



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
CAMPUS CATALÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO*  
*SENSU*  
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM,  
CULTURA E IDENTIDADE



**HISTÁVINA DUARTE PEREIRA**

**RELEITURAS DE CHAPEUZINHO VERMELHO:  
ERA UMA VEZ... EM OUTRAS VOZES**

**CATALÃO – GO  
2014**

**HISTÁVINA DUARTE PEREIRA**

**RELEITURAS DE CHAPEUZINHO VERMELHO:  
ERA UMA VEZ... EM OUTRAS VOZES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, nível de Mestrado, da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial de créditos para a obtenção de título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo

**CATALÃO – GO**

**2014**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)  
GPT/BSCAC/UFG**

Pereira, Histávena Duarte.

Releituras de Chapeuzinho Vermelho[manuscrito]:  
Era uma vez... em outras vozes.  
129 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Augusta Barbosa Carrijo  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Campus Catalão – GO. Departamento de Letras. Área de  
Concentração: Linguagem, Cultura e Identidade, 2014.  
Bibliografia.

Inclui Anexos

1. Literatura infanto- juvenil. 2. Relações de Gênero.  
Intertextualidade. I. Título.

CDU: 392.6: 82-93

HISTÁVINA DUARTE PEREIRA

**“RELEITURAS DE CHAPEUZINHO VERMELHO: ERA  
UMA VEZ EM OUTRAS VOZES”**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovado em **30 de janeiro de 2014**.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Silvana Augusta Barbosa Carrijo  
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luciana Borges  
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Kênia Maria de Almeida Pereira  
Universidade Federal de Uberlândia

-

À minha filha Harany Duarte e a todos  
aqueles que apreciam a leitura dos  
contos de fadas e suas releituras.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me auxiliado a enfrentar os problemas que foram surgindo ao longo do trabalho.

Aos meus pais, pelo amor incondicional, que me deu força para continuar a lutar pelos meus objetivos.

Aos meus amigos e amigas que me apoiaram nessa caminhada.

À minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvana Augusta pela paciência e dedicação na construção deste trabalho.

Aos professores da SP MEL, principalmente ao Alex, à Luciana Borges, ao Tony pelas sugestões e compreensão a mim ofertadas.

À professora Maria Cristina da UFMG pelo apoio e material a mim disponibilizado, e à Prof<sup>a</sup> Kênia pelas sugestões e por aceitar fazer parte da banca examinadora deste trabalho.

Aos funcionários da SP MEL, principalmente à Wanisy, pela atenção e por ter auxiliado na resolução dos problemas que surgiram no decorrer deste trabalho.

Uma experiência é sempre uma ficção; é algo que não se fabrica a si mesmo, que não existe antes e que encontrará o existir depois. Esta é a difícil relação com a verdade, maneira na qual essa última se encontra comprometida em uma experiência que não está atada a ela e que, até certo ponto, a destrói.

Michel Foucault

## RESUMO

A literatura, além de ser a arte da palavra, constitui instrumento cultural que facilita a construção de valores. Os contos de fadas sempre estiveram presentes no consciente e inconsciente do/a leitor/a das mais diversas épocas. Há um número crescente de contos contemporâneos escritos a partir da releitura dos contos clássicos. Em tais releituras, são perceptíveis transformações advindas de influências culturais, sociais, históricas e políticas de cada momento histórico. A literatura infantil e juvenil, considerada um objeto cultural, intermedia a relação da criança com o mundo, demonstrando, de forma simbólica, as relações socioculturais presentes na realidade, aumentando, assim, o conhecimento da criança e seu domínio linguístico. A partir das análises dos contos *Chapeuzinho Vermelho* (1697) de Charles Perrault, *Chapeuzinho Vermelho* (1812) dos Irmãos Grimm, *Chapeuzinho Vermelho* (2004) de Rubem Alves e *Antecedentes de uma famosa história* (2010) de Carolina Alonso, foi possível refletir sobre as transformações sociais ocorridas no âmbito da ética, das representações de gênero e da sexualidade representadas em tais narrativas. No presente estudo, foram apresentadas algumas ideias fundamentadas em parte dos aportes teóricos e analíticos sobre Estudos de gênero, Sexualidade e Intertextualidade, que permitiram verificar, quando da análise do dialogismo travado entre os contos contemporâneos e os clássicos, que os primeiros operam por uma proposta de transgressão dos papéis e relações de gênero tal como compreendidos numa cultura patriarcal e androcêntrica.

**Palavras-chave:** Relações de gênero. Literatura infanto-juvenil. Intertextualidade.



## ABSTRACT

The literature, besides being a word, culture instrument that is permitted by the construction of values. Fairy tales have always been present in the conscious and unconscious / the reader / a from different eras. There are a growing number of contemporary tales written from the retelling of classic tales. In such readings, are noticeable transformations arising from cultural, social, historical and political influences of each historical moment. Child and adolescent literature, considered a cultural object, mediates the child's relationship with the world, showing, in a symbolic way, the sociocultural relations present in reality, thereby increasing children's knowledge and his linguistic field. From the analysis of the tales Little Red Riding Hood (1697) by Charles Perrault, Little Red Riding Hood (1812) Brothers Grimm, Little Red Riding Hood (2004) by Rubem Alves and history of a famous story (2010) Carolina Alonso was possible to reflect on the social changes occurring in the context of ethics, representations of gender and sexuality represented in such narratives. In this study, we presented some ideas based partly on theoretical and analytical contributions on Gender Studies, Sexuality and Intertextuality, which allowed to verify, in the analysis of dialogism caught between contemporary and classic tales, the first by a proposed operating transgression of gender roles and relations as understood in a patriarchal and androcentric culture.

**Keywords :** Gender relations . Children's and youth literature . Intertextuality .

## SUMÁRIO

<b>ERA UMA VEZ... O INÍCIO DA HISTÓRIA.....</b>	<b>11</b>
<b>1. CAPÍTULO I: LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: DESVENDANDO</b>	
<b>O “ERA UMA VEZ”.....</b>	<b>15</b>
1.1. Uma reflexão sobre os significados da infância e da adolescência.....	16
1.2. (In) definições de literatura infantil e juvenil.....	27
1.3. Reflexões sobre as questões de gênero e sexualidade.....	35
<b>2. CAPÍTULO II: CHAPEUZINHO VERMELHO... ERA UMA VEZ... ..</b>	<b>43</b>
2.1. Contos de fadas: concepções e reflexões.....	43
2.2. Características dos contos de fadas.....	54
2.3. Chapeuzinho Vermelho e Perrault.....	57
2.4. Chapeuzinho Vermelho e os Irmãos Grimm.....	61
2.5. Os contos de Fadas: Perrault e Irmãos Grimm.....	65
2.6. O feminino e o masculino nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm.....	66
<b>3. CAPÍTULO III: CHAPEUZINHO VERMELHO... EM NOVAS VOZES.....</b>	<b>73</b>
3.1. A literatura infantil na contemporaneidade: era uma vez... outra vez numa nova voz.....	73
3.2. A intertextualidade nos contos de fadas.....	78
3.3. Chapeuzinho Vermelho – Rubem Alves.....	84
3.4. Antecedentes de uma famosa história – Carolina Alonso.....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>117</b>

## ERA UMA VEZ... O INÍCIO DA HISTÓRIA

Na trajetória acadêmica que percorri ao longo de minha formação, adquiri conhecimentos, experiências e vivências múltiplas. E em uma dessas vivências, atentei o meu olhar para a literatura infantil e juvenil, objeto cultural muito utilizado em minhas práticas pedagógicas em sala de aula.

Não demorei a perceber que a literatura, além de se constituir em arte da palavra, é um instrumento que possibilita a construção de valores, por ser compreendida como um produto cultural e isso a torna, não raras vezes, questionadora, transgressora. Segundo Vidal (2008, p. 40), as práticas culturais fazem uso desse artefato cultural, que traz representações de significados construídos a partir de determinadas práticas e vivências de um determinado grupo social. E ainda, considera-o capaz de produzir identidades, operar diferenças e/ou transgressões.

Dentre os conhecimentos adquiridos, os Estudos de Gênero e sobre a Sexualidade fizeram parte de minhas inquietações nos últimos anos, tanto no âmbito das Letras quanto no da Pedagogia. Comecei a observar em especial as formas de relacionamento pessoal, os discursos sobre os gêneros feminino e masculino e as questões sexuais. Na área da Pedagogia, em 2010, concluí um trabalho intitulado *A formação de gênero na educação infantil e suas implicações no processo ensino-aprendizagem*, em que fui a campo, pesquisei, relatei e analisei dados sobre as relações de gênero presentes em uma sala de aula na Educação Infantil (Jardim I) e o que isso poderia acarretar no processo de aprendizagem dos alunos. Agora, no presente trabalho, ative o meu olhar sobre as relações de gênero e sexualidade representadas na literatura, em especial a literatura infantil e juvenil.

Após várias pesquisas e estudos, descobri que apesar de haver muitos pesquisadores nessa mesma área, ainda havia muito a ser explorado sobre esse assunto. E, a partir desses estudos e especulações, elegi como objeto de pesquisa os contos de fadas contemporâneos, buscando analisar nesse corpus a representação literária das identidades e relações de gênero e sexualidade.

Ao constatar a existência de um grande número de contos contemporâneos escritos a partir da releitura dos contos clássicos *Chapeuzinho Vermelho*, conto tradicional de Charles Perrault (1697) e *Chapeuzinho Vermelho*, versão reescrita pelos Irmãos Grimm (1812), fez-se necessário analisar como as histórias clássicas são recontadas e inspiradas na vida contemporânea, pois estão representadas nelas comportamentos e atitudes próprios de

indivíduos inseridos em espaço e tempo atuais. O surgimento do interesse pelo gênero literário *conto de fadas* foi marcado pela grande ocorrência de divergências apresentadas entre as obras clássicas e as releituras contemporâneas em relação às representações do feminino e masculino no que diz respeito aos modelos de ser e viver na contemporaneidade.

Ao ler as releituras de *Chapeuzinho Vermelho*, emergiu a necessidade de fazer uma análise a partir do dialogismo entre essas novas versões e os contos tradicionais, tendo como suporte teórico parte das teorias das Relações de Gênero e Sexualidade, da Literatura Infantil e Juvenil e da Intertextualidade, no intuito de entender os significados e sentidos ocultos apresentados nas narrativas.

Entre os inúmeros recontos pesquisados, minha atenção se dirigiu para dois, a saber, *Chapeuzinho Vermelho* (2004), de Rubem Alves, autor brasileiro, e *Antecedentes de uma famosa história* (2010), de Carolina Alonso, autora colombiana. Esta escolha se deu pelo fato destes contos serem de autores de lugares diferentes, norteados por culturas diferentes, pois percebe-se que a predominância ou não das características do conto tradicional *Chapeuzinho Vermelho* nas versões contemporâneas depende da sua contextualização social e cultural. A readaptação da história leva à reflexão sobre a individualidade e a coletividade em termos de criação. A literatura infantil e juvenil é uma manifestação relacionada com a sociedade, com seu modo de pensar e com a sua realidade socioeconômica, produzida em um determinado espaço e tempo. Ela está inserida em um contexto histórico, em um processo constante de mudanças, rearticulando a realidade transformadora da linguagem. Ao expressar as diferentes transformações do ser humano, em diferentes tradições culturais, a literatura sugere que as próprias mentalidades muda(ra)m.

Através da leitura dos contos de fadas clássicos e dos contos contemporâneos, conseguimos identificar as representações das transformações apresentadas pelo ser humano, não apenas em relação ao comportamento social e às questões éticas/morais, mas também à presença ou ausência de hierarquização de gênero, aos perfis de masculino e feminino.

Para compreender melhor as questões de gênero apresentadas nas histórias escolhidas, fez-se necessário, num primeiro momento, analisar as concepções históricas de infância e adolescência e a potencialidade da literatura infantil e juvenil como formadora de um conjunto de valores e ideologias dispostos ao seu público leitor. Num segundo momento, tracei como objetivo tratar das concepções de gênero e sexualidade a fim de compreender o significado das identidades de gênero nos contos investigados. No que tange às questões de gênero, procurei investigar se as releituras de *Chapeuzinho Vermelho* operam pela

conservação da representação do feminino tal como compreendido numa sociedade patriarcal e androcêntrica ou se transgridem tal visão.

Diante disso, pode-se dizer que os contos de fadas, apesar de gerados em épocas diferentes, são reescritos, revistos ou readaptados, através dos séculos, expressando em seu bojo a visão de mundo e os valores básicos do momento em que surgiram. Apesar de tais contingências temporais, os contos de fadas continuam exercendo encantamento e fascínio sobre os diferentes povos, tempos e lugares, e especialmente, sobre as/os pequenas/os leitoras/es.

A partir desses pressupostos, esta pesquisa está organizada em três capítulos, além desta introdução, das considerações finais, das referências e dos anexos. No capítulo I, intitulado *Literatura infantil e juvenil: desvendando o era uma vez...*, procuro, de forma sucinta, descrever o aparecimento da ideia de infância e adolescência na Modernidade, com o objetivo de compreender as suas significações e pluralidades a partir de contextos históricos e socioculturais específicos. Depois lancei meu olhar para a literatura infantil e juvenil, tecendo reflexões sobre a sua constituição, suas características e suas relações com o/a pequeno/a leitor/a. Apresento seu caráter moralizante, visto que os livros infantis serviram ao longo dos tempos como instrumentos pedagógicos. Traço algumas considerações sobre os estudos de gênero e sexualidade, bem como as suas representações na literatura infantil e juvenil. Diante disso, pude analisar as obras clássicas e contemporâneas de *Chapeuzinho Vermelho* aqui propostas.

No capítulo II, intitulado *Chapeuzinho Vermelho: Era uma vez...*, discuto sobre os contos de fadas e sua trajetória, refletindo sobre suas características. Após essas reflexões, analiso os contos clássicos *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault (1697) e *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm (1812), observando semelhanças e diferenças em seus enredos marcadas pelo contexto social, histórico e político da época em que estão inseridos. E reflito, ainda sobre o modo como o feminino e o masculino são representados em suas narrativas.

No capítulo III, intitulado *Chapeuzinho Vermelho: Era uma vez... em outra voz*, traço algumas considerações sobre a função da literatura contemporânea, refletindo sobre seu novo estilo e transformações ocorridas. Após essas reflexões, discuto sobre a utilização do fenômeno da intertextualidade e analiso as versões contemporâneas de *Chapeuzinho Vermelho* de autores de espaços diferentes, Carolina Alonso, escritora colombiana, e Rubem Alves, escritor brasileiro. Essas análises acontecem sob o enfoque das questões de gênero e sexuais, em estudo comparativo aos textos clássicos de *Chapeuzinho Vermelho*. Reflito,

também, sobre o caráter moralizante ou não dessas releituras, bem como os elementos e temas dispostos em seus enredos.

Nas considerações finais ressalto as alterações sofridas e os aspectos preservados nas releituras de Chapeuzinho Vermelho referentes às questões de gênero e sexuais. Reflito sobre a presença ou não de aspectos moralizantes e de elementos e temas atuais.

## **CAPÍTULO I**

### **LITERATURA INFANTIL E JUVENIL:**

#### **DESVENDANDO O “ERA UMA VEZ”...**

Partindo do pressuposto de que a literatura infantil e juvenil é um gênero potencialmente voltado a leitores crianças e juvenis, faz-se necessário realizar um percurso histórico sobre os conceitos de infância e adolescência. Neste capítulo, objetivamos apresentar o pensamento moderno na constituição daquilo que entendemos por infância e adolescência, levantando as características que fizeram da criança e do adolescente sujeitos diferenciados do adulto, com necessidades particulares a serem supridas no seu processo de formação, e ainda compreender em que momento da história a adolescência obtém um olhar mais nítido pelos adultos, sendo considerada uma fase particular do ser humano previsivelmente com evidências de riscos potenciais. A seguir, pretendemos fazer um breve resgate do percurso histórico da literatura infantil para, num contexto mais específico, compreender os contos de fadas clássicos que subsidiaram a produção de diversas versões contemporâneas, inclusive as que aqui estão em análise.

Os contos de fadas sempre foram produtos da cultura e da era nas quais estão inseridos. Neles, são expressas questões que fomentam o crescimento intelectual e emocional da criança e do adolescente e propõem prazer ao apresentar possíveis lados positivos de situações consideradas difíceis de serem compreendidas e vivenciadas. Os conflitos internos da criança, como o medo, a morte, a separação dos pais, a sexualidade, a inveja, a obesidade, o racismo, as relações de gênero entre outros, aparecem representados nas releituras dos contos de fadas. Nessas narrativas nos deparamos com conteúdos do inconsciente coletivo, de forma lúdica e/ou crítica, auxiliando a criança e o adolescente a se adaptarem às suas necessidades psíquicas e cognitivas.

Tais considerações em muito facilitarão a nossa compreensão sobre as representações culturais que levam a formar os significados hegemônicos sobre a produção binária do feminino e do masculino e sobre a sexualidade, considerando o processo de desconstrução de tais significados.

### 1.1. Uma reflexão sobre os significados da infância e da adolescência

As releituras de Chapeuzinho Vermelho nas vozes de Rubem Alves e Carolina Alonso apresentam personagens que se enquadram na faixa etária da adolescência. Isso evidencia que essas obras estão mais direcionadas a um público adolescente, juvenil e adulto. Nessas obras, Chapeuzinho Vermelho, figurada na personagem Rúbia, em Alves e na menina, em Alonso, apresenta características consideradas inerentes ao ser adolescente e juvenil. Em contrapartida, relativo a esse aspecto referente aos contos clássicos de Chapeuzinho Vermelho, percebe-se que as protagonistas representadas em seus enredos fazem parte da fase infantil do indivíduo. Para uma melhor compreensão dos contos aqui em análise, faz-se necessário enfatizar o caráter histórico da construção da infância e da adolescência.

