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de “fato desencadeador do conflito”, na análise estrutural comum das narrativas.	<i>Stefan cortou, por ambição, as asas de Malévola, que o amava, para se tornar rei</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>Malévola, para se vingar de Stefan, lança uma maldição sobre Aurora: aos 16 anos, ela deverá furar-se num fuso de roca e cair em sono profundo. É levada para viver afastada do palácio</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>Aurora volta do esconderijo e se espeta no fuso</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>A maldição lançada se cumpre. Ela só acordará com um beijo de amor verdadeiro.</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	-
6	Ajuda – É o “prêmio” da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>Malévola leva o príncipe para salvar Aurora As fadas, o corvo e Malévola cuidam de Aurora Os guerreiros protegem Malévola e o território</i>

7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>O feitiço é quebrado. Malévola acorda Aurora com sua lágrima (amor verdadeiro)</i>
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>Malévola é presa pelo rei Stefan</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>O dragão (Diego) e Aurora salvam Malévola</i>
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	-
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>Aurora vê as asas de Malévola e descobre a verdade</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	<i>O rei Stefan morre</i>
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>Os dois reinos são unificados. Aurora casa-se com o príncipe.</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

OFICINA 3

Conto: Chapeuzinho Vermelho – Filme: Deu a louca na Chapeuzinho

MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO, CONFORME VLADIMIR PROPP (2006)

QUADRO 1: PERSONAGENS BÁSICOS - Conto

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Conto CHAPEUZINHO VERMELHO
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Chapeuzinho Vermelho</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>Lobo</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	-
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>Caçador</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarcara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	-
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	-

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 2: PERSONAGENS BÁSICOS - Filme

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Filme DEU A LOUCA NA CHAPEUZINHO
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Chapeuzinho Vermelho</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>O coelho</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	<i>O inspetor Pirueta</i>
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>Os passarinhos</i> <i>O bode</i> <i>O lenhador (um ator)</i> <i>A vovó</i> <i>O lobo e Ligeirinho</i> <i>Os policiais</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarcara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	-
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	<i>O coelho (ao vestir o capuz e roubar o livro de receitas)</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

Importante observar que pode ser explorada a questão do foco narrativo, já que tivemos quatro versões para uma mesma história.

QUADRO 3: AÇÕES - Conto

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Conto: Chapeuzinho Vermelho
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de “fato desencadeador do conflito”, na análise estrutural comum das narrativas.	<i>Chapeuzinho vai à floresta levar bolo e vinho para a avó</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>A mãe manda não demorar no caminho, nem correr, para não quebrar a garrafa</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>Persuadida pelo lobo, Chapeuzinho saiu da trilha e foi colher flores para a vovó, adentrando na floresta</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>O lobo comeu a vovó e Chapeuzinho</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	-
6	Ajuda – É o “prêmio” da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>O caçador ouve o barulho do ronco do lobo e entra na casa</i>
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>O caçador corta a barriga do lobo e salva as duas</i>
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>O lobo corre, come a vovó e se disfarça para esperar Chapeuzinho</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>O caçador entra na casa, corta a barriga do lobo e salva as duas</i>

10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	-
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>O caçador vê Chapeuzinho na barriga do lobo</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	<i>Chapeuzinho e o caçador enchem a barriga do lobo de pedras e ele morre</i>
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>O caçador leva a pele do lobo; A avó comeu o bolo e bebeu o vinho; Chapeuzinho promete não mais desobedecer à mãe</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

QUADRO 4: AÇÕES - Filme

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Filme: Deu a louca na Chapeuzinho
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de "fato desencadeador do conflito", na análise estrutural comum das narrativas.	<i>Chapeuzinho decide ir à casa da vovó levar o livro de receitas da família</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>A vovó pede a Chapeuzinho para não ir</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>Chapeuzinho vai à casa da vovó mesmo assim, temendo que ela estivesse em perigo</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>Descobrir quem era o bandido guloso e o prender</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	<i>O inspetor Pirueta submete Chapeuzinho (e os outros três suspeitos) a um interrogatório, para chegar à verdade</i>
6	Ajuda – É o "prêmio" da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>O inspetor descobre quem é o bandido guloso O bode ajuda Chapeuzinho a chegar mais rápido à casa da vovó O lobo, o lenhador, a vovó, os policiais e Ligeirinho ajudam na captura do coelho e resgate de Chapeuzinho</i>