Com o intuito de, primeiramente, verificarmos o processo de construção histórica da categoria identitária denominada “criança”, lançamos mão de uma mirada diacrônica que compreende concepções diferentes de infância da época medieval aos dias atuais. Ao analisarmos os textos aqui propostos, poderemos significá-los a partir da relação de noções de cultura, poder e saber, considerando, assim, a realidade como uma construção social e subjetiva. Utilizamos não apenas das ideias de Michel Foucault (1977) e (2002) sobre as relações de poder<sup>1</sup> como também as que se referem à cultura infantil e aos estudos feministas.

Segundo Bujes (2002, p. 24), os significados atribuídos à infância são o resultado de um processo de construção social, que se dá em determinado momento da história, apoiado por contextos discursivos quase sempre heterogêneos e em constante mudança. A autora ainda acrescenta que

os fenômenos associados à infância — suas representações, seus códigos, suas identidades — não são naturais, dados ou inevitáveis. São produto de um complexo processo de definição: as crianças são constantemente produzidas pelos discursos que se enunciam sobre elas. Embora elas apresentem algumas distinções que lhe são dadas (ou percebidas) ao nascer, como a cor da pele, o sexo, algumas diferenças anatômicas, o que faz com que tais distinções sejam significativas é o sentido que damos a elas (BUJES, 2002, p. 24).

Percebe-se que, segundo a autora, esses significados são transformados e constituídos no meio das relações de poder, representando os interesses das várias classes sociais. Em cada

---

<sup>1</sup> Tais relações de poder podem ser verificadas por exemplo no teor moralizante de algumas versões dos contos clássicos, como se verá melhor no Capítulo II do presente texto.



época histórica, presenciam-se alguns discursos que visam significar a infância. Bujes (2002, p. 24) ressalta que a invenção da infância e a sua manutenção se realizaram a partir das relações de poder entre adultos e crianças na sociedade. Para a autora, a criança, ao ser nomeada um sujeito cultural, torna-se resultado dos discursos existentes na sociedade, sejam eles institucionais, científicos ou de massa.

Ao analisar a literatura infantil, não se pode esquecer do seu leitor: a criança. Esta é vista como um ser social que necessita de interações para se desenvolver e construir suas potencialidades, considerando, assim, o seu contexto cultural e individual, com o objetivo de desafiá-la a explorar o imaginário.

A criança, na Idade Média, era concebida de maneira diferente da qual lançamos mão para compreendê-la hoje. Naquela época, era praticamente considerada um adulto em miniatura, conforme afirma Ariés (1981, p. 14, 15). Foi em meados do século XVIII que a criança saiu do anonimato e passou a ser considerada um ser diferente dos adultos: na idade, maturidade e necessidade de atenção e zelo. A partir desse período, começou-se a dar ênfase à infância, bem como à literatura infantil.

Segundo Zilberman (1982, p. 18),

A imagem da criança é, assim, o reflexo do que o adulto e a sociedade pensam de si mesmos. Mas este reflexo não é ilusão; tende, ao contrário, a tornar-se realidade. Com efeito, a representação da criança assim elaborada transforma-se, pouco a pouco, em realidade da criança. Esta dirige certas exigências ao adulto e à sociedade, em função de suas necessidades essenciais.

Desde muito cedo, as crianças são condicionadas a agir como menino ou como menina e essa conduta se mostra perpassada pelos significados culturais da sociedade em que tais crianças estão inseridas. Esse condicionamento se constitui a partir das investidas de gênero, ou seja, devido às formas dicotômicas e hegemônicas da construção das masculinidades e das feminilidades impostas como naturais por determinada sociedade e época. Nesta perspectiva, verificaremos, nos capítulos seguintes como tais significados culturais relacionados aos papéis de gênero assumem figurações distintas nos contos clássicos e nas releituras contemporâneas.

No que diz respeito às concepções de infância por volta do século XVI, Ariès (1981), em sua obra *História social da criança e da família*, faz um levantamento da postura da criança e da família nas sociedades medievais e, posteriormente, com a ascensão da burguesia a concepção de infância específica de tal época. Ele aponta para o fato de que a criança

começa a ter um significado diferente a partir do século XVI, surgindo, assim, um novo significado de infância. Ao discutir sobre as chamadas “idades da vida”, nos mostra que o significado moderno para o termo “infância” vai ocorrer em meados do século XVII, entre a burguesia francesa. O autor aborda que a palavra “infância” estava ligada também à ideia de dependência, pois era utilizada nas relações entre os senhores e os serviçais. Somente por volta do século XVIII a categoria identitária “criança” e a noção de infância assumem o sentido que atribuímos a elas hoje: um ser distinto do adulto, com características próprias.

Em relação à longa duração da infância, Ariès assegura que esta se justifica pela indiferença que havia então pelos fenômenos biológicos: “ninguém teria a ideia de limitar a infância pela puberdade” (ARIÈS, 1981, p. 42). Essa indiferença em relação à infância, precedente à Idade Moderna, é explicada pela concepção de que o ciclo da vida se assemelha aos ciclos da natureza, às fases da lua, às estações, aos movimentos dos planetas. Há uma continuidade cíclica e inevitável entre as diferentes idades (ARIÈS, 1981, p. 40). A infância, até então, era considerada uma fase biológica natural. No entanto, na Modernidade, segundo Varela (1995, p. 41), essa forma de conceber a infância rompeu-se no final do século XVI. Essas mudanças de conduta e código de conduta consolidam “uma nova versão moderna de sujeito: uma individualização, um crescente controle das emoções, uma expansão da autoconsciência” (BUJES, 2002, p. 33). Tais mudanças tiveram como principal alvo, em grande parte, as crianças, pois elas eram vistas como futuros adultos capazes de dar continuidade à sociedade vigente.

A partir de observações da arte medieval, Ariès (1981) constatou que a criança era desprovida de características específicas que pudessem diferenciá-la do mundo dos adultos. A sociedade medieval desconhecia o sentimento da infância diferenciado do sentimento de afeição que se sentia pelas crianças. Não havia distinção entre a população infantil, a jovem e a adulta. Todos se misturavam e se vestiam da mesma maneira. Eram estabelecidos os mesmos jogos tanto para crianças quanto para adultos, assim como os brinquedos e brincadeiras eram iguais para meninos e meninas. Na primeira infância (0 a 4 anos), meninos e meninas usavam o mesmo traje e possuíam os mesmos brinquedos, em um contexto específico: a sociedade medieval europeia. Pode-se dizer que, até finais do século XVI, não existia um lugar próprio, determinado ou específico para as crianças, vistas como adultos em miniaturas, desprovidas de direitos, deveres e espaços diferenciados para a infância.

No final do século XVII, segundo Ariès (1981), as relações familiares se transformaram e a vida social passou a se organizar de forma diferente. A criança, nesse momento, possui características distintas das dos adultos; ela deixa de apre(ender) a vida por

meio de experiências compartilhadas com os adultos. Assim, surge a escola com o papel de educar a criança para inseri-la na sociedade posteriormente, a exemplo do que ainda ocorre no mundo contemporâneo. A partir do Iluminismo, no século XVIII, constituiu-se a transformação pedagógica que propunha novas práticas a fim de combater a ineficácia da educação em moldar a criança, a partir de sua inserção na escola como instituição erigida neste período. No final do século XIX houve uma reconstrução dos papéis sociais das mulheres e das crianças e, conseqüentemente, das relações entre pais e filhos. Os pais investiam no futuro de seus filhos e dedicavam-lhes amor. Esse período foi marcado pelo avanço da industrialização e da técnica, e ainda, pela organização dos trabalhadores. Em síntese, Ariès (1981), através de suas pesquisas, demonstra que a criança não é um ser acabado, um dado geral, mas, sim, um produto histórico que acaba por ser moldado de acordo com os interesses da sociedade.

Outro estudioso das concepções de infância, Postman (1999, p. 42), postula que, a partir do século XX, há uma fusão entre adulto e criança. Isso é percebido através do avanço da mídia televisiva. O acesso ilimitado às informações é responsável por esse processo igualitário. Crianças e adultos participam da mesma realidade física e virtual. Nesse período, adultos e crianças, da mesma maneira, partilham as mesmas informações.

Autores contemporâneos como Steinberg e Kincheloe (2001, p. 11) afirmam que estamos em uma nova era da infância. Para eles, a significação de infância se dá por meio das forças sociais, culturais, políticas e econômicas que agem sobre ela. Segundo esses autores, a concepção de infância não está embasada por forças biológicas, considerada uma fase natural do crescimento, mas sim, constituída pela sociedade. Isto a torna instável e plural. Neste âmbito social concebe-se, entre outras, a criança rica, a pobre, a violentada, a negra, a homossexual, a órfã. À medida que há amplas transformações sociais, como os avanços tecnológicos e midiáticos, mudam-se, também, os conceitos de infância.

Segundo Steinberg e Kincheloe (2001), muitos pesquisadores, no século XX, acreditaram no desenvolvimento da criança levando em consideração aspectos biológicos. Piaget foi um dos pesquisadores que rotulou como estágio fixo imutável o desenvolvimento biológico da criança. A criança era significada através de uma abordagem científica e não histórica e cultural. Nesse momento, a concepção de criança era feita por professores, pais e a comunidade em geral “através de uma classificação de desenvolvimento fictícia” (STEINBERG; KINCHELOE, 2001, p. 12). Eles ainda destacam que:

o apogeu da infância tradicional durou aproximadamente de 1850 a 1950. Durante este período, protegidas dos perigos do mundo adulto, as crianças foram retiradas das fábricas e colocadas em escolas. À medida que o protótipo da família moderna se desenvolveu no final do século XIX, o comportamento apropriado dos pais para com os filhos se consolidou em torno de noções de carinho e responsabilidade do adulto para com o bem-estar das crianças. Por volta de 1900, muitos acreditavam ser a infância uma herança do nascimento — uma perspectiva que resultava numa definição biológica, e não cultural da infância (STEINBERG; KINCHELOE, 2001, p. 12).

De acordo com Vidal (2008, p. 65), a partir do momento em que a criança se tornou um ser relevante para a sociedade, a instituição escolar adquire o papel de um meio necessário para formá-la e transformá-la em futuros adultos. Nesse contexto escolar, a infância adquire uma concepção distinta, embasada nas intenções pedagógicas. Essa concepção é construída a partir dos discursos psicológico, sociológico e médico articulados com o discurso pedagógico, que ao discutirem sobre a criança e suas necessidades, vislumbram o aluno com características específicas. Segundo Narodowski (1993, p. 21), “a criança aparece, em um primeiro momento, como razão necessária para a construção do objeto aluno, e este é um espaço singular, ou seja, um âmbito construído pela atividade pedagógica e escolar.” Assim, segundo o autor, ao utilizar um referencial teórico específico para orientar as práticas educativas, a concepção de criança é universalizada, visando a atender aos desejos da modernidade preocupada com a formação do adulto. No meio escolar, a criança é concebida como aluno. O aluno deve ser considerado uma criança que carrega em seu seio toda uma bagagem histórica, cultural e social, demonstrando sua diversidade e pluralidade.

Bujes (2002, p. 230) postula que, na perspectiva foucaultiana, a criança se constitui como sujeito através de práticas discursivas impostas sobre ela. Ao considerarmos que a identidade da criança é construída a partir de muitos fatores presentes em um contexto social em que está inserida, somos levados a “... abandonar várias narrativas românticas sobre a infância: a da sua inocência, a da sua bondade, a da sua naturalidade e da espontaneidade de sua progressão cognitiva, entre outras tantas” (BUJES, 2002, p. 230).

Caracterizar a infância por meio apenas de fatores biológicos é problemático porque as características biológicas podem representar situações de opressão ou dominação, em que essas opressões são expressas pela superioridade ou inferioridade das pessoas envolvidas por um determinismo de caráter imutável. Já numa perspectiva histórica e cultural, importa também investigar a infância no seu cruzamento com as categorias étnicas, de raça, classe e gênero. Na perspectiva dos Estudos Culturais, compreendemos que o processo de significação

é indeterminado e instável, produzido cultural e socialmente. É impossível entender a teoria isolada de seus efeitos da realidade. Logo o conceito universalizado de infância determinado apenas pelos ângulos da concepção biológica ou econômica, deixa outras variáveis importantes como a etnia, a religião, o gênero, a idade, a cultura, os desejos, as fantasias e outros (VEIGA-NETO, 2007, p. 36).

Evelize Cristina Cid Tavares, em sua dissertação de mestrado intitulada *Gênero e sexualidade na literatura infantil: mapeando resistências* (2009), aponta que na década de 20, no Brasil, a infância foi tida como “objeto de intervenção higiênica e disciplinar” (TAVARES, 2009, p. 50). E ainda, em suas pesquisas, afirma que, no período em que a infância foi criada no Brasil, Monteiro Lobato, em sua obra *A chave do tamanho*,

preocupa-se em estabelecer um significado para a infância. Ao contrário dos adultos, descritos como “conservadores, com ideias emperradas na cabeça”, as crianças aparecem com outras características: para ele, a criança era “radical”. Sem ideias enraizadas na cabeça, elas “gostavam de mudanças” (TAVARES, 2009, p.50).

Após todas essas considerações sobre a concepção da infância, percebemos um conceito de criança embasado por um referencial teórico imposto pelo pensamento de uma sociedade que resulta da vontade de poder do adulto sobre a criança. Ao estabelecer esse conceito como verdade, torna-se difícil qualquer forma de questionamento que possa abalar a sua aceitação.

Portanto, é a partir da ótica do outro, do adulto, que se constroem os discursos sobre a constituição da infância. Bujes (2002, p. 40) afirma que “a infância seguindo este entendimento, passa a ser um campo privilegiado de intervenção social, de controle e regulação, de exercício de poder e de saber.” Os estudiosos da infância, em seus discursos, constroem formas de controle e normalização praticados pelas instâncias de poder das sociedades. Dessa forma, a concepção de infância é construída conforme os anseios e interesses de quem a constrói.

Para Foucault, as relações entre poder e saber são mutáveis. À medida que os discursos se transformam, a sujeição da criança em relação ao adulto se altera. Para Foucault (1977, p. 96), esses discursos “podem ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta”. Isto é notável quando em determinada época a criança é concebida como um ser com

características próprias e distintas, e em outras épocas ela se apresenta com comportamentos similares aos dos adultos.

Por essa razão faz-se necessário analisar a formação da infância e o conteúdo dos objetos culturais produzidos para a criança, no sentido de investigar os modos de funcionamento do poder sob a ótica foucaultiana. Ao questionar as verdades que sustentam os discursos que representam o feminino e o masculino nos livros de literatura infantil, descarta-se a idealização de um conceito de infância.

Peter Hunt (2010, p. 91) vislumbra a relação da criança com a cultura, tanto numa perspectiva sincrônica quanto diacrônica. O autor aponta algumas características que distinguem a infância da fase adulta, tais como:

a brincadeira espontânea, a receptividade à cultura vigente, os constrangimentos fisiológicos (em geral, elas são menores e mais fracas que os adultos), e a imaturidade sexual (o que implica que certos conceitos não lhes são imediatamente relevantes). Elas tendem a formar laços emocionais com figuras maduras, a ter dificuldades quanto ao abstrato, a ter menor grau de concentração que os adultos e a estar vulneráveis a percepções imediatas (HUNT, 2010, p. 91).

Segundo Hunt (2010, p.91), Nicholas Tucker, em sua obra, *A criança e o livro* (1981), seguindo os estágios do desenvolvimento postulados por Jean Piaget, em 1929, demonstrou que é difícil generalizar a infância, visto que cada criança será diferente da norma. Hunt (2010, p.91-92) acrescenta que,

em estágios diferentes, as crianças terão atitudes variadas em relação à morte, ao medo, ao sexo, a perspectivas, ao egocentrismo, à causalidade etc. Serão mais abertas ao pensamento radical e aos modos de entender os textos; serão mais flexíveis em suas percepções de texto. E como a brincadeira é um elemento natural de seu perfil, verão a linguagem como outra área para a exploração lúdica. Elas são menos limitadas por esquemas fixos e nesse sentido, têm uma visão mais abrangente.

Por isso, percebemos, por exemplo, que as crianças têm mais facilidade e capacidade de atribuir características humanas a objetos inanimados do que os adultos. Por elas terem menos conhecimento sobre a estrutura e linguagem dos livros, as distinções que fazem entre fato e fantasia e entre o desejável e o real são instáveis. Dessa forma, ao analisarmos a relação entre a criança e o texto, percebemos a sua complexidade. Hunt (2010, p. 93) consegue sintetizar esse significado de infância ao afirmar que,

no passado, houve considerações radicais sobre a infância, da criança bom-selvagem do Romantismo, que está mais próxima de Deus, até a criança gerida má em consequência do pecado original. Em sociedades muito pobres, onde a taxa de mortalidade infantil era ou é muito alta, a infância como um estágio isolado de desenvolvimento dificilmente é possível. Se a infância é definida em termos de falta de responsabilidade, existem muitas sociedades em que mal se pode dizer que ela exista.

Percebemos que, na atualidade, com o avanço do processo tecnológico, a criança é menos protegida de assuntos tabus. Houve um relaxamento dos limites de formalidade. Algumas delas, muitas vezes, se vestem como um adulto. A infância é protegida por lei, porém, o período de irresponsabilidade se prolonga consideravelmente. Assim devemos ser cautelosos ao interpretarmos um livro, deve-se levar em consideração o seu contexto social. Hunt (2010, p. 95) afirma que “os conceitos de infância vão alterar radicalmente o texto e são muito mais instáveis que os conceitos referentes aos adultos” e ainda acrescenta que “a adaptação de textos, a reescrita e/ou montagem de contos de fadas são exemplos de como a cultura do livro toma decisões sobre a infância, e em diversos sentidos a cria ou a destrói.” Assim, ao considerar a história da infância e a história dos livros para criança, notamos que os livros variavam consideravelmente. Antes da contemporaneidade, eram bem mais autoritários e severos, condizentes à concepção de infância a eles subjacente. O livro infantil passou por várias funções: moralizante, pedagogizante e finalmente a lúdica e humorística. Ao longo dos últimos séculos, desde Perrault, a trama dos contos de fadas foi sendo suavizada. Como exemplo podemos citar o conto *Chapeuzinho Vermelho* que em sua primeira versão francesa em papel (1697) não contém um bom final para a menina: depois do diálogo com o lobo, ela é devorada completamente. Se a infância muda, mudam-se também os livros para criança. A infância não é hoje um conceito estável, assim sendo, não se pode esperar que a literatura potencialmente voltada para crianças seja estável.