7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>O coelho é descoberto como o bandido guloso</i>
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>O coelho e seus comparsas perseguem Chapeuzinho</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>Chapeuzinho é salva pelos "auxiliares"</i>
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	<i>O coelho se disfarça com o capuz e rouba o livro de receitas. Chapeuzinho vai resgatar o livro.</i>
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>O coelho e seus comparsas são pegos pela polícia e Chapeuzinho resgata o livro de receitas</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	<i>O coelho e seus comparsas vão para a cadeia</i>
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>Chapeuzinho, o lobo, a vovó e Ligeirinho são convidados por Pirueta para ajudá-lo. O lenhador consegue o sucesso que desejava como ator</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

OFICINA 4

Conto: Rapunzel – Filme: Enrolados

MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO, CONFORME VLADIMIR PROPP (2006)

QUADRO 1: PERSONAGENS BÁSICOS - Conto

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Conto RAPUNZEL
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Rapunzel</i>
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>A bruxa Gotel</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	-
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>O príncipe</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmascara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	<i>O príncipe</i>
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	-

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 2: PERSONAGENS BÁSICOS - Filme

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Filme ENROLADOS
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	<i>Rapunzel</i> <i>Flynn Rider</i> (José Bezerra)
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	<i>A mãe Gothel</i> <i>Os ex-comparsas de Rider</i>
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	<i>O sol (primeiro doador, ao gerar a flor mágica)</i> <i>A mãe e o pai de Rapunzel (dão o cabelo mágico)</i> <i>Rapunzel</i>
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	<i>O cavalo branco (Maximus)</i> <i>O camaleão (Pascal)</i> <i>Os grandões do bar</i> <i>Os cabelos e a lágrima de Rapunzel</i>
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarca o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	<i>Rapunzel (a princesa)</i> <i>O rei e a rainha</i>
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	<i>Gothel</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

Há dois protagonistas. O personagem Flynn Rider, inicialmente com status de vilão, sugere que todos nós temos as duas faces: o bem e o mal. As circunstâncias e nossas escolhas despertam ora uma, ora outra.

QUADRO 3: AÇÕES - Conto

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Conto: Rapunzel
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de “fato desencadeador do conflito”, na análise estrutural comum das narrativas.	<i>O marido entra no jardim da bruxa para pegar rapôncios para sua esposa grávida</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>Rapunzel é proibida de sair da torre</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	<i>Persuadida pelo príncipe, Rapunzel aceita fugir da torre</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>Rapunzel é trancada na torre aos doze anos</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	-
6	Ajuda – É o “prêmio” da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>O príncipe tenta salvar Rapunzel da torre, levando sedas para ela fazer uma corda</i>
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>Acontece só no final, com o reencontro dos dois e o restabelecimento da visão do príncipe</i>
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>A bruxa Gotel corta as tranças de Rapunzel e a leva para um lugar deserto</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>Ambos (Rapunzel e o príncipe) se salvam ao se reencontrarem na floresta deserta</i>
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	-

11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>O príncipe reconhece a voz de Rapunzel na floresta. Ela também o reconhece.</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	-
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>Eles foram para o reino com seus gêmeos e viveram felizes por muito tempo.</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

QUADRO 4: AÇÕES - Filme

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Filme: Enrolados
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de "fato desencadeador do conflito", na análise estrutural comum das narrativas.	<i>Gothel rouba Rapunzel e a cria na torre como sua filha, para esconder o poder dos seus cabelos</i>
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	<i>Rapunzel é proibida de sair da torre</i>
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgride a proibição.	<i>Rapunzel sai da torre em busca das lanternas voadoras</i>
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	<i>Rapunzel quer sair da torre e conhecer as lanternas voadoras que aparecem nos seus aniversários</i>
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	<i>Rider precisa levar Rapunzel até as lâmpadas para receber a coroa de volta</i>
6	Ajuda – É o "prêmio" da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	<i>Rapunzel salva Rider com seu cabelo O cavalo ajuda na fuga de Rider O grandão ajuda Rider e Rapunzel a fugirem do bar pelo túnel Rapunzel entrega a coroa (tiara) a Rider</i>
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	<i>Rider leva Rapunzel para ver as luzes flutuantes</i>

8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	<i>Rider e Rapunzel são perseguidos pelos guardas e também por Gothel e os dois ladrões (ex-comparsas de Rider) Rider é preso</i>
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	<i>Rider e Rapunzel se salvam das perseguições acima, com a ajuda dos grandões e de Maximus</i>
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	<i>Gothel tenta enganar Rapunzel.</i>
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	<i>Através do sinal do lenço, Rapunzel descobre toda a verdade.. Rapunzel é reconhecida como a princesa perdida.</i>
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	<i>Gothel cai da torre e morre</i>
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	<i>Os sonhos de todos se realizam Rapunzel e Rider casam-se</i>

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

5.2 QUADROS ANALÍTICOS PARA OS ALUNOS

MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO, CONFORME VLADIMIR PROPP (2006)

QUADRO 1: PERSONAGENS BÁSICOS - Conto

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Conto
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarca o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 2: PERSONAGENS BÁSICOS - Filme

6 personagens básicos	Esferas de atuação (que tipos de ações ele realiza no enredo)	Filme
O herói (ou heroína)	Parte em viagem para realizar uma busca; É colocado à prova; Casa-se com a princesa. É o protagonista.	
O antagonista	Faz mal ou causa dano; Enfrenta o herói em combate; Persegue, prejudica ou agride o herói.	
O doador (ou doadora)	Submete o herói a provas; Dá o objeto mágico (o auxiliar) ao herói.	
O auxiliar (ser vivo ou objeto mágico)	Ajuda o herói no seu percurso/tarefa; Transporta o herói para onde ele necessita ir; Salva o herói na perseguição; Repara um dano/carência; Soluciona tarefas difíceis impostas ao herói; Altera a aparência do herói (dando ou devolvendo forma animal ou humana, dando novas roupas, eliminando um defeito físico, etc.).	
A princesa (ou o príncipe) e/ou o pai	Impõe ao herói tarefas difíceis; Dá ao herói uma marca ou objeto que servirá para identificá-lo depois; Desmarcara o falso herói; Reconhece o herói; Casa-se com o herói.	
O falso herói (ou falsa heroína)	Parte em viagem para realizar busca; É colocado à prova pelo doador, mas falha; Quer receber o prêmio pelo herói.	

Fonte: (PROPP, 2006, p. 77-78), adaptado.

Observações: Os personagens são definidos por sua contribuição ao enredo e seu impacto sobre o herói. Pode haver, dependendo do conto, a **flexão de gênero** (Herói = heroína, príncipe = princesa, etc.) ou de número (Pode haver dois falsos heróis, por exemplo). Não é necessário que os personagens exerçam todas as ações descritas e não se encontram em todos os contos todos os tipos de personagens.

QUADRO 3: AÇÕES - Conto

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Conto: _____
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de “fato desencadeador do conflito”, na análise estrutural comum das narrativas.	
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgredir a proibição.	
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	
6	Ajuda – É o “prêmio” da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	
8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	