Fernanda Fornari Vidal, em sua dissertação de mestrado intitulada *Príncipes, princesas, sapos, bruxas e fadas: “os novos contos de fadas”* ensinando sobre infâncias e relações de gênero e sexualidade na contemporaneidade (2008) contempla vários significados de infância de diversos autores, e entre eles, convém ressaltar o significado postulado por Inês Sílvia Vitorino Sampaio apresentado em sua obra *Televisão, publicidade e infância* (2000). Em seus estudos, Vidal (2008) assevera que Sampaio (2000) relaciona a concepção de criança à mídia. A partir da constatação de que crianças e adolescentes são peças importantes da mídia televisiva, seja em condição de telespectadores ou de interlocutores, Sampaio

reconheceu que a criança pode ser significada através da sua relação com o ambiente midiático.

Para Sampaio (2000), a partir da década de 80, houve uma explosão de programas infantis e o crescimento de sua importância na mídia. As releituras dos contos de fadas também se multiplicaram nos últimos tempos. Esses contos passam a aparecer em desenhos e filmes e seus personagens passam a ser reproduzidos em vários objetos de uso pessoal. A criança passa a ser valorizada como consumidor. Destaca-se, assim, a sua participação no mercado de consumo brasileiro.

Nesse contexto, Sampaio, ao significar a infância, parte dos diversos fatores sociais em que a criança está inserida. E entre eles estão a renda familiar, a inserção no sistema educacional, o amparo familiar ou institucional, a inserção dos pais no mercado de trabalho, o contexto de moradia rural ou urbano, a questão de etnia e de gênero. Embasada nesses fatores sociais, Sampaio (2000, p. 162) discriminou a infância no Brasil em “infância pública, infância protegida, infância parcialmente protegida, institucionalmente protegida, infância desprotegida e infância marginalizada”. Fazem parte de cada infância citada, respectivamente, a criança que assume relações de trabalho no âmbito da mídia, a criança amparada por seus responsáveis, a criança que tem o amparo dos pais mas necessita trabalhar para ajudar no sustento da família, a criança amparada, parcial ou inteiramente por instituições sociais, a criança obrigada a trabalhar para o seu próprio sustento, a criança que se encontra nas ruas a mendigar, gerando a delinquência. Partindo da análise de peças publicitárias televisivas, a autora pôde também identificar diversas representações de infância, em que a criança pode se apresentar de vários modos, “feliz, sapeca, fantasiosa, precoce e ingênua” (VIDAL, 2008, p.67-68). A autora conclui que podemos também significar as representações da infância presentes nos livros de literatura infantil, inclusive nas releituras dos contos de fadas.

Para pensarmos como os livros literários infantis são direcionados a seu público, devemos ter conhecimento das variadas realidades infantis que encontramos no país. Uma possível significação da infância pode ser construída não somente no âmbito familiar e escolar, mas também, no mundo virtual e midiático. Deste modo, Vidal (2008, p. 65) assevera que

muitos outros espaços têm se mostrado como importantes instâncias de produção e circulação de conhecimentos. E estar atento/a para estes múltiplos locais onde também se ensina é uma das peculiaridades para a qual os Estudos Culturais nos convidam a olhar e refletir.



Nesta pesquisa a infância é compreendida como um processo flexível e contingente, que não pode ser desvinculado das relações sociais e de poder constituídas pela evolução de práticas e sentimentos humanos para com as crianças.

Os autores contemporâneos Rubem Alves e Carolina Alonso privilegiam o sujeito adolescente e juvenil. Vimos, até aqui, a invenção da infância e sua trajetória. Nessa caminhada, alguns parâmetros foram se delineando para compreendermos os sujeitos adolescentes representados como protagonistas de tais obras, e com os quais os leitores adolescentes podem se identificar.

Segundo Maria Rita de Assis César, em sua dissertação intitulada *A invenção da adolescência no discurso psicopedagógico* (1998, p. 94), a adolescência surge no século XIX vinculada à higiene social desejada por médicos e reformadores sociais. A sociedade sentia a necessidade de preparar o adolescente para os papéis sociais e sexuais da maturidade. Durante o século XX, instaurou-se uma concepção de adolescência embasada no comportamento e pensamento do sujeito adolescente.

Dessa forma, concebeu-se a adolescência como uma fase de transição entre a infância e a vida adulta, isto é, uma fase distinta, em que não se possui maiores responsabilidades, sendo, por conseguinte, necessário nesta faixa etária uma preparação para a fase adulta. A adolescência foi considerada um período crítico na formação do sujeito, pois por ser uma fase de transição entre a infância e a fase adulta, constitui-se o início da puberdade até o amadurecimento físico, social e psíquico.

Segundo a pesquisadora, vários estudiosos basearam seus estudos nas transformações biológicas e físicas do indivíduo nesta fase. Outros estudos, pautados em outros aspectos, buscam a possibilidade de orientar os jovens em suas diversas etapas de desenvolvimento, constituindo um indivíduo mais adaptado à vida social.

César (1998) deixa transparecer a dificuldade que se tem em conceituar a adolescência. Para a autora, a adolescência é o período da vida em que o indivíduo

não é mais criança, mas ainda não é um adulto, ideia expressa coloquialmente na imagem da “adolescência” como idade do retalho: trata-se de indivíduos grandes demais para serem descartados e, pequenos demais para serem aproveitados (CÉSAR, 1998, p. 47).

Essa concepção da adolescência pautada por aquilo que não pode ser definido demonstra que outros aspectos, por serem encobertos, dificultam a sua conceituação. A autora ainda assevera que a adolescência é uma fase de “possibilidade da alegria e do prazer sem

compromissos, segundo as projeções dos adultos, aos quais tal felicidade aparece agora como barrada e impossível” (CÉSAR, 1998, p.116). Ela passa a ser estendida, não é limitada a idades demarcadas, para que o indivíduo possa desfrutar dessa felicidade por mais tempo.

Essa relação entre adolescência, prazer e descompromisso é intermediada pelos fetiches da sociedade de consumo. Rubem Alves, em seu texto, consegue representar essa relação jovem-consumo-felicidade ao relatar a jovem Rúbia feliz por dirigir o BMW da mãe, “para guiar o BMW ela era capaz de fazer qualquer coisa” (ALVES, 2004, p. 10). Percebe-se também a felicidade de Rúbia ao encontrar Crescêncio Lobo, um rapaz elegante, com aparência de rico, pensando que através de uma possível relação com o rapaz pudesse encontrar o que sempre desejara: ser famosa e rica. Percebemos ainda que a protagonista do conto de Rubem Alves apresenta toda uma natureza ambígua típica de boa parte dos sujeitos adolescentes: apresenta comportamento adulto em sua autonomia para sair de casa tarde da noite mas, por outro lado apresenta-se como criança mimada, ao não suportar que o interesse de Crescêncio Lobo fosse dirigido à avó e não a ela.

Refletir sobre a adolescência é refletir sobre a sociedade em que está inserida, com suas ideologias e representações. Alonso, em seu texto, retrata as frustrações e conflitos amorosos representados e sofridos pelos adolescentes. A autora narra um amor não correspondido de um adolescente por sua colega de aula, e ainda relata comportamentos e atitudes típicos de um adolescente, tais como o sentimento de pertença a um grupo social constituído por outros adolescentes, o amor segredo e não facilmente revelado devido à timidez, o bullying operado contra aquele que não se enquadra ao grupo, entre outros.

Há, na contemporaneidade, uma busca pelos bens de consumo. Nada é suficiente. Os adolescentes aprendem que para serem reconhecidos e valorizados na sociedade é preciso ser desejável. A concepção da adolescência, assim como a da infância, é instável e plural, depende dos fatores sociais, econômicos, históricos e políticos. Assim, podemos perceber as múltiplas infâncias e adolescências a partir da análise do objeto cultural, o livro de literatura infantil e juvenil destinado a esse público, através do diálogo entre os contos de fadas clássicos e suas novas versões.

## 1.2. (In)definições de literatura infantil e juvenil

Ao considerar que a concepção de infância é compreendida como um processo instável, podemos ponderar também que o estabelecimento de um conceito para a literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo. Dessa forma, o lugar ocupado pela literatura infantil na arte literária reflete o lugar ocupado pela criança na sociedade.

A literatura infantil é, muitas vezes, vista de forma pejorativa, devido à significação do termo *infantil* como se a menoridade do pequeno/a leitor/a fosse transferida às obras literárias. Convém lembrar que o termo infância deriva dos vocábulos latinos *infantia* — pouca idade, incapacidade de falar, dificuldade em explicar-se; e *infans* — mudo, não eloquente, sem voz, relacionando-se, ainda, com o termo *infando* — do latim *infandu*, de que se não deve falar, vergonhoso, abominável. Isso poderia levar à ideia equivocada de que a literatura infantil se torna uma espécie de subliteratura. Em contrapartida, Lajolo e Zilberman (1982, p. 41) afirmam que apesar da depreciação com que o gênero é reiteradamente considerado, o mesmo tem se tornado um relevante segmento da indústria editorial, além de ter se integrado aos currículos universitários.

O livro infantil apresenta as características estéticas que envolvem a literatura de uma forma geral. O adjetivo que o especifica não diminui o seu valor nem significa perda de qualidade. Segundo Zilberman (1982, p. 34), a obra infantil tem sua dimensão artística assegurada a partir do momento que ela rompe com o pedagógico, o normativo, ou seja, com o ponto de vista do adulto e também quando leva o leitor a uma abrangente compreensão da existência.

Cecília Meireles (1984, p. 20), em sua obra *Problemas da literatura infantil*, afirma que a literatura infantil é tudo o que escrevemos para a criança e que ela lê “com utilidade e prazer”. Assim, para Cecília, o que serve para delimitar o conceito de literatura infantil é o gosto e a preferência do leitor infantil por esta ou aquela obra.

Com o mesmo pensamento desta autora, Leonardo Arroyo, em sua obra *Literatura infantil brasileira* (2011, p. 12-13), deixa bem claro que o único critério utilizado para a aferição de literatura infantil é o gosto infantil. E ainda, o autor aponta “duas características da má literatura infantil: a puerilidade e o tom moralizante”.

Para Ana Maria Machado em *Contracorrente* (1999) e *Texturas* (2001), quando se trata de literatura infantil, o que importa é o substantivo *literatura* e não o adjetivo *infantil*.

Essa autora argumenta que não se trata simplesmente de livros para crianças, mas, antes, trata-se de literatura, de textos, que rejeitando o estereótipo, apostam na invenção.

De forma semelhante a Machado, em sua obra *Literatura Infantil*, Coelho (1987, p. 48) também aborda que a literatura destinada a crianças e jovens, é, antes de tudo, literatura e, como tal, é arte. Trata-se da capacidade de criar e/ou recriar o mundo e a vida por meio de palavras, fundindo sonhos e cotidiano, imaginário e realidade, ideias e sua (im)possível realização. Nessa perspectiva, a literatura infantil, sendo compreendida legitimamente como literatura, possibilita inquirir as normas sociais vigentes, levando o seu leitor a uma postura crítica perante o real. Caso contrário, ela poderá se tornar um veículo de manipulação do poder instituído, transmitindo ao seu/sua leitor/a comportamentos que regem a sociedade.

Jesualdo Sosa (1982, p. 50), ao conceituar literatura infantil afirma que ela é uma forma literária com um léxico especial, adequado às características psíquicas da criança e correspondente às suas exigências intelectuais e espirituais. Para o autor, as obras infantis que melhor agradam ao pequeno/a leitor/a e merecem o título de literatura infantil são as que apresentam novos aspectos do conhecimento, satisfazendo a necessidade de experiência do/a leitor/a e ampliando seu campo imaginativo.

Outra definição importante é a oferecida por Bruno Bettelheim (1980, p. 81) que, a partir de um estudo sobre os contos de fadas, afirma que a obra infantil é aquela que, enquanto diverte a criança, oferece esclarecimentos sobre ela mesma, favorecendo o desenvolvimento de sua personalidade. Para esse autor, a leitura do livro infantil dá à criança a certeza de que os problemas existem, mas podem ser resolvidos. A criança ao ler os contos de fadas se depara com os conflitos do cotidiano representados simbolicamente em seus enredos e encontra sugestões de solução, pois a história traz um final feliz.

Percebe-se que, qualquer que seja a perspectiva utilizada para definir a literatura infantil, temos como parâmetro a relação do/a leitor/a com o texto lido, e é justamente esse aspecto que torna a literatura infantil uma literatura específica com características peculiares.

O crítico Peter Hunt, em sua obra *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), assevera que a “literatura infantil está se tornando autodefinidora”(HUNT, 2010, p. 100). Hunt critica os autores que definem os livros infantis a partir dos seus aspectos do texto e ainda os considera menos interessantes. Para exemplificar seu argumento, ele cita a definição de literatura infantil feita por Myles McDowell:

Nesse nível, a definição de Myles McDowell tem seus méritos: “os livros para criança geralmente são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento

mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas crianças são a regra; as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para criança tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura” (HUNT, 2010, p.98 e 99).

Para Hunt (2010, p. 100), no ato da leitura, é que se poderá descobrir a quem se destina o livro e perceber se o livro contempla a criança, seja de forma a favorecer seu desenvolvimento ou tê-la como alvo direto. Hunt argumenta que

a despeito da instabilidade da infância e do fato dos livros serem escritos por adultos, lidamos com uma situação complexa: a literatura infantil contempla livros não escritos para crianças, livros com status ambivalentes (para adultos e para crianças), livros destinados a diferentes níveis de infância e ainda os destinados à infância (HUNT, 2010, p. 100-101).

Nesse sentido Zilberman (1982, p. 44) em *A literatura infantil na escola* salienta que “uma das especificidades da literatura é a transitoriedade etária de seu receptor e as limitações linguístico-cognitivas deste”. Por isso a obra pode perder sua significação conforme a criança cresce ou pode não conseguir atingir leitores que estão fora da faixa etária destinada.

Desse modo, percebe-se que essa relação estabelecida entre texto e leitor é definida não apenas pelo fator etário, mas também em termos de poder, visto que a comunicação se apresenta de forma unidirecional de um autor adulto que se dirige a leitores crianças. Por isso faz-se necessário adaptar temas, estilo, forma e linguagem ao universo da criança, para que o texto direcionado a ela tenha características próprias. Segundo Marta Yumi Ando (2006, p. 61),

Esse intercâmbio descalibrado entre texto e leitor revela-se uma via de mão dupla, pois pode significar a condenação do gênero infanto-juvenil, caso não se amenize o contraste entre a emissão adulta e a recepção infantil, ou a conquista do estatuto artístico dessa produção.

Assim a adequação entre texto e leitor faz-se necessária para se obter uma anulação do caráter unidirecional, amenizando a influência do adulto.

Nessas circunstâncias podemos afirmar que as discussões até aqui postuladas se complementam. A literatura infantil é, acima de tudo, literatura e é caracterizada a partir do

seu público leitor, a criança. Ela pode integrar a arte literária em geral, primando pela estética e ao mesmo tempo ter um público leitor de psique diferenciada que exige uma adequação por parte do escritor.

Partindo da concepção de que o livro se destina a um público almejado, podemos verificar se há semelhanças e diferenças entre a literatura infantil e a juvenil. Como literatura geral é notável que ambas se aproximam da arte literária. Por outro lado, se é verdade que a infância, a adolescência e a juventude são fases distintas da vida humana, não se pode dizer o mesmo a respeito das concepções construídas em torno dessas fases.

Para Ando (2006, p. 66), na maioria das obras, é possível delinear alguns traços que possam distinguir o infantil do juvenil. A autora considera essa distinção a partir dos aspectos que permitem a adequação face ao destinatário. E acrescenta que

a par disso, a perspectiva — infantil ou juvenil — com que a história é desvendada, a postura assumida pelo narrador, a construção das personagens, a menor ou maior complexidade estrutural da narrativa, o tipo de leitor implícito inscrito na estrutura textual e as modalidades de identificação geradas no leitor também se configuram enquanto aspectos que, muitas vezes, nos permitem traçar linhas divisórias entre o infantil e o juvenil (ANDO, 2006, p. 66).

Na atualidade, notam-se algumas características que particularizam a literatura juvenil, como por exemplo a preponderância da narrativa sobre a imagem. Nas obras infantis os aspectos visuais e gráficos costumam ocupar lugar de destaque, enquanto na literatura juvenil a imagem se apresenta paralela à obra. Às vezes, no entanto, diante de algumas obras, torna-se difícil visualizar os limites entre o infantil e o juvenil.

A literatura infantil, para assegurar o status de produção artística, deve manter-se vinculada à realidade do pequeno/a leitor/a e ao seu interesse, alargando seu horizonte de experiência, por meio do teor imaginativo que apresenta. Para tanto, faz-se necessário que o autor da obra infantil se posicione ao lado do/a leitor/a, veja o mundo através dos seus olhos, auxiliando-o/a a ampliar o olhar nas mais variadas direções. Essa tarefa é possível a partir do momento em que o autor percorre um caminho de adaptações a partir do seu conhecimento prévio sobre as múltiplas infâncias e suas transformações. Esse processo inicia-se com o aparecimento dos livros para a criança e desenvolve-se ao longo do tempo.

Nesse sentido, o estudo da história do aparecimento da literatura infantil é importante para compreendermos suas características e o seu papel social. De forma sintética, traçaremos o caminho da literatura infantil a partir do aparecimento, levando em consideração que esse

não é o objetivo principal dessa pesquisa e também que muitos estudiosos já exploraram essa área do conhecimento.

Ouvir e contar histórias são práticas do ser humano desde a sua existência. A literatura se manifesta através da palavra, da ideia, do pensamento e da imaginação. Vidal (2008, p. 43), numa perspectiva histórica da literatura infantil, afirma que

a literatura infantil teve suas origens nas histórias de adultos, sendo que estas passaram por adaptações para serem contadas às crianças, até chegarem ao status de histórias específicas à infância, isto é, até serem nomeadas/classificadas de “literatura infantil”, apresentando assim características diferentes daquelas consideradas “literatura de adultos”.

As histórias infantis nasceram no meio popular. Eram transmitidas com o intuito de inculcar determinados valores ou padrões que deveriam ser respeitados e incorporados na sociedade. Fábulas, mitos e as lendas folclóricas possuem uma linguagem metafórica facilmente percebida e assimilada, podendo atualizar-se continuamente. Os valores são transmitidos dentro de um pensamento mágico e comunicável. E ao longo dos tempos, essas histórias eram reescritas e adaptadas para que pudessem alcançar o universo infantil de cada espaço e época.

Inicialmente a literatura infantil se viu maculada por forte teor moralista, tornando-se, muitas vezes, desinteressante para as crianças. Necessitava-se moldar a criança para exercer o seu papel na sociedade. As novas instituições, como a escola, divulgavam as ideias vigentes. Nesse contexto, a literatura infantil surgiu e serviu à proposta burguesa dessa época, de impor sua ideologia. Aguiar (2001, p. 24) ressalta esse valor pedagógico da literatura infantil no século XVIII:

os primórdios da literatura infantil são marcados pela intenção de formar a criança, de ensinar comportamentos e atitudes e de sedimentar uma ideologia. Durante muito tempo, as obras infantis serviram principalmente a esse propósito e só aos poucos deixaram de lado o pedagogismo e o moralismo para conquistar seu status artístico.

Aguiar (2001, p. 33) sintetiza a trajetória do livro para criança em quatro etapas:

a primeira diz a respeito às primeiras manifestações dessa literatura que ocorreu entre o final do século XIX e a década de 20; a segunda estende-se com a obra de Monteiro Lobato, em 1921, até meados dos anos 40, período dominado pelo cenário das produções infantis; a terceira começa no final da década de 40 e perdura até quase 1970, com textos criados à luz do modelo

lobatiano; e a quarta inaugura-se nos começos da década de 70, período em que os textos para a criança são renovados através da reescritura dos contos de fadas, da criação social e o cotidiano infantil, da construção de personagens com profundidade psicológica e da apropriação dos elementos da cultura de massa, quer estruturais (histórias policiais e de ficção científica), quer formais (recursos visuais, linguagem apelativa etc).

A autora ainda acrescenta que em todo o percurso da produção literária para a criança no Brasil, é observada a tensão entre dois polos:

pedagogismo e proposta emancipatória, massificação e liberdade expressiva. Hoje, quantidade e qualidade coexistem na literatura infantil, na qual grande produção de textos estereotipados compete com sucesso no mercado de bens culturais (AGUIAR, 2001, p. 34).

No entanto, percebemos que a situação não é tranquila para o/a leitor/a que tem dificuldade de encontrar livros com bons textos entre tantos outros que são puramente comerciais.

O que garante a excelência de algumas obras é a criatividade e criticidade de seus autores. A maioria das boas narrativas infantis são apresentadas através da linguagem poética, do jogo de palavras, do ritmo, da sonoridade. Mais do que uma simples estrutura discursiva, extrapolam o universo concreto, aprofundando-se nas construções do imaginário de cada leitor/a. O texto, para fazer sentido, deve estabelecer uma relação com o leitor e o mundo a partir da entrada do simbólico, levando-o a refletir a respeito de um determinado tema e a valorizar o imaginário. Por meio das histórias infantis, o/a pequeno/a leitor/a se defronta com situações fictícias e percebe que através das várias opções oferecidas, pode-se tornar capaz de montar seu próprio código moral a partir de sua vivência.

Em sua obra *Chapeuzinho Vermelho: a reescrita de Braguinha e Rubem Alves* (2008, p. 19), Maria Cristina Gomes Barbosa de Lima salienta que a “literatura infantil tanto em caráter artístico quanto pedagógico é capaz de provocar emoções, prazer, divertir e acima de tudo modificar a consciência de mundo.” A autora assevera que o discurso literário procura transmitir valores que podem ser incorporados como verdades pelas novas gerações, ensinando modos de ver o mundo, de viver, pensar, reagir, criar. O ato imaginativo da criança auxilia na formação da personalidade ao possibilitar visualizações, conjecturas e combinações. Os bons contos infantis, através de suas tramas, sejam elas de aventura, de suspense ou de outra especificidade, são capazes de excitar a imaginação. Suas narrativas ajudam a criança a lidar com o próprio “eu” durante o processo de crescimento.



Ao traçarmos o caminho percorrido pela literatura infantil percebemos que ela pode direcionar o conhecimento para a formação de um leitor consciente e sintonizado com as transformações do momento. A literatura infantil constitui representações de mundo, de homem e de vida através da palavra. O ser humano vai assimilando a visão de mundo desde a infância, e em decorrência disso, evolui e se compreende como um sujeito inserido em um determinado contexto sociocultural. A literatura, por ser um fenômeno da linguagem, resultante da existência social e cultural, está inteiramente ligada à história e à herança cultural. Dessa forma, constata-se que a leitura da literatura infantil estimulam a percepção do real e suas significações, o conhecimento da língua e da expressão verbal, a consciência do eu em relação ao outro e, ainda, a leitura de mundo. Nesse sentido, a linguagem literária presente nos contos infantis, através da representação e da imaginação, tem o poder de desvendar o abstrato por meio de símbolos e imagens, amadurecendo a inteligência reflexiva. Coelho (2000, p. 43) afirma que a literatura infantil “é o meio ideal não só para auxiliá-las [as crianças] a desenvolver suas potencialidades naturais, mas como também para auxiliá-las nas várias etapas de amadurecimento que medeiam entre a infância e a idade adulta”.

Muitas das histórias infantis são originárias da magia, da fantasia, em que tudo se resolve de maneira fantástica, fugindo das limitações e incertezas da vida. Foram escritas a partir da Idade Média. Tiveram suas raízes no folclore popular. Foram adaptadas e recriadas de forma particular por Charles Perrault e, posteriormente, suavizadas pelos Irmãos Grimm. A partir dos contos apresentados por Perrault, a sociedade passou a conhecer o que ficou denominado de *contos de fadas*. Segundo Castro (2004, p. 26) “ a estrutura popular dos contos correspondentes à preferência e à expectativa psicológica da criança, fez dessas maravilhosas histórias a primeira expressão de Literatura Infantil”.

A partir do século XVIII, várias transformações ocorreram na literatura infantil. Foram representadas nela, no decorrer da história, as questões humanas, a magia e o encantamento de forma abrandada e o folclore popular. Para atender ao público leitor infantil essas narrativas foram suavizadas, pois elas retratavam um mundo de brutalidade nua e crua condizente com as mazelas que os indivíduos sofriam na época: morte, fome, crueldade, perigos, violência dos homens e da natureza. Castro (2004, p. 31) complementa que as

grandes obras literárias foram elaboradas dentro do espírito filosófico da época: instruir, educar, difundir conhecimentos, mas a despeito disso, as consagradas aventuras conquistaram a geração infanto-juvenil, porque, apesar dos formalismos, tanto o prazer quanto a diversão estavam subjacentes, atingindo o lado lúdico e emocional das crianças e adolescentes.

Na atualidade, os autores criam narrativas procurando estimular a criança a descobrir novos caminhos, a instigar sua curiosidade pelo desconhecido e a romper com o conservadorismo. Tornam, assim, o espaço literário um lugar privilegiado para a brincadeira, a diversão e a magia, elementos esses tão próximos do cotidiano infantil. Machado (1999, p. 33) pondera que “cada vez mais, os contos populares e as histórias de fadas foram sendo contadas às crianças como entretenimento e prazer, deixando de lado qualquer moral mais ou menos explícita”. As histórias assumiram outras funções: a de entreter e divertir, aumentando os vínculos entre as crianças e os livros. A autora julga também que

depois das campanhas pelos direitos civis, depois do feminismo, depois da luta dos negros contra o preconceito e a discriminação, depois da consciência antiimperialista, depois do movimento verde e de tantas outras conquistas ideológicas recentes, tornou-se evidente que, durante muito tempo, os livros infantis vinham moldando os jovens para agirem segundo padrões de comportamento que, frequentemente, eram inadequados, injustos, imorais e agressivos à dignidade humana (MACHADO, 1999, p. 35).

Coelho (2000, p. 223) declara que as narrativas infantis, com seu apuro artístico, devem tocar “de imediato a sensibilidade, a curiosidade ou as sensações do fruidor. E de preferência, de conteúdo narrativo, isto é, que expresse uma situação interessante”. Lima (2008, p. 29) ao considerar que “as narrativas têm o poder de levá-la [a criança] para um mundo sugestivo e cheio de encantamento, no qual tudo vibra, tudo tem vozes: os homens, os animais, as plantas, tudo numa atmosfera serena, simples e familiar”, induz-nos a pensar que as histórias permitem à criança entender o seu interior e acreditar que as transformações são possíveis e desejáveis.

A partir dessas reflexões, a literatura infantil pode ser considerada como uma estrutura que permite gerar sentidos. Pode-se inferir que ela está sintonizada com o espaço e o tempo e relacionada com os anseios de seu público leitor. Ela, além de divertir, também tem a função formadora e conscientizadora frente aos reveses da vida, atendendo às exigências da humanidade frente a situações difíceis e muitas vezes alheias à compreensão.

A literatura infantil, dependendo da sua função e dentro de um processo histórico, foi nomeada como tradicional, aquela considerada moralizante, pedagogizante e formadora; e moderna, a reconhecida como libertadora, descompromissada e aberta. Silveira (1998, p. 118), ao discutir essas funções, observa que até mesmo a literatura infantil dita moderna trabalha “com representações de indivíduos, de gênero, de etnia, de idade, de corpo, de sociedade, de ação, de ética” (SILVEIRA, 1998, P. 118), capaz de ensinar modos de ser e

viver, por ser produzida de forma simbólica por um/a auto/ar inserido/a num determinado contexto social.

Por outro lado, outro estudioso da literatura infanto-juvenil, Perrotti (1986), acredita que caracterizar a literatura infantil na visão de um discurso estético

não significa deixar de reconhecer que a obra literária instrui, transmite valores, desanuvia tensões, porém significa dizer que, se a obra realiza todas essas funções, ela o faz de um modo específico, que determina sua própria natureza (PERROTTI, 1986, p. 118).

Nessa linha de pensamento, pode-se dizer que os livros de literatura infantil, além de suas características libertadoras e artísticas, voltadas para o prazer e o entretenimento, podem também forjar subjetividades, materializando em práticas e saberes os conteúdos neles representados. Assim, podemos considerar que os contos de fadas possam transmitir e ensinar modos de ser e viver. Por isso julgamos necessário observar e analisar os conteúdos presentes nos contos de fadas e em seus recontos.

### **1.3. Reflexões sobre as questões de gênero e sexualidade**

O gênero não é algo constituído sempre de maneira coerente ou consistente, o gênero interage com modalidades raciais, de classe, etnossexuais e regionais de identidades constituídas discursivamente.

Judith Butler

A crítica norte-americana Judith Butler (1990), estudiosa da área de gênero, aponta uma concepção de gênero constituída no bojo das relações sociais com suas constantes interações e instabilidades. Para a autora, gênero não apresenta como uma categoria fixa e preestabelecida, porém, por estar atrelado a questões sociais, históricas e discursivas, torna-se algo dinâmico e instável.

A diferença sexual, por muito tempo, foi constituída pelos aspectos biológicos. As funções e capacidades biológicas dos indivíduos eram concebidas a partir da suas diferenças sexuais. Os homens, por sua força física, estariam num patamar superior ao das mulheres, atuando como provedores da família, enquanto as mulheres, por sua função materna e

fragilidade, estariam relegadas ao plano inferior doméstico, com a função de cuidar da casa e dos filhos. Dessa forma, a diferença sexual era a única variante que determinava os papéis sexuais dos indivíduos, constituindo as identidades como fixas e comportamentos e interações sociais advindos de características inatas.

No sentido de ampliar os conhecimentos sobre o tema gênero e sexualidade, busca-se um referencial que nos permita investigar tal tema. Segundo Scott (1995), gênero pode ser entendido como a organização social da diferença sexual. Gênero, para Scott (1995, p. 21 e 23), “é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos”, que fornece “um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre as várias formas de interação humana”. É a construção social que uma dada cultura estabelece ou elege em relação a homens e mulheres.

Assim, estabeleceu-se, historicamente, em relação ao fator social, uma distinção das ações, gestos, papéis, comportamentos e atribuições de cada gênero. De acordo com FERRARI (2006, p.18) o fator social é importante nas relações que os indivíduos estabelecem durante a vida, internalizando os elementos de sua cultura para construir seu universo intrapsicológico a partir do mundo externo. Para a consolidação desta ideia, faz-se necessário ter sempre presente o ato de ler como instrumento de transformação do indivíduo e de emancipação cultural. A literatura tem, desde muito cedo, desempenhado esse papel, ela pode e serve como instrumento que estimula a construção de valores.

Estudos sobre gênero, que se basearam em diferentes autores, afirmam que: o gênero pode ser definido assentando-se em duas partes distintas, a saber: “(1) o gênero é um elemento constituído de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995). Diante do exposto, pode-se dizer que o gênero, além de comportar as relações sociais entre os sexos, representa-os dentro desta mesma sociedade, ou seja, o gênero é um produto social que constrói o sexo. Por conta disso, Louro (1997) estabelece que:

gênero é fundamentalmente uma construção social — portanto, histórica. Esse conceito é plural, ou seja, haveria conceitos de feminino e de masculino, social e historicamente diversos. A ideia de pluralidade implicaria admitir não apenas que sociedades teriam diferentes concepções de homem e mulher, como também que no interior de uma sociedade tais concepções seriam diversificadas, conforme a classe, a raça, a religião, idade, etc; além disso, implicaria admitir que os conceitos de masculino e feminino podem se transformar ao longo do tempo. (LOURO, 1997, p. 130).

Fica evidente que a concepção de gênero é algo instável e plural, assim como também são plurais e instáveis as identidades e os discursos. Os conceitos embasados nas relações sociais, políticas, culturais e históricas podem sofrer alterações em espaço e tempo específicos. Auad (2006), nessa linha de definições de gênero, oferece a seguinte contribuição:

O gênero — como um conjunto de ideias e representações sobre o masculino e sobre o feminino — cria uma determinada percepção sobre o sexo anatômico. E então ter pênis ou ter vagina, ser menina, homem, mulher ou menino determina quais serão as informações utilizadas para organizar os sujeitos em uma desigual (e irreal) escala de valores (AUAD, 2006, p.21).

Assim, segundo Auad, entende-se que gênero e sexo são “coisas” diferentes, apesar de se relacionarem; se não existisse o gênero, o sexo seria apenas uma diferença física entre tantas outras, as diferenças físicas entre mulheres e homens não teriam tanta importância caso não houvesse o gênero para criar os arranjos atuais no meio social: “as características biológicas entre homens e mulheres são percebidas, valorizadas e interpretadas segundo as construções de gênero de cada sociedade” (AUAD, 2006, p.138). Entende-se, portanto, segundo Carvalho (1998), que o gênero é um instrumento de demarcação, definição e de revelação dos papéis sociais que cada sujeito vai ocupar e desempenhar nos diferentes grupos que compõem uma dada sociedade. Carvalho (1998, p. 22) afirma que gênero é

um elemento constitutivo das relações baseadas nas diferenças que distinguem os sexos. Gênero implica a construção social do ser mulher e do ser homem. Dessa forma, gênero encontra-se imbricado nos conceitos de identidade sexual, papel sexual, e no de relações entre os sexos.

Foi a partir dos movimentos feministas ocorridos no final do século XIX e posteriormente no final da década de 60 que surgiu a concepção de gênero pautada na discussão dos processos de construção ou formação histórica, linguística e social na constituição de identidades femininas e masculinas (LOURO, 1997). No princípio, os movimentos feministas reivindicavam igualdades de direitos, tanto sociais como políticos. Eram contestações políticas sobre os temas família, sexualidade, trabalho doméstico e o trato com as crianças. Esses movimentos estavam aliados a outros movimentos importantes como os estudantis, negros e outros nos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e França (HALL, 1997, p. 49). Hall acrescenta que o movimento feminista

politicizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas), aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero (HALL, 1997, p. 50).

Os Estudos Feministas, a princípio, preocupavam-se com as condições de dominação e exploração das mulheres, depois concentraram em questões ligadas ao trabalho feminino, à situação da mulher quanto à opressão e desigualdade social, às relações sociais entre homens e mulheres, meninos e meninas.

Muito tem se discutido sobre as concepções de gênero. O conceito de gênero tem sido utilizado de diversas formas, desde seu enfoque essencialista que naturaliza os comportamentos de meninos e meninas, vinculados a uma dicotomia rígida, até seu caráter dinâmico, em que passa a ser encarado como uma categoria relacional e contextual, contemplando todas as complexidades existentes na construção dos sujeitos (GROSSI, 1999). Essas transformações pelas quais a categoria gênero tem sofrido trazem uma maior compreensão das relações de gênero. Percebe-se que as relações de gênero podem ser mutáveis, instáveis, pois se estruturam a partir de outras esferas, como as sociais, culturais, econômicas, políticas ou de poder, que também se transformam com o decorrer dos anos. Da mesma forma acontece com a produção do conceito de identidade, que depende das dimensões discursivas, textuais, institucionais da representação conectadas a um ambiente social flexível. Assim, não se deve explicar as identidades de gênero ou as identidades sexuais baseadas somente em estruturas sociais muito restritas, como, por exemplo, a familiar. A respeito das múltiplas identidades que o sujeito pode assumir, Hall (1997, p. 13) afirma que

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

Evidencia-se que não existe uma identidade acabada, única. Ela se apresenta incompleta por estar sempre em transformação. O processo de identidade é influenciado pelos aspectos que constituem os sujeitos, tais como, classe social, etnia, religião, gênero etc. As identidades de gênero e sexuais estão em constante transformação. Enquanto a identidade de gênero está associada ao contexto histórico e sociocultural dos sujeitos reconhecidos como masculinos ou femininos; a identidade sexual se relaciona à forma como os sujeitos

vivenciam e experimentam seus desejos corporais, sozinhos/as, com parceiros do mesmo sexo ou não (LOURO, 1997).