11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

QUADRO 4: AÇÕES - Filme

N	AÇÕES (funções ou sintagmas narrativos)	Filme: _____
1	Afastamento – Um personagem sai de um local ou situação segura, de conforto (partida, morte, etc.). Equivale ao que chamamos de “fato desencadeador do conflito”, na análise estrutural comum das narrativas.	
2	Proibição – O herói recebe ordem de (não) fazer algo, um aviso, uma intimação, uma interdição, uma proibição, uma privação.	
3	Transgressão – O personagem desobedece, transgride a proibição.	
4	Dano (vilania) – Surge um problema a ser resolvido, uma carência, uma perda. É o núcleo, o ponto central, o nó da intriga, o conflito, que dá movimento ao conto.	
5	Prova – O doador submete o herói a uma prova para ajudá-lo. O herói precisa superar a prova para receber a ajuda do doador.	
6	Ajuda – É o “prêmio” da prova. O doador ajuda o herói com a transmissão de um objeto mágico, uma informação, conselho, etc. A ajuda pode vir também da auxiliar, normalmente quando não há prova.	
7	Reparação – Após luta ou competição, o antagonista é derrotado, expulso ou morto. O dano é corrigido (quebra de feitiço, soltura de prisão, fim de alguma privação, etc.).	

8	Perseguição – É uma complicação. O herói é perseguido (transformação em animais, tentativa de morte, engano, privação, etc.). Isso pode acontecer, por exemplo, na volta do herói para casa.	
9	Salvamento – O herói se salva ou é salvo por outrem.	
10	Tarefa difícil – O falso herói se faz passar pelo herói. Então, o herói precisa cumprir uma prova para mostrar quem realmente é.	
11	Reconhecimento – O herói supera a tarefa (quando há) e é identificado (pode ser por alguma marca deixada pelo malfeitor). O falso herói é desmascarado.	
12	Punição (castigo) – O antagonista, seus ajudantes e/ou falso herói são punidos.	
13	Recompensa – O herói é recompensado (casamento, subida ao trono, enriquecimento, etc.).	

Fonte: (PROPP, 2006, p. 26-62; 150-156), adaptado.

Observações: Uma sequência (ações/funções) pode vir uma após outra ou entrelaçadas. Um personagem pode ocupar uma esfera de ação, várias esferas ou vários personagens alternam-se em uma esfera de ação (Propp, 2006, p. 78-79, 81, 90).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura: a formação do leitor** – alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007, 207 p..

COUTINHO, Laura Maria. **Audiovisuais: arte, técnica e linguagem**. 60 horas / Laura Maria Coutinho.— Brasília: Universidade de Brasília, 2006. 92 p. il. (Profucionário - Curso técnico de formação para os funcionários da educação).

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. **Leitura literária na escola: desafios e perspectivas de um leitor**. Salvador: Eduneb, 2012.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **Contos dos Irmãos Grimm**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GOMES, Carlos Magno. **Ensino de Literatura e Cultura: do resgate à violência doméstica**. São Paulo, Paco Editorial, 2014.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JOUVE, Vincent. A leitura como retorno a si: sobre o interesse pedagógico das

leitura subjetivas. Trad. Neide Luzia de Rezende. In: ROUXEL, Annie, et al. (orgs.). **Leitura subjetiva e ensino de Literatura**. São Paulo: Alameda, 2013. p, 53-66

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROJO, Roxane Helena R. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

_____. ; MOURA, Eduardo (orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

ROUXEL, Annie. A tensão entre utilizar e interpretar na recepção de obras literárias em sala de aula: reflexão sobre uma inversão de valores ao longo da escolaridade. Trad. Marcello Bulgarelli. In ROUXEL, Annie, et al. (orgs.). **Leitura subjetiva e ensino de Literatura**. São Paulo: Alameda, 2013. p.151-164.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. "João e Maria", dos Grimm à tela do cinema. In TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Maria Tietzmann (org.). **Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006, 252 p.

_____. **Leitura literária & outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor**. Belo Horizonte: RHJ, 2009, 216 p.

_____. **Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura**. 2ª Ed. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009, 274p.

THIEL, Grace Cristiane; THIEL, Janice Cristine. **Movie takes: a magia do cinema na sala de aula**. Curitiba: Aymar, 2009, 119 p.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro leitura, leitor. In _____ (org). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