Tais identidades são instáveis, ou seja, passíveis de transformações. A sexualidade, por estar associada ao prazer, é fundamental ao desenvolvimento psíquico dos indivíduos. Embora esteja atrelada ao corpo biológico, não deixa de ser um produto histórico e sociocultural, modelado em situações sociais reais. É um alvo de controle por parte de várias facções sociais (família, igreja, escola) incluindo-se, ainda, os livros didáticos e paradidáticos. Nos últimos tempos, ela tem sido controlada, principalmente, nas escolas, quando, por exemplo, educadores/as com responsabilidade tentam moldar os comportamentos que consideram mais apropriados para meninos e meninas (FELIPE, 1998)

Brunelli (2004, p. 10) conclui que “a construção do gênero vai se dando no dia a dia, à medida em que a criança vai sendo socializada na família, na escola, na comunidade e vai introjetando o modelo de homem ou de mulher que lhe é apresentado”. A criança nasce com sexo masculino ou feminino e se torna homem ou mulher de acordo com o seu convívio social. Segundo Biagio (2005, p. 34), pode-se afirmar então que

as crianças acabam reproduzindo aquilo que ouvem ou veem em relação às concepções de gênero. Elas aprendem desde cedo, por exemplo, que rosa é cor de menina e azul é cor de menino. Daí acontece muitas vezes, do menino não querer pintar com lápis de cor de rosa porque isso é coisa de menina. E se ele quer brincar na casinha com as bonecas ou com as panelinhas as próprias meninas se sentem incomodadas.

Esse fato também é percebido não apenas em situações escolares e nas brincadeiras, mas também através das preferências pelos contos infantis. Por exemplo, pode-se observar que ainda há uma rejeição em fazer leitura das histórias de príncipes e princesas por parte de alguns meninos. São estigmatizados pré-conceitos relativos à ideia de que homens são superiores às mulheres. Estabelecem-se papéis específicos para cada ser masculino e para cada ser feminino. Surgem, assim, estereótipos de papéis em relação ao feminino e masculino entre as próprias crianças, reflexo do meio social em que estão inseridas. Tomaz Tadeu da Silva (1997, p. 21) assinala que o estereótipo somente pode ser combatido a partir de uma análise cultural por meio de mudanças de atitudes, tanto no âmbito individual e psicológico quanto no social.

Segundo a Declaração Universal dos Direitos Humanos, qualquer ser humano tem direito à liberdade e igualdade. Mesmo sendo biologicamente diferentes, as pessoas devem viver em harmonia e agir uns para com os outros com espírito de fraternidade. Os indivíduos

apresentam sexos biológicos, características, culturas, costumes e gostos diferentes, e são essas diferenças que constituem as identidades de cada sujeito ao longo da vida. Cabe a cada um aceitar as pessoas da forma que elas são constituídas. Nesse processo flexível,

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 1997, p. 15).

Diante dessas reflexões, estabelece-se a concepção de igualdade na diferença. Homens/mulheres, meninos/meninas podem usufruir das mesmas oportunidades e possuir liberdade para tomar decisões, agir, pensar e sentir, de forma igualitária.

Estudos recentes apresentam uma nova perspectiva de gênero e da mulher. Segundo Almeida (2002) a escritora canadense Margaret Atwood critica a ausência de discursos que contemplam as várias possibilidades de identidades dos seres femininos. Grossi (1999) aponta para uma redefinição de gênero que favoreça não apenas “as relações sociais marcadas pelas diferenças materiais e simbólicas, mas também das mulheres e dos homens entre si.” (GROSSI, 1999, p. 333). É preciso entender o gênero como um processo que não privilegia apenas a diferença entre mulheres e homens, mas também entre homens e homens e, entre mulheres e mulheres, portanto, gênero tem que ser considerado como as categorias étnicas, de classes, de raças, entre tantos outros marcadores sociais (VIDAL, 2008, p. 134). Através dessa nova leitura podemos observar, nas representações do feminino e do masculino nas novas versões dos contos de fadas, se apresentam a personificação de um único modelo de mulher ou de homem, ou se contempla em várias outras formas e maneiras diversificadas do ser homem ou ser mulher. Deve-se lançar um novo olhar para os contos de fadas modernos e verificar a representação de imagens, espaços e conceitos capazes de tornar essas novas leituras desestabilizantes.

Meyer (2003, p. 11) acredita que as discussões sobre gênero ainda não estão finalizadas, para a autora “ nada é natural, nada está dado de antemão, toda a verdade — mesmo aquela rotulada de científica — é parcial e provisória e resulta de disputas travadas em diversos âmbitos do social e da cultura e pode, por isso, ser questionada”. É fundamental que selecionemos e utilizemos recursos, artefatos e instâncias diversas, até mesmo as educativas, para problematizar o tema gênero e sexualidade, desconstruindo e desestabilizando aqueles conceitos sacralizados que aprendemos desde sempre sobre essa temática.



As relações de gênero e sexuais podem ser representadas na literatura infantil, já que essa se constitui como um elemento cultural. A literatura pode estimular a produção de conceitos, bem como, ser considerada um objeto de massificação social. Carvalho e Bedendo (2001, p. 10) asseveram que

a literatura deve propiciar uma reorganização das percepções do mundo e, desse modo possibilitar uma nova ordenação das experiências existenciais da criança. A convivência com textos literários provoca a formação de novos padrões e o desenvolvimento do senso crítico.

A literatura é capaz de estimular o leitor a buscar novas possibilidades existenciais, sociais, culturais e educacionais. A criança, por meio da interação social, consegue construir seus conceitos. Sendo assim, a formação identitária do gênero feminino e masculino e seus respectivos papéis é possível por meio da introdução da literatura, ao dar ênfase ao imaginário e à realidade social. Segundo Brunelli (2004, p.10) “a construção do gênero vai se dando no dia a dia, à medida que a criança vai sendo socializada na família, na escola, na comunidade e vai introjetando o modelo de homem ou de mulher que lhe é apresentado”. Cada ser nasce, biologicamente, com sexo masculino ou feminino e constrói-se homem ou mulher de acordo com o meio social no qual se insere. As histórias infantis representam determinadas vivências e comportamentos, formando certas identidades, marcando diferenças e/ou operando transgressões. Nesse sentido, revela-se a importância da leitura e análise da linguagem presente na literatura infantil.

Observa-se que, segundo Hall (1997), o sentido é produzido dentro da linguagem e por meio de vários sistemas representacionais, que chamamos de “linguagens”. Dessa forma, a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata. Isto não significa negar a existência do mundo material, mas entender que é a linguagem que lhe confere significado.

Hall (1997, p. 41) afirma que “toda a nossa conduta e todas as nossas ações são moldadas, influenciadas e, desta forma, reguladas normativamente pelos significados culturais”. As representações são formas pelas quais nomeamos e apresentamos os outros, a nós mesmos, as instituições e outros espaços sociais. Woodward (2000) afirma que a identidade é marcada pela diferença e que algumas diferenças são vistas como mais importantes que outras, principalmente em lugares e momentos particulares.

Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2000), antes de aceitar e respeitar a diferença é preciso explicar como essa diferença é produzida e quais são os jogos de poder estabelecidos por ela, pois a diversidade cultural é um processo conduzido pelas relações de poderes

constitutivos da sociedade que estabelece o “outro” diferente do “eu” e o “eu” diferente do “outro” como uma forma de marginalização e exclusão.

Dessa forma, a identidade e a diferença são produzidas na trama da linguagem, dentro de um discurso e, para tanto, faz-se necessário compreendê-las como são construídas por meio do discurso em determinada época e lugar. Para Foucault,

(...) são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle, procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se tratasse desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso (FOUCAULT, 2002, p.21).

Percebemos que os discursos são construídos dentro de um contexto sociocultural, histórico e político. Assim, é possível, a partir desses discursos, verificar as transformações sociais que podem resultar na marginalização de certos grupos sociais. Segundo Stuart Hall (2000), os conceitos devem ser historicizados para que se compreenda como são construídos, levando em consideração, as relações de poder, nas quais os sujeitos se veem envolvidos. Portanto, é necessário examinar o conteúdo de que se revestem os novos contos de fadas destinados a crianças e jovens, atentando para como são representadas as relações de poder entre gêneros. Ao analisar nosso objeto de estudo, é pertinente estabelecer pontos de contato entre os contos contemporâneos e os contos clássicos originais e discutir o nível de identidade e diferença entre os textos selecionados.

Após essas concepções, através da proposta de analisar as releituras de Chapeuzinho Vermelho será possível verificar em seus enredos como se apresentam as relações de gênero e sexuais buscando considerar os novos padrões referentes à ruptura dos discursos hegemônicos.

## CAPÍTULO II

### CHAPEUZINHO VERMELHO: ERA UMA VEZ...

“Os contos de fadas são ímpares, não só como uma forma de literatura, mas como obras de arte integralmente compreensível para a criança, como nenhuma outra forma de arte o é”.

Bruno Bettelheim

Com o intuito de verificar transformações históricas e culturais relativas aos papéis e às relações de gênero, elegemos como corpus de trabalho o conto Chapeuzinho Vermelho. Ao nos depararmos com uma diversificada produção desse conto, escolhemos, primeiramente, neste capítulo, cotejar as versões clássicas de Perrault e dos Irmãos Grimm, e num segundo momento, no terceiro capítulo, analisar comparativamente as versões atuais, publicadas no Brasil e Colômbia, com estas versões clássicas.

Para tanto, fez-se necessário, primeiramente, apresentarmos um percurso histórico dos contos de fadas originais e analisarmos o conto Chapeuzinho Vermelho em suas versões clássicas (Perrault e Irmãos Grimm), visto que as versões contemporâneas são advindas dessa literatura clássica. Acredita-se que a análise dessas versões de épocas e lugares diferentes possibilita compreender a construção histórica e ideológica da figura do feminino representada nos contos de fadas, bem como as convergências e divergências ocorridas entre as narrativas dos textos clássicos e contemporâneos marcados pelo contexto sociocultural, político e histórico nos quais estão inseridos no momento de suas produções.

#### **2.1. Contos de fadas: concepções e reflexões**

Os contos de fadas se originam dos contos pertencentes à tradição oral, que foram coletados e transcritos por diversos autores, em vários lugares, do oriente ao ocidente. Essas histórias sempre estiveram presentes na vida humana, auxiliando no processo da civilização.

Segundo Silva e Bortolin (2011, p. 26), o ser humano sempre utilizou das narrativas, do maravilhoso para compreender seus conflitos internos, para perpetuar culturas, ensinar, explicar a realidade humana e, ainda, para se divertir. De acordo com Mattar (2007, p. 5) é difícil estabelecer ao certo a origem dos contos de fadas:

... por fazerem parte do folclore de vários povos, por lidarem com a sabedoria popular e os conteúdos essenciais da condição humana, por sua transmissão oral antes mesmo da escrita, fica difícil precisar ao certo a origem dos contos de fadas.

Nesse sentido, a autora nos lembra que os contos de fadas são versões escritas de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais, que ganharam formas literárias na Europa, no final do século XVII, alcançando grande popularidade. Segundo Canton (1994, p. 12), os contos de fadas não podem ser considerados apenas um material do folclore antigo. Eles não são atemporais, universais ou neutros como se acredita. Essas histórias, ao serem adaptadas para textos literários, foram modificadas conforme o contexto histórico-social e cultural particular de cada época vivida pelos autores que as reescreveram.

Segundo Góes (1984, p.66), “contar é o cômputo dos fatos ou conto de fatos”, considerando que contar vem do latim *computare*, que mais tarde evoluiu para *comptare* e que em francês significa *compter*. Assim, pode-se dizer que as pessoas iam contando os fatos reais de suas vidas, de família para família, de cidades para cidades, de regiões para regiões e estes eram recolhidos e guardados para mais tarde formarem a base sociocultural de cada povo, em sua época e local. Como os contos de fadas nasceram das palavras do povo através do mito, pode-se concluir, que eles “nasceram na alma do povo” (GÓES, 1984, p. 67).

Ainda afirma Góes (1984) que os primeiros contos revelavam os fatos realmente acontecidos, as anedotas, as brigas e outros, não sendo nada míticos e/ou maravilhosos. Os contos eram úteis, serviam para testemunhar e registrar os feitos do povo, sua língua, sua maneira de ver e sentir a vida (COELHO, 1987). Ainda, de acordo com Coelho (1987), vários estudiosos (de diversas áreas do conhecimento) no século XIX, ao pesquisarem a literatura popular e folclórica de cada país, encontraram dificuldades para decidir, fixar e escolher as “fontes ou os textos-matrizes” que deram origem aos contos de fadas, em razão da imensa quantidade, variedade, anonimato e coletividade desses documentos.

Historicamente, como bem deixam entrever os estudos de Coelho (1987), os povos orientais começaram a se espalhar pelo mundo ocidental bem antes de Cristo, os celtas também migraram e, apesar de não serem guerreiros (só atacavam quando eram invadidos),

muito contribuíram com seus valores espirituais ou religiosos e com sua criatividade e inteligência prática. Foi nesse meio que nasceram as fadas para permear o folclore europeu ocidental e daí migraram para as Américas. Góes (1984, P. 67) assevera que as fadas representam, “como se vê pela própria etimologia da palavra ‘fada’ — *Fatum* — o fado —, portanto, destino do homem”. Coelho (1987, p. 31) acrescenta que elas

tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível.

Em muitas narrativas populares, as personagens femininas representavam a mulher proveniente de Deus, sublime, perfeita, encantadora ou sobrenatural. E o papel do narrador destes contos sempre esteve ligado à figura feminina, pois era a mulher que fiava e tecia tanto o tecido das roupas como as narrativas folclóricas (LIMA, 2008, p.39).

Nos contos de fadas nem sempre as fadas eram representadas como seres benéficos. Havia, também, as fadas maléficas, eram conhecidas (e ainda são) como bruxas. O caráter benéfico e maléfico do ser feminino era metaforizado, ou seja, simbolizado pelas fadas e bruxas respectivamente. A mulher, ao mesmo tempo que era vista como um ser do bem pela sua condição de procriadora da espécie humana, também possuía conotação com o mal, pela sua condição de ser pecador e sedutor. Isso se deve ao fato de os contos de fadas serem originados dos rituais praticados nas tribos primitivas em que o *poder divino* era relacionado à força da mulher. Dentre essas práticas rituais, destacam-se os ritos de iniciação sexual e representações de vida após a morte. Isso explica o fato dos contos de fadas apresentarem em seus enredos crianças perdidas no bosque, heróis perseguidos e socorridos pela magia e lugares proibidos. A exposição da morte é retratada como um nascimento e renascimento milagrosos dos seus personagens (BETTELHEIM, 1980).

As fadas, porém, são personagens que apesar da passagem do tempo, continuam exercendo poder de atração sobre grandes e pequenos leitores. Por não ser possível fixar exatamente o momento e o local em que as fadas nasceram, Coelho (1987, p. 32) observa:

o mais provável é elas terem surgido e se arraigado naquela fronteira ambígua entre o “real” e o “imaginário”, que vem, desde a origem dos tempos, atraindo os homens. Têm sido grandes os esforços para se descobrir o possível local de nascimento das fadas.

A autora assevera que foi na literatura cortesã-cavaleiresca surgida na Idade Média (nas novelas da Bretanha e nas novelas do ciclo do Rei Arthur, ambas de origem céltico-bretã), que surgiram as primeiras referências às fadas. E segundo Coelho (1987, p. 33), também nessa literatura

... nasce o “amor espiritual”, eterno, mágico e indestrutível. E a ele estão ligadas as primeiras fadas que o mundo conheceu (Viviana, Morgana...). Enfim, o que se divulgou, durante a Idade Média até a Renascença, como peculiar ao “espírito celta”, levou os estudiosos a determinarem, quase com exatidão, o povo no seio do qual nasceram as fadas: “o povo celta”.

O que torna os contos de fadas eternos são as suas estruturas elaboradas de forma a estimular a imaginação e a fantasia da criança. Rezende e Cruz (2011, p. 47), ao descreverem os contos de fadas, salientam que

são histórias fantásticas sobre seres míticos e imaginários encontrados no reino da fantasia e são habitadas por fadas, bruxas, príncipes, princesas, animais que podem simbolizar as dificuldades e soluções dos seres humanos levando a uma promessa de final feliz.

Convém ressaltar que apesar de se chamarem contos de fadas, nem sempre as fadas estão presentes em seus enredos, plenos de magia e encantamento. Coelho (1987) ressalta que

[..] com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc) e têm como eixo gerador uma problemática existencial... (COELHO, 1987, p.8).

A ausência de fadas não elimina a magia, a intervenção mágica e o poder imaginário que há nos contos de fadas ou contos maravilhosos que são divididos em três funções, conforme Mattar (2007, p. 9):

fantasmagórica: através da realização do herói, trabalhando com sua realidade psíquica, traz de maneira simbólica as aspirações do homem; estética: quando é vista também como uma obra de arte, patrimônio cultural da humanidade, apresentando a relação homem versus natureza e sua visão de mundo; encantamento: referência ao estado de êxtase a partir da narrativa, onde se passa do cotidiano trivial para o universo do conto.

Mattar (2007) aponta que, a partir de estudos realizados pelo estruturalista russo Vladimir Propp, chegou-se à formulação de uma estrutura básica dos contos maravilhosos. Observou-se que cem narrativas analisadas na época, apesar dos diferentes temas tratados nas obras, apresentaram, todas elas, o mesmo encadeamento de ações. Concluiu-se, assim, que o conjunto de histórias estudadas poderia ter uma mesma origem e estrutura básica, a saber: “início, ruptura, confronto e superação de obstáculos e perigos, restauração e desfecho” (MATTAR, 2007, p.7). A autora explicita a análise de Propp, sobre os elementos estruturais do conto:

O início caracteriza-se pelo aparecimento do herói ou da heroína e do problema que desestabiliza a paz inicial; a ruptura, quando o herói vai para o desconhecido, deixando a proteção e se desligando da vida concreta; o confronto e a superação de obstáculos e perigos, quando o herói busca soluções fantasiosas; a restauração é quando se inicia o processo da descoberta do novo, das potencialidades e das polaridades: e o desfecho é o retorno à realidade, com a união dos opostos, iniciando o processo de crescimento e desenvolvimento. (MATTAR, 2007,p. 7).

Essa mesma estrutura perdura nos contos de diversas culturas e épocas, apresentando traços temáticos semelhantes. De acordo com Paz (1991), os temas mais comuns e marcas/motivos recorrentes dos contos de fadas estão expressos a seguir:

herói é objeto de uma ação do antagonista, está submetido a um encantamento, liberta-se libertando, demonstra pureza de propósitos, bem como perseverança diante das provas e da frustração; superou a raiva e o medo, renunciou ao prazer passageiro. A beleza aparece oculta por detrás da aparente feiura animal. As metamorfoses correspondem à substância que unifica toda a criação... (PAZ, 1991, p. 55).

Outros muitos temas são recorrentes na maioria dos contos de fadas e isso acontece porque os temas são considerados universais pois condizem com a realidade de todos os seres humanos, não importando que país seja a moradia dos leitores dos contos de fadas. Para Vasconcelos (2008, p. 13),

Os contos infantis, apesar de apresentarem características fantásticas, mostram comportamentos humanos, situações reais dentro de um irrealismo estético-recreativo — as fadas têm qualidades humanas e os animais se expressam por meio de palavras. As fadas simbolizam a beleza, cultivam emoções positivas, são otimistas e voltadas para o bem-estar de todos os seres vivos. Análises do mundo fabuloso podem ser ricas para as

brincadeiras, incluindo vários conceitos como bem e mal, o certo e o errado, a justiça, a felicidade, entre outros abordados pelos livros.

Na maioria dos contos, o lado do mal é representado por lobos, leões, dragões, ratos, bruxas etc. Enfrentar esses obstáculos se torna uma busca de realização pessoal para o herói ou a heroína. Para Bettelheim (1980. p. 78), os contos de fadas fazem parte do acervo de textos narrativos da tradição oral, por meio de conteúdos apropriados a diferentes destinatários, capazes de desenvolver a imaginação a ponto de vivenciarem a história.

Coelho (1987) afirma que em razão do grande número de obras que acolheram o maravilhoso feérico durante o Renascimento e a Era Clássica, o século XVII foi considerado o século dos relatos maravilhosos. Nesses contos vivem não só as fadas, mas também, inúmeros seres encantados, elementos superiores com poderes diversos e extraordinários, inexplicáveis pela e para a compreensão lógica. Com a passagem do tempo, esse maravilhoso que simbolizava a “verdade humana”, conforme relata Coelho (1987), alterou seu significado de forma distinta e “...transformou-se nos ‘contos maravilhosos infantis’.” (COELHO, 1987, p. 65). Essa transformação se deu a partir de Charles Perrault, na França, no século XVII. Um novo clima se faz presente, através da inversão de aspectos que compõem as narrativas da época, por exemplo: “... a valentia cavaleiresca cede lugar ao romanesco. A fantasia desafia a lógica...” (COELHO, 1987, p. 65). É nesse contexto que Perrault decide buscar os relatos populares (histórias guardadas pelo povo) e cria a primeira coletânea de literatura infantil *Contos de Minha Mãe Gansa* (1697). Nessa obra estavam contidas oito histórias recolhidas da memória do povo: “A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”, “Cinderela ou A Gata Borralheira”, “Henrique do Topete e o Pequeno Polegar”. Com essa obra, conforme nos informa Coelho (1987), ele mostrou seu apoio à sua sobrinha que era uma líder em um movimento feminista, pois todos os contos contidos na coletânea citada eram focados em temáticas de mulheres que sofriam ou viviam problemas pessoais, sociais ou quaisquer que fossem.

Na terceira adaptação de sua obra “A pele de asno” (1696), publicada em três volumes, Perrault demonstrou sua preocupação com a infância, continuando sua produção literária infantil daí em diante, cujas obras serviam para divertir as crianças, em especial as meninas — para as quais apresentavam orientações para sua educação moral. As obras de Perrault se apresentavam conforme o seu tempo: inspiração cristã; ideias originais; moralidade diluída; argumentos da ficção popular, presença das paisagens francesas; promoção das pessoas — aldeões, damas, cavaleiros, camponeses, trabalhadores, amigos,



vizinhos, novos ricos, pessoas deficientes, fracos, poderosos, “gente humilde, lenhadores, serviçais, moleiros”, criadas; ironia comedida; folclorista; entre outros (GÓES, 1984, p. 78). Consta que o nome “Mère l’Oye” passou a significar não a gansa dos contos populares, mas “uma velha contadora de estórias que, ao emigrar para outros países, foi ganhando diferentes nomes”, (COELHO, 1987, p. 69). Isto se explica pelo fato das mulheres do povo contarem estórias para as crianças enquanto fiavam (nas longas noites de inverno e serões); até a capa do livro trazia uma velha fiandeira (ao invés de uma gansa). Acredita-se que a figura da fiandeira (da capa do livro), utilizada por Perrault em *Contos da Mamãe Gansa* foi baseada na mitologia pagã, pois, conforme Coelho (1987):

conhecedor, como era, da mitologia pagã, Perrault sem dúvida teria associado a tarefa das Parcas (tecer a vida dos homens) com o “tecer estórias” que formam a rede da vida humana. Aliás, este relacionamento deveria já existir na Antiguidade, pois nos costumes europeus, desde a Idade Média, o “ato de fiar” (com fuso e roca) foi sempre associado à mulher... vinculado ao “feminino” (poder de tecer o abrigo dos corpos e principalmente o de tecer novas vidas (COELHO, 1987, p. 69).

Reforça-se assim a defesa da mulher feita pelo escritor, pois segundo Coelho (1987, p. 70), ele juntava-se a um grupo de senhoras cultas (intelectuais e artistas) e, nos “salões” da época, criavam obras e lançavam moda, nascendo, assim, os contos de fadas para adultos.

Essas obras e outras produções da época apresentavam uma atmosfera propícia para receber o erótico maravilhoso que chegaria com *As Mil e Uma Noites*. Registre-se que a onda das fadas e do maravilhoso feérico irá durar até o final do século XVIII e com a chegada da nova era — o Romantismo —, que impõe uma razão diferente, as fadas recuam (escondem-se no universo infantil), e para os adultos, elas ficam em segundo plano.

Com o passar dos tempos, os mitos deixaram de possuir relação com os rituais sagrados e passaram a ser histórias de entretenimento e de um didatismo moralizante, perdendo, assim, o seu significado originário. Sobre a origem comum dos mitos e os contos de fadas, Mendes afirma que

Essa origem comum dos contos e mitos explica ainda a semelhança entre sua estrutura narrativa e a de outras formas artísticas surgidas posteriormente, como lendas heroicas e as epopeias. Assim, a cultura folclórica, nascida em uma comunidade sem classes, vem a ser, a partir do feudalismo, propriedade da classe dominante. Esse fenômeno pode explicar, finalmente, o uso ideológico que se faz dos contos de fada, desde a instalação do sistema educacional burguês até hoje (MENDES, 2000, p. 26).

O gênero literatura infantil começou a se consolidar a partir de Charles Perrault. Porém, no século XVIII, na Alemanha, os Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm) registraram as antigas narrativas, lendas e sagas que eram transmitidas de geração em geração pela tradição oral. Os contos coletados pelos Grimm foram publicados com o título *Contos de fadas para crianças e adultos* entre 1812 e 1822. Fazem parte dessa obra os contos A Bela Adormecida, Branca de neve e os Sete Anões, Chapeuzinho Vermelho, A Gata Borralheira, O Ganso de Ouro, Os Sete Corvos, Os Músicos de Bremen, A Guardadora de Gansos, Joãozinho e Maria, O Pequeno Polegar, As Três Fiandeiras, O Príncipe e o Sapo entre outros. Essa obra serviu de fonte de inspiração para inúmeros escritores/autores em diferentes países, sendo traduzida e utilizada em diversas línguas pelo mundo afora e, além de apresentar toda a cultura popular alemã, também proporcionava outros conhecimentos de outras culturas que foram assimilados pelo povo germânico.

Essas obras citadas e outras mais dos dois irmãos apresentam características e traços das lendas e mitos populares contidos no folclore dos povos da época, privilegiando o fantástico e o maravilhoso que povoam a alma das pessoas humildes e simples e, também, a alma infantil. Tanto Perrault como os Irmãos Grimm usaram todos esses contextos para suas fontes de inspiração e produção dos maiores clássicos dos contos de fadas. Apesar da distância de tempo e espaço, em que os Grimm e Perrault viveram, eles se identificaram pelas temáticas de suas obras para as crianças – mundo mítico e gênios encantados. A razão desta aproximação pressupõe-se que seja o fato de que ambos tiveram Giambattista Basile (“O Pentameron ou Conto dos Contos”) como fonte comum de pesquisa (COELHO, 1991, p.142).

Os contos de fadas se perpetuaram ao longo dos tempos. Isso se explica pela manutenção da sua estrutura artisticamente elaborada que possui o poder de estimular a fantasia e a imaginação da criança. Para Bettelheim (1980, p. 20):

Os contos de fadas são ímpares, não só como forma de literatura, mas como obras de arte integralmente compreensíveis para a criança, como nenhuma outra forma de arte o é. Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida.

A maioria dos dilemas existenciais como o amor e o ódio, a juventude e a velhice, o desejo de vida eterna, a morte e a vida, entre outros estão presentes de modo simbólico nos enredos dos contos de fadas. De um modo ou de outro, esses dilemas são vivenciados pelo

indivíduo de maneira diferenciada em várias etapas da vida. Isso explica o caráter perpétuo dos contos de fadas.

Segundo Aguiar (2001, p. 79-80), na Idade Média, “a função dos contos de fadas era a de expressar os conflitos dos camponeses com os senhores feudais, classes sociais distintas da sociedade da época.” Porém, à medida que a sociedade se transformava, a perspectiva dos contos de fadas também era alterada, não se restringindo somente aos conflitos dos camponeses, mas também, às classes mais privilegiadas da época. As transformações da sociedade foram ocorrendo com o passar dos séculos. Ainda na atualidade é mantido o elemento maravilhoso que tanto atrai a criança e o adulto. A autora assevera que

A magia e o encanto que os contos de fadas transmitem até hoje estão no fato de que eles não falam à vida real, mas à vida como ela ainda pode ser vivida, apresentando situações humanas possíveis ou imagináveis (AGUIAR, 2001, p. 80).

O fascínio dessa literatura se deve à maneira pelas quais as situações problemáticas se apresentam à criança, por meio da fantasia de forma mais compreensível. As respostas aos problemas reais (por exemplo, pai que abandona os filhos na floresta por não poder alimentá-los) valem-se de elementos maravilhosos, preferidos da criança, que ainda não possui condições de lidar com a realidade de modo racional. Assim, os contos de fadas transformaram-se, com o tempo, mas alguns mantiveram a estrutura fixa e a presença da fantasia, garantindo a sua excelência e, muitas vezes, repercutindo, modificados, em várias narrativas infantis atuais. Percebe-se, então, que para atender às necessidades do público infantil, os contos de fadas são readaptados, reescritos, adequando o texto ao seu leitor. O livro infantil põe a criança em contato com o mundo e todos os seus desdobramentos a partir da realidade transfigurada pelo imaginário, possibilitando à criança uma melhor compreensão do mundo. Sosa (1982, p. 61) explica que “é através da imaginação e de sua mente fantasiosa que a criança cria situações capazes de explicar o mundo”. Os contos de fadas, na palavra de Lima (2008, p. 37),

além de serem instrumentos de entretenimento das crianças, ostentam autênticas fontes de conhecimento do homem e do espaço ocupado na sociedade. Suas narrativas revelam códigos de comportamentos e trajetórias de desenvolvimento que levam o ser humano a refletir sobre os acontecimentos do seu cotidiano; simbolizam a figura feminina, seja como personagem ou como narradora; mostram à criança o que ela inconscientemente conhece sobre seus conflitos e medos; ensinam uma forma de usar a malícia na luta contra o poder masculino; tratam das

fragilidades humanas. Enfim, os contos de fadas são verdadeiras fontes de reflexões.

Evidencia-se que em cada trama dos contos de fadas estão presentes valores éticos e morais arquetípicos do ser humano, ligados à história e ao contexto do autor que a escreveu. Essas narrativas são expressas de diversas maneiras, conforme as situações sociais, históricas, culturais e estéticas vivenciadas por seus autores. E o acesso ao universo dos contos de fadas pode proporcionar às crianças um maior desenvolvimento emocional, pois as levam ao pensamento crítico e as ensina a enfrentar situações difíceis que lhes são impostas. Nelly Novaes Coelho (2000, p. 10) assegura que a

Literatura é arte e, como tal, as relações de aprendizagem e vivência, que se estabelecem entre ela e o indivíduo, são fundamentais para que este alcance sua formação integral de conscientização do eu com o outro e com o mundo. (COELHO, 2000, p. 10)

Levando em consideração que a literatura se manifesta através da palavra, do pensamento, da ideia, da imaginação, não podia deixar de lado o seu papel representativo de cunho ético/moral bastante relevante na consolidação da formação da personalidade da criança. Pensando nisso, recorre-se à psicanálise de Bruno Bettelheim, que em sua obra *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (1980) afirma que tais textos oferecem ou fornecem vários tipos de significados para as crianças. Em sua concepção, a criança deveria ouvir e ler contos de fadas desde a mais tenra idade pois,

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento — superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis: obter um sentimento de individualidade e de autovalorização e um sentido de obrigação moral — a criança necessita entender o que se está passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados, ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta às pressões inconscientes. Com isto, a criança adéqua o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo (BETTELHEIM, 1980, p. 16).

Os contos de fadas são verdadeiras fontes de significados para as crianças, pois neles residem sentimentos que lhes permitem lidar com seus medos, inseguranças e dúvidas que

estão enraizadas em seu íntimo. A configuração e o teor dos contos de fadas dá margem para que a criança exercite sua imaginação, além do que sua estrutura a ajuda a organizar seus devaneios, facilitando-lhe a aceitação dos fatos reais, criando um equilíbrio entre o mental e espiritual de acordo com o momento em que está vivendo. Infelizmente, ainda existem aqueles pais que negam os valores positivos dos contos para seus filhos, preferindo mantê-los protegidos e sem contato com a angústia, sofrimentos, dificuldades, fatos tristes, conflitos principalmente relacionados à sexualidade e às questões de gênero, e outros sentimentos representados nas narrativas infantis, privando as crianças de elaborarem por conta própria suas armas e recursos para entender a si mesmas e ao mundo que as rodeia.

Observa-se que os contos de fadas, em sua maioria, oferecem sugestões de formas simbólicas para que as crianças cresçam e amadureçam com segurança. Há muitas histórias infantis que não mencionam a morte, a deficiência, a feiura, a doença, a velhice, cor da pele, a orientação sexual, as relações de gênero, contudo, os contos de fadas, ora os clássicos, ora os contemporâneos, colocam a criança de frente com estes problemas existenciais, naturais, sem causar-lhes medos, uma vez que sua mente consegue processar os fatos, aceitando-os como acontecimentos básicos da vida.

Concebe-se assim que as narrativas infantis sugeridas por Bettelheim ajudam as crianças a desenvolver-se cognitivamente; clarear suas ideias e emoções; entrar em sintonia com seus desejos e ansiedades, localizar suas dificuldades e prioridades, e, também, pensar e selecionar ações para resolver seus problemas. Constata-se que a validade dos contos de fadas enquanto fornecedores de significados e sentidos para a vida das crianças está na questão de que os fatos que ocorrem nas narrativas tenham ligação direta com o mundo interior infantil. Os símbolos representados nos contos de fadas configuram no imaginário infantil, a melhor imagem do que se passa ou acontece com as pessoas. Assim percebe-se que as relações estabelecidas entre as personagens e os leitores são percebidas pela psique, interpretando o mundo circundante a partir das imagens formadas no inconsciente e os leitores entendem-se na projeção dessas imagens. É por meio das ações dessas figuras dos contos de fadas que a criança aprende a atender às atitudes e necessidades daqueles com os quais ela convive e do seu local de vivência, aprendendo, ao mesmo tempo, a se defender dos embates, ofensas e ataques feitos pelos outros contra ela.

Registre-se que há outros tipos de textos infantis que contribuem com a formação moral das crianças, e ainda, os que trabalham com outros problemas, tais como, injustiça, dilema existencial, ambivalência (bom X mau), identificação, personagens opostos, diferenças, heróis, punição, conflitos, provas, tribulações, destino, sorte, virtudes, e muitos

outros. Será demonstrado, na análise das releituras propostas, o papel dos contos de fadas e seus recontos no questionamento dos estereótipos de gênero.

Ao nos depararmos com os contos de fadas recontados, nos remetemos à época do *era uma vez...* Apesar de apresentarem várias alterações e adaptações, as releituras dos contos de fadas não deixam de apresentar o valor universal e o aspecto simbólico tão inerentes à estrutura do conto tradicional. Desse modo, a permanência do modo tradicional nos faz pensar que a literatura infantil atual, mesmo realista, que se ocupa da vida possível, existe a partir da fantasia, do irreal, da ficção.

## 2.2. Características dos contos de fadas

Do ponto de vista psicológico, existem nos contos de fadas elementos que se intervêm e se harmonizam para criar um mundo ou uma realidade tal que consegue despertar um grande e vivo encantamento na criança (SOSA, 1982). É provável que esse interesse infantil se justifique em razão das características neles encontradas, como por exemplo, a presença do maravilhoso, dando-lhe um caráter imaginativo. Sosa (1982) acrescenta que

o verdadeiro conceito para a apreciação de um conto de fadas despreza a questão de sua possível realidade. É um estado típico de indiferença espiritual em relação a esse ponto, estado em que predomina uma ‘arte da representação’, na qual a criança toma um partido especial, muito distinto de sua atitude face a um conto realista... (Sosa, 1982, p. 122-123).

A criança não pensa se o conto representa ou não a realidade, o que a encanta e desperta seu interesse são as possibilidades nele apresentadas. Nos contos de fadas, em relação às personagens representadas, percebe-se que quase sempre são hiperbólicas. Essas personagens podem se apresentar como muito boas, malvadas, bonitas, feias, corajosas, medrosas, fracas, fortes, ricas, pobres. Esse exagero expresso em suas qualidades pode despertar nas crianças sentimentos ambíguos (pena/raiva) e muitas dessas qualidades hiperbólicas podem se tornar modelos para esse público infantil. Algumas dessas personagens se tornam referências consagradas desde as origens dos contos clássicos até os dias atuais, tais como Cinderela, Branca de Neve, Peter Pan, Pinóquio e muitos outros.

O espaço e o tempo expressos nas narrativas dos contos são vagos e imprecisos. As expressões “Era uma vez...”, “Num certo lugar...”, “Há muitos anos...”, não são nunca descritas ou detalhadas, deixam implícito o mistério e desconhecido a distância entre o momento em que se deram os acontecimentos e o momento da leitura. Isto leva a criança a conduzir, através do seu imaginário, as ações da narrativa para o presente, ela consegue se transportar para aqueles tempos e lugares e assistir fatos/ações.

Outra característica envolvente para a capacidade imaginativa infantil acerca dos contos são “os acontecimentos que neles sucedem”. Esses fatos sempre mobilizam o imaginário das crianças, independentemente das suas naturezas, sejam elas folclóricas, lendárias ou mágicas. Os enredos movem algumas “molas” mentais projetando esse/as leitor/as infantis para fora de situações rotineiras, remetendo-o/as a sonhos e apresentam mecanismos que fazem a imaginação ficar em suspense, aguardando novos movimentos ou ideias para ocupar a mente.

No que se refere à motivação das ações, quase sempre são plenamente compreendidas e aceitas pelas crianças, mesmo que sejam simples, um pouco caprichosas, lógicas, moderadas e diferentes das tradicionais ou usuais. A criança aceita bem como são resolvidas, rapidamente, num abrir e fechar de olhos e, aceita normalmente que as premiações e punições ocorram de maneira rápida, sem questioná-las.

Quanto à “técnica” de exposição dos fatos/ações, os contos apresentam algumas unidades orgânicas. Há uma sequência de atos isolados, independentes entre si, porém, numa sucessão incrível, vão se ligando, se encadeando e mantendo o interesse do leitor. Conseguem-se prender a atenção da criança até a última palavra através de recursos estilísticos diretos e simples. Por exemplo, num momento, antepõe profecias, ordens ou proíbe algo, adianta acontecimentos previstos para o futuro, em outro momento, repete coisas já ditas de outras maneiras, deixa para o último parágrafo aquela pergunta chave para desvendar a cena ou ação seguinte. (SOSA, 1982).

Outra característica dos contos de fadas é “a capacidade de vencer as dificuldades”, pois tudo se resolve. Parece haver sempre a certeza de uma vitória obtida. Após muitas lutas e dificuldades, com a ajuda de um elemento mágico ou não, as personagens obtêm sucesso.

Outro elemento característico dos contos é a presença das “fadas”. Apesar que elas não estejam presentes em todos os contos, elas representam a magia capaz de solucionar o conflito dos enredos em que se fazem presentes. A sua definição embasada na palavra grega “*fatum*”

indica o que brilha e dessa raiz derivaram as demais desinências que contém certa ideia de brilho. Elas [as fadas] têm em seu poder talismãs, pedras preciosas, adornos e armas encantadas, com os quais se dignam presentear seus favoritos; gostam de amar e ser amadas, é uma forma de representação do destino do homem e brota da concepção ‘mais doce e mais trágica, mais íntima e mais universal da vida humana’” (SOSA, 1982, p. 116-117)

Pode-se inferir que as fadas representam as personagens que emprestam forças benéficas responsáveis pelos destinos brilhantes de cada pessoa ou elemento que sofrem suas intervenções ou interferência dentro da narrativa. É através da representação simbólica das fadas que residem as possibilidades de resolução dos problemas reais nas narrativas em que elas estão representadas. Se não há a presença das fadas em suas narrativas, a resolução dos conflitos se dará através de algum outro elemento mágico sempre presentes nos contos de fadas.

Assim, os contos de fadas, com fadas ou sem elas, “expressam em palavra e ações as coisas que se passam nas mentes infantis”, de acordo com Bettelheim (1980, p. 195). Enquanto as crianças acreditarem em seres maravilhosos, elas se acham capazes de encarar e resolver seus problemas pela engenhosidade da imaginação.

Em relação aos seus significados, o conto *Chapeuzinho Vermelho* perde parte de seu atrativo pois se torna óbvio que o lobo não é animal ávido, mas apenas uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do leitor/a (BETTELHEIM, 1980). Esse autor assevera que “todos os bons contos de fadas têm significados em muitos níveis; só a criança pode saber quais significados são importantes para ela no momento” (BETTELHEIM, 1980, p. 205). Somente a criança é capaz de descobrir, espontaneamente e por meio da intuição, os significados que estão implícitos nas entrelinhas das narrativas infantis. A criança é capaz de assimilar das leituras algo especial criado para si. O que o autor aconselha é que não se deve detalhar os fatos que ocorrem num conto de fada. Deve-se deixar que a criança descubra sozinha os significados ocultos na narrativa. Esse é um dos grandes méritos do conto de fadas, ou seja, ao ouvi-lo, ou lê-lo, a criança consegue superar seus conflitos. Quando a morte, mesmo que simbólica, apresenta-se nos contos de fadas, tem uma forte atração ou atenua o temor da criança, uma vez que acredita não ser capaz de viver essa passagem ou perderá muito em fazê-la. Na leitura, ela sentirá pelo tema do renascimento um imenso respeito e acreditará ser possível aceitar a morte como algo que a ajudará galgar níveis mais altos e será mais feliz, forte e/ou se sentirá melhor (BETTELHEIM, 1980).



Os contos de fadas são verdadeiras fontes de significados para as crianças, pois neles residem sentimentos que lhes permitem lidar com seus medos, inseguranças e dúvidas que estão enraizadas em seu íntimo. A configuração e o teor dos contos de fadas dá margem para que a criança exercite sua imaginação, além do que sua estrutura a ajuda a organizar seus devaneios, facilitando-lhe a aceitação dos fatos reais, criando um equilíbrio entre o mental e espiritual de acordo com o momento que está vivendo. Infelizmente, ainda existem aqueles pais que negam os valores positivos dos contos para seus filhos, preferindo mantê-los protegidos e sem contato com a angústia, sofrimentos, dificuldades, fatos tristes, conflitos e outros sentimentos representados nas narrativas infantis, privando as crianças de elaborar por conta própria suas armas e recursos para entender a si mesmas e ao mundo que as rodeia. O que os pais não sabem, ou não querem saber, é que a vida real não é feita apenas de coisas belas, otimistas e alegres. Esta visão unilateral só alimentará parte da mente infantil, não a preparando para viver a realidade como um todo, com insucessos, agressividade, egoísmo, raiva, ansiedade.

### 2.3. Chapeuzinho Vermelho e Perrault

Charles Perrault (1628-1703), escritor e arquiteto francês, escreveu várias obras para adultos. Ficou famoso por publicar uma coletânea para crianças, intitulada *Contos da Mãe Gansa* (1697). As histórias recolhidas do meio popular conservavam a crueldade, a poesia e a moral própria da sociedade da época. Em suas tramas misturavam-se a crença popular à imaginação do autor, com riquezas de detalhes reais e minúcias e caracteres da época, o que as tornaram obras-primas, célebres e imortais.

Essa obra de Perrault, também conhecida como *Histórias ou contos do tempo passado*, com suas moralidades — *Contos da Minha Mãe Gansa*, deu origem ao “primeiro núcleo da literatura infantil ocidental”, sendo que o conto Chapeuzinho Vermelho foi uma das oito histórias que fazia parte da sua coletânea (SILVA; BORTOLIN, 2011, p. 26).

Na versão de Perrault, em *Chapeuzinho Vermelho*, segundo Khéde (1990, p. 25), nota-se que “o cunho moralizante da história não aparece no enunciado. Mas ele está implícito na enunciação. Os atributos situam Chapeuzinho Vermelho como força atraente da natureza: bela, vivaz e intrépida”. Esse era o ideal de mulher da sociedade da época: bela e angelical. A vivacidade e a rebeldia de Chapeuzinho representada na trama mostra que se a mulher se

comportasse dessa forma poderia ser punida como foi a personagem da história. Esses atributos mencionados possibilitam à menina a tentativa de quebrar a manipulação da mãe sobre ela. Isso é comprovado no momento em que Chapeuzinho se liberta de suas obrigações ao dar atenção ao lobo, acatando a sua sugestão de seguir pelo caminho mais longo (LIMA, 2008). Chapeuzinho Vermelho é representada como personagem feminina à mercê de suas fraquezas e seus erros e conseqüentemente os seus castigos por fugir dos padrões ditados pela classe dominante.

Nessa trama, o caçador não aparece para punir o lobo. Chapeuzinho é a vítima ingênua, e por deixar se levar pela astúcia do lobo, é devorada por ele. O lobo, um ser masculino, desempenha seu papel de persuadir o ser feminino. Esse fato concretiza a ideia de punição implícita na história, pois ao desobedecer às ordens da mãe, a menina morre, uma espécie de punição por sua rebeldia, fazendo sobressair as características dos contos populares de que “os prêmios e os castigos para as boas e as más ações são a base da moral ingênua”, (LIMA, 2008).

O conto de Perrault é uma narrativa breve, contendo em seu final um poema com lição moral. A linguagem simples e ingênua utilizada em *Chapeuzinho Vermelho* se justifica pela aproximação ao popular e ao vocabulário infantil daquela época. Apresenta uma aspiração a ser realizada por Chapeuzinho: levar sozinha um bolinho e um potinho de manteiga para a avó que estava doente e morava em uma aldeia vizinha, conforme relata Perrault (2005, p.234) “Certo dia, tendo cozinhado e feito bolos folhados, sua mãe lhe diz: Vai ver como está passando tua avó, pois ela me disse que estava doente; leva-lhe um bolo folhado e este pequeno pote de manteiga”. Os obstáculos não são colocados de forma clara para Chapeuzinho. A menina não é advertida sobre os perigos que poderia enfrentar. Ao encontrar o lobo, ela conta-lhe sobre a avó e, ainda, aceita o conselho dele: ir pelo caminho mais longo, conforme narra Perrault (2005, p. 234):

Ele [lobo] lhe perguntou aonde ia; a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um lobo, lhe disse: Vou ver minha avó e levar-lhe um bolo folhado com um potinho de manteiga que minha mãe está lhe enviando. Tua avó mora muito longe? — pergunta-lhe o Lobo. Oh! Sim — diz Chapeuzinho Vermelho — é para lá do moinho que vedes bem lá embaixo, lá embaixo, na primeira casa da aldeia. Olha — diz o Lobo — quero ir vê-la também; eu vou por este caminho aqui e tu por aquele caminho de lá e logo nos veremos.

A menina fica por um bom tempo colhendo flores para sua avó, dando tempo também para que o lobo chegasse à casa da avó antes dela. Nessa narrativa não se realiza a conquista

do objetivo enunciado, pois o lobo, ao chegar à casa da avó, devora-a e, assim que Chapeuzinho chega, ele faz o mesmo com ela. Dessa forma, a heroína não consegue alcançar o objetivo almejado (SILVA; BORTOLIN, 2011, p. 29-30).

Além da função de entreter o público, os contos de Perrault possuíam também a função da moralidade. As narrativas representam a realidade através do simbolismo. Essa representação leva a criança a descobrir uma realidade passível de transformação. A partir da leitura dos contos de fadas, a criança apropria-se de conhecimentos relativos a si própria, ao seu mundo e ao outro. Dessa forma, os enredos apresentam atitudes coerentes com os desejos da criança, compartilhando os sentimentos.

Maria Tatar (2004), em sua obra *Contos de Fadas*, deixa evidente que os enredos dos contos de fadas transmitem uma moralidade ingênua visando compensar a boa conduta, e ainda, conduzem a criança a repensar sobre suas atitudes. Isso evidencia que a virtude é concebida por meio da renúncia, caso não for possível justificar os atos pela razão. A compreensão de mundo está fundada em determinados valores e interesses. O ser humano é capaz de escolher, julgar e controlar suas ações. Os valores e interesses são passados de geração a geração com o intuito de garantir a integridade e formação do caráter do indivíduo. Os contos de fadas por séculos foram instrumentos utilizados para o repasse dos valores morais às crianças e aos adultos, com encantamento e didatismo.

A personagem Chapeuzinho Vermelho representa a classe burguesa da época, no papel da mulher recatada e respeitada na Idade Média. Era costume da época a mulher cobrir a cabeça, os ombros, mostrando apenas a face, conforme relata Perrault (2005, p.234), “Esta boa mulher mandou fazer para ela um pequeno chapéu vermelho que lhe caía tão bem que em todos os lugares chamavam a menina de Chapeuzinho Vermelho”. A cor vermelha representava sinais ou variações espirituais ou sexuais a que todos os seres humanos sentiam cotidianamente (LIMA, 2008). Nota-se, então, que essa narrativa nos remete ao contexto sociocultural da época, recheada de costumes da sociedade medieval.

Mesmo sem a presença de fadas, o conto se desenvolve num cotidiano mágico. Na narrativa, o lobo (animal) possui a capacidade de falar, característica inerente ao ser humano. E a trama apresenta como eixo gerador a ocorrência de uma problemática social: desobediência de regras ou normas familiares.

O tempo verbal empregado por Perrault no conto “é durativo, não acabado: ‘Era uma vez...’ e auxilia na construção do efeito de irrealidade. Com a reiteração do tempo inacabado durante toda a narrativa, passa-se a perspectiva de que tudo pode acontecer de novo” (LIMA, 2008). Outro índice de tempo bem marcado no conto é aquele em que Chapeuzinho, ao parar

no caminho para conversar com o lobo, um animal, um estranho, quebra as regras estabelecidas no seio familiar. Essa ruptura temporal dura até a menina chegar à casa da avó, lugar onde o medo e a morte se instalam e dão espaço à punição das regras desafiadas e não obedecidas.

Entre os temas recorrentes nos contos de Perrault, convém ressaltar a repressão, presente no conto pela figura da mãe, da avó e pelo alimento a ser levado para a avó da menina; a rebeldia, vivenciada por Chapeuzinho ao percorrer o caminho mais longo, e ao encontrar e dialogar com o lobo. “Todas estas variantes do discurso narrativo reforçam o caráter de censura e de quebra das relações sociais estabelecidas no desenrolar do conto”, complementa Lima (2008).

*Chapeuzinho Vermelho* é uma história sobre comportamento, “alertando a mulher contra sua curiosidade nata e sua tendência à falta de disciplina”, afirma Canton (2009, p. 28), e sendo adaptada de obras que contemplam o erotismo, esse conto explica “a necessidade de a mulher lutar contra essa curiosidade e obedecer às mães e aos familiares, mantendo-se dentro dos limites sociais estabelecidos para elas”, completa a autora.

Segundo Lima (2008), *Chapeuzinho Vermelho* é uma narrativa do gênero literário infantil que

apresenta traços míticos, pois narra acontecimentos com a presença de seres e acontecimentos imaginários, pois, devido a sua origem folclórica, a narrativa supõe que o lobo fale, que a menina realmente converse com ele e que ele se transforme na avó, realizando assim, o jogo do fazer-creer.

Dessa forma, a narrativa pode ser concebida como conto maravilhoso, por suas características se encaixarem no mundo mágico ou fantástico que tão bem desperta o interesse do público infantil. As personagens, por sua vez, “se tornam reais porque é conveniente criar uma realidade embasada no espírito mítico. O ‘parecer verdadeiro’ é interpretado como sendo realmente verdadeiro, em se tratando de conto” (LIMA, 2008).

Com a finalidade de garantir as regras morais e ideológicas da sociedade, os contos de fadas utilizam os mitos em diferentes culturas e épocas. As narrativas trazem em seus enredos, uma sequência de ações realizadas por certas personagens, num espaço e tempo definidos, através da língua falada ou escrita.

## 2.4. Chapeuzinho Vermelho e os Irmãos Grimm

Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Karl Grimm nasceram em 1785 e 1786, respectivamente, na cidade de Hanau, perto de Frankfurt, na Alemanha. Os dois irmãos vieram de uma família de classe média e eram os mais velhos de seus irmãos. Estudiosos e pesquisadores que eram, viajaram por todo o seu país, conversando com o povo. Levantaram suas histórias e linguagens, colecionaram um grande acervo da cultura alemã.

Em 1812, publicaram *Contos da infância e do lar* (1º e 2º volumes) ou *Contos para crianças e para a família*, que continham contos de fadas clássicos, contos de magia, fábulas, lendas, canções, com base em pesquisas de outros livros, autores de outros tempos, incluindo Charles Perrault, que se juntaram ao seu material fantástico recolhido e transcrito por eles. Conservaram, contudo, a ingenuidade popular, a fantasia e o poético, bem como estilo próprio ao escrever suas obras.

A compilação publicada em 1958 incluía contos como Cinderela, Branca de Neve, O Príncipe Sapo, Chapeuzinho Vermelho, e é nessa pequena edição (apenas quatro obras) que se pode “identificar com clareza os valores e a moral cristã, ligados à Igreja Protestante, assim como a preocupação dos irmãos com a justiça, a sobrevivência e a liberdade” (CANTON, 2009, p. 34). Com o passar dos anos, Jacob e Wilhelm vão aperfeiçoando seu estilo, utilizando diminutivos e palavras carinhosas, ou seja, uma forma mais direta e terna de escrever, aproximando-se mais de seus leitores (CANTON, p. 35). Suas obras, a maioria, ambientam-se em fazendas, bosques, florestas, em meio à natureza e camponeses. Canton (2009, p. 36-37) estabelece a seguinte diferenciação entre as versões de Perrault e dos Irmãos Grimm:

Os valores e ideais que os irmãos Grimm compartilham em suas histórias se mostram bem diferentes daqueles, por exemplo, presentes nos contos de Charles Perrault. Enquanto nos livros do francês as noções de civilidade eram explícitas, buscando educar as crianças com boas maneiras, Jacob e Wilhelm davam ênfase a qualidades como a força de sobrevivência, a justiça, a perseverança. Em seus textos, o bem se paga com o bem e o mal, com o mal.

Esses dois célebres irmãos produziram um grande acervo literário infantil “potente, poético e cheio de lições de vida”, confere Canton (2009, p. 37). Entre as muitas narrativas dos Irmãos Grimm, destacava-se o conto *Chapeuzinho Vermelho*. Suas marcas simbólicas e

força criadora, sem menosprezar suas outras histórias, continua a povoar o imaginário do mundo infantil e também dos adultos. Portanto, justifica-se aqui sua análise, comparando-o à versão de Charles Perrault.

Nessa versão dos Grimm, percebe-se claramente a advertência feita à menina, conforme relata Grimm (1989, 144):

Certo dia, sua mãe lhe disse: — Vem cá, Chapeuzinho Vermelho; aqui tens um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho, leva isto para a vovó; ela está doente e fraca e se fortalecerá com isto. Sai antes que comece a esquentar, e quando saíres, anda direitinha e comportada e não saias do caminho, senão podes cair e quebrar o vidro e a vovó ficará sem nada. E quando chegares lá, não esqueças de dizer bom-dia, e não fiques espiando por todos os cantos.

Os autores “descrevem, através de um diálogo entre a mãe e a menina, observações impostas a respeito dos cuidados e medos que ela deveria ter para ir à casa da avó” (LIMA, 2008). Nessa narrativa, a avó e a menina não morrem. O surgimento da personagem do caçador inverte a ordem discursiva, o que não acontece na versão de Perrault, em que as duas são devoradas pelo lobo, como podemos constatar na versão de Grimm (1989, p. 148), “O caçador passou perto da casa e pensou: ‘como a velha está roncando hoje! Preciso ver se não lhe falta alguma coisa’. Então ele entrou na casa, e quando olhou para a cama, viu que o lobo dormia nela”. Ao contrário, elas “são salvas por um caçador que manda o lobo desta para melhor após efetuar uma cesariana com uma tesoura” (TATAR, 2004, p. 28). O lobo é castigado no final da história, embora não tenha realizado nada mais que lhe seja natural, devorar para alimentar-se, sendo normal, também, o homem matar o animal, o lobo, para cumprir tal façanha (BETTELHEIN, 1980).

O princípio do prazer é afirmado explicitamente quando a menina ouve o lobo a falar de outro caminho com suas flores e os pássaros. A menina escolhe trilhar o caminho sugerido, sem sequer lembrar dos conselhos da mãe, que era “ciente das inclinações de Chapeuzinho para desviar-se do caminho conhecido e espiar pelos cantos para descobrir os segredos dos adultos” (BETTELHEIM, 1980, p. 207).

Os atributos da Chapeuzinho na versão dos Irmãos Grimm são “de cunho moralizante: boa, carinhosa, obediente” (KHÉDE, 1990, p.25) , também protagonista e bastante ativa, pois “enche a barriga do lobo de pedras e procede à matança do segundo lobo”,<sup>2</sup> complementa a autora. Fica evidente que a menina aprendeu duas lições importantes: “ouvir conselhos, obedecer a ordens; e passar a desconfiar do outro, ser mais precavida” (KHÉDE, 1990, p. 25).

<sup>2</sup> Conforme versão de Chapeuzinho Vermelho traduzida por Katia Canton em ANEXO B.

A menina, nessa versão, leva “bolinhos e uma garrafa de vinho”, conforme Tatar (2004, p. 30), para sua avó, que se encontra doente e fraca. Ela se considera uma heroína capaz de proporcionar meios de revigorar a avó, mesmo arriscando sua vida através da floresta. A advertência da mãe: “quando estiver na floresta, olhe para frente como uma boa menina e não desvie do caminho”, (TATAR, 2004, p. 30), comprova que os autores não perdiam oportunidades para “introduzir ensinamentos morais, mensagens e lições de etiqueta nas histórias”, lembra-nos a autora.

A versão dos Irmãos Grimm, de acordo com a concepção de Silva e Bortolin (2011), possui algumas características a serem consideradas, marcando algumas diferenças com a versão escrita por Charles Perrault (a mais de cem anos – 1697), que podem ser interessantes ressaltar neste texto. Silva e Bortolin (2011), utilizando a estrutura baseada no pensamento de Vladimir Propp, analisa os dois contos sob a ótica de cinco elementos propostos: “aspiração ou desígnio, viagem, desafios/obstáculos, mediação auxiliar e conquista do objetivo” (SILVA; BORTOLIN, 2011, p. 30-31). Com base nessas variantes, a autora, ao analisar os distintos contos, conclui que eles se convergem quanto ao elemento desígnio, viagem e desafio, pois em ambos os textos, o objetivo da menina é levar alimentos para a avó; ela faz o percurso até a casa da sua avó sozinha; e a menina não apresenta medo do lobo. Porém, os enredos se divergem quanto aos elementos mediação auxiliar e conquista do objetivo. No conto de Perrault não se apresenta mediação auxiliar e, também, não se conquista o objetivo almejado, pois a avó e a heroína morrem, enquanto na versão dos Grimm há a presença do caçador, elemento mediador, e a conquista é concretizada, pois há um final feliz: a avó e a menina se salvam (SILVA; BORTOLIN, 2011, p. 29-31). Eis os finais dos dois contos clássicos:

Então os três ficaram contentíssimos. O caçador arrancou a pele do lobo e levou-a para casa, a vovó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho trouxera, e logo melhorou, mas Chapeuzinho Vermelho pensou: “Nunca mais eu sairei do caminho sozinho, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir fazer isso”.(GRIMM, 1989, P. 149).

É para te comer: E, ao dizer estas palavras, o malévolo lobo se lançou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu. Moral: Vê-se aqui que crianças pequenas,/ Sobretudo meninas pequenas,/ Bonitas, de belas formas e gentis,/ fazem muito mal em escutar qualquer tipo de gente,/ O que não é algo raro,/ Tanto é assim que o lobo as come./ Digo o lobo, pois nem todos os lobos/ São da mesma espécie;/ Há os de humor agradável,/ Sem ruído, sem fel nem cólera,/ Que domesticados, complacentes e doces,/Seguem as jovens donzelas/ Até nas casas, até nas vielas;/ Mas ai de quem desconhece que esses lobos adocicados,/ De todos os lobos são os mais perigosos (PERRAULT, 2005, p. 236-237).

As personagens femininas são débeis, com exceção de Chapeuzinho, pois, nem a mãe ou a avó conseguem proteger a menina e as figuras masculinas agem contrastando-se às femininas e dividem-se em dois pontos: de um lado, “a do sedutor perigoso que, se cedermos a ele, se transforma no destruidor da avó boa e da menina; e do caçador, a figura paterna responsável, forte e salvadora”, salienta Bettelheim, 1980, p. 208).

A intertextualidade utilizada pelos Irmãos Grimm permite a reconstrução da narrativa, transformando-a em algo novo com relação ao texto base (de Perrault). A criança ao ler ou escutar esse conto não mais sentirá medo da morte e, ao mesmo tempo, suscita nos leitores ou ouvintes um outro novo medo: “o medo de contrariar o outro” (LIMA, 2008). Esse novo medo é oriundo do comportamento de Chapeuzinho em desobedecer os conselhos da mãe, o que resultou no seu encontro e de sua avó com o lobo, e em todas as peripécias vividas pelas duas até a ação do caçador para salvá-las. Em ambas as versões, a personagem Chapeuzinho Vermelho é, segundo Bettelheim (1980, p. 208-209),

amada universalmente porque, embora virtuosa, sofre a tentação; e porque sua sorte nos diz que confiar nas boas intenções de todos, que nos parecem bons, na realidade deixa-nos sujeitos às armadilhas. Se não houvesse algo em nós que aprecia o lobo mau, ele não teria poder sobre nós.

Para o autor, a ingenuidade de Chapeuzinho atrai o público leitor; porém, é necessário entender que a ingenuidade pode nos levar aos supostos perigos da nossa vivência. Chapeuzinho é atraída pelo lobo mau. Isso nos leva a acreditar que aos olhos da menina, o lobo não apresentava caráter maldoso. Ela não sentiu medo de se aproximar e conversar com ele.

Ao analisarmos as versões do conto Chapeuzinho Vermelho, percebemos que, mesmo existindo “tantas maneiras de contar essa história, numas a menina se salva, noutras é devorada, por vezes precisa de ajuda, por outras foge sozinha, como entender que reconhecemos todas como Chapeuzinho Vermelho?” (CORSO; CORSO, 2006, p. 53). O que esses autores querem dizer é que as diversas formas de apresentar esse conto, mesmo aquelas modernas, são necessárias e válidas para tocar a sensibilidade atual. Todas as maneiras diferenciadas mantêm a essência da narrativa original, o que assegura o reconhecimento de cada uma delas, pois, “afinal o que faz um conto são os elementos em jogo, não necessariamente, os seus desfechos. O conto da Chapeuzinho contém um drama sobre a perda da inocência, e isso está preservado em todas as versões” (CORSO; CORSO, 2006, p.53).



## 2.5. Os contos de fadas: Perrault e Irmãos Grimm

Entre os autores que desempenharam a função de registrar e perpetuar os contos originais, isto é, entre aqueles que coletaram e transcreveram os contos de fadas em diversos lugares, ocidente e oriente, Perrault e Irmãos Grimm se destacaram, pois ambos mantiveram semelhanças de episódios, personagens e motivos, apesar de seus escritos do conto *Chapeuzinho Vermelho* possuírem quase um século de separação. As histórias sempre estiveram presentes na realidade do ser humano ao longo dos tempos. Segundo Silva e Bortolin (2001, p. 26)

o ser humano não vive apenas da realidade, em todas as épocas ele usou das histórias, do maravilhoso para explicar, ensinar, perpetuar tradições, conversar com os seus conflitos internos e principalmente para se divertir, pois as histórias folclóricas tradicionais mantêm-se ao longo da existência, uma vez que abordam de forma simbólica a realidade humana e seus predicamentos.

Perrault e Grimm conseguem em suas obras transmitir uma atmosfera de leveza e bom humor que ameniza os dramas existentes na raiz de seus contos. Fica evidente que o motivo ou razão dos contos de fadas continuarem fazendo sucesso através dos tempos foi a manutenção de seus enredos de maneira artisticamente encantadora e estimuladora da fantasia do público infantil. Os recursos fantásticos, presentes na narrativa, auxiliam a criança a organizar seu modo de ver o mundo, a vivenciar e lidar com sentimentos que lhes são incompreensíveis e inexplicáveis.

Os contos de fadas são obras de arte para as crianças e adultos, pois mostram “em suas tramas, de modo simbólico, os dilemas existenciais tais como o amor e o ódio; a juventude e a velhice; o desejo de vida eterna; a morte e a vida, entre outros” (SILVA; BORTOLON, 2011, p. 27), estimulando suas imaginações e fantasias. Por apresentarem uma estrutura simples, porém com temática humana complexa, a criança consegue “não só acompanhar o enredo, mas também viver a história junto com as personagens” (AGUIAR, 2001, p. 78). A magia e o encanto estão presentes em *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault e Grimm, quando são descritas situações humanas possíveis ou imagináveis, passíveis de serem vivenciadas. Os exageros fantásticos, como ser engolido por lobo e renascer, dão aos contos uma verdade

psicológica. Por meio da “linguagem simbólica, os contos não se prendem à contingência do real e veiculam mais de uma significação” (AGUIAR, 2001, p.80-81).

Tanto Perrault quanto os Grimm se preocuparam com as antigas versões de Chapeuzinho Vermelho. Os autores resolveram reescrever a história, retirando do conto elementos obscenos e grotescos, produzindo um conto que promovesse os bons costumes, a moral e regras que pregam as virtudes. Em suas narrativas condenavam a vaidade, a ociosidade e a desobediência, principalmente, a feminina; e ainda, “os vestígios da jocosidade erótica das versões orais” (TATAR 2004. p.28-29).

Pode-se afirmar que, ainda na atualidade, aqueles contos narrados de forma tradicional respondem ao imaginário e se fazem presente nos contos realistas. Eles são capazes de conduzir o leitor a uma viagem ao retorno do “Era uma vez...”, tal é a possibilidade dos elementos presentes nas narrativas de nos conectar com o mundo e seus desdobramentos, fornecendo-nos meios de entendimento e adaptação à realidade presente.

## **2.6. O feminino e o masculino nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm**

Ao refletirmos sobre o conto Chapeuzinho Vermelho de Perrault e dos Irmãos Grimm, sob uma ótica histórica e ideológica, percebemos que são transmitidos valores e modelos de comportamentos adequados aos ideais de cada sociedade vivenciada por eles. Os autores conseguem imprimir características próprias da sociedade da época. Sobre os contos de Perrault, assevera Canton (1994, p. 42):

A maior preocupação de Perrault era transformar os contos (orais) em lições de *civilité*, sem que, ao mesmo tempo, perdessem a atração sobre as crianças. *Civilité* é a palavra-chave para entender os contos de fadas de Perrault. Eles foram construídos para disseminar noções que deveriam regular o comportamento das crianças e homogeneizar os seus valores.

Nota-se que Perrault se apropriava dos contos populares com o objetivo de disseminar valores segundo os padrões almejados pela classe dominante. A sociedade aristocrata-burguesa, na qual Perrault estava inserido, era composta por homens e mulheres com papéis sociais determinados. Os homens eram considerados seres racionais, inteligentes e ativos. As mulheres, por sua vez, eram concebidas como seres frágeis, passivos e emotivos.

A sociedade era patriarcal, sendo o homem responsável pela família. A ele era dada a autoridade sobre os familiares e empregados, validada pela Igreja Católica e por autoridades políticas. Esse tipo de sociedade apontava para o exercício e a presença da dominação masculina. A mulher, por seu papel reprodutor e sua fragilidade, tornou-se subordinada ao homem. Dentro desta conjuntura, nessa versão, pode-se observar a presença dos discursos machista e patriarcal na produção de efeitos de sentidos possíveis. Como exemplo de um discurso machista, podemos citar o episódio em que a personagem Chapeuzinho obedece ao lobo, em duas recorrências. Primeiro ao indicar um novo caminho para casa da avó a ser seguido, e segundo ao exigir que ela se deite com ele. Esses exemplos de obediência representam que a mulher exerce a função de submissa e obediente em relação ao ser masculino, aqui metaforizado pela figura do lobo. A submissão feminina é uma característica naturalizada pela sociedade patriarcal.

Devido ao seu caráter universal e atemporal, os contos de fadas podem apresentar alterações ou não em relação ao feminino e masculino representados em seus textos. Por isso, urge a importância de analisar versões de diferentes épocas e lugares do mesmo conto. Dessa forma, visamos explicitar as mudanças ocorridas ou não nas imagens femininas (re)produzidas nestes contos.

No texto de Perrault, apresentam-se, como personagens, o lobo, que representa a figura masculina; a Chapeuzinho Vermelho, que representa uma menina inocente e ingênua; a avó doente e frágil, e a mãe de Chapeuzinho Vermelho que não faz nenhuma advertência à filha antes dela sair de casa. A inocência da menina e a fragilidade da avó diante do lobo, o predador, são elementos concretos para o desenlace trágico das duas personagens. A crueldade do final dessa trama, em que a menina e a avó são devoradas pelo lobo, remete-nos à época violenta pela qual a França passava sob o domínio de Luís XIV (COELHO, 1998, p. 108). Convém ressaltar que a responsável por essa tragédia é a figura da mãe, devido à sua função de educar e advertir as filhas dos perigos. Bettelheim (1980), em suas reflexões, justifica a falta dos avisos maternos, talvez, por ser a floresta um espaço conhecido da menina.

Nota-se, nesse conto, que o autor se preocupava em advertir as jovens sobre os perigos de conversar com estranhos e ensiná-las a controlar seus impulsos naturais. Desse modo, o autor, ao metaforizar a sedução de jovens inocentes por “lobos mansinhos”, descreve como um homem estranho é capaz de destruir a honra e a moral da mulher, levando-a a um final triste e trágico.

Perrault deixa evidente essa visão educativa no final da narrativa, exposta em versos de modo irônico em relação à inteligência feminina, pois segundo ele,

As meninas, principalmente,/Sendo gentis e engraçadas,/ Mal andam em dar crédito a toda a gente./ Depois não é de admirar / Se o lobo vier e as papar. Os lobos/ mansinhos,/ Quietos, ternos, sossegados, / Os quais, brandos, recatados, / Vão perseguindo as donzelas / Até a casa, e às vezes até se deitam com elas. / Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos / De todos são decerto os mais perigosos? (PERRAULT, 1997, p. 99-100).

O autor censura o comportamento ousado das meninas, principalmente, as gentis e engraçadas. Advém desse fato a educação moral, tendo por objetivo maior a transmissão de valores culturais e sociais impostos pela classe dominante. Essa versão apresenta, assim, concepções pedagógicas, visto que o livro infantil deveria de forma sutil e eficaz ensinar a moralidade.

O famoso capuz vermelho da menina foi inaugurado por Perrault nessa versão. Ao utilizar a cor vermelha, o autor nos remete ao sangue, à menstruação, à libido e ao coração. Em sua época, era a cor das prostitutas e do escândalo e também insinua a transgressão da menina e seu trágico destino. Segundo Bettelheim (1980, p. 209):

Em “Chapeuzinho Vermelho”, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual.

Para Bettelheim, o uso do capuz vermelho pode também significar a passagem da infância para a vida adulta, de forma precoce, ou seja, está associado ao desabrochar sexual da menina que se sente incapaz de lidar com tais implicações.

Tais considerações evidenciam que o conto de Perrault retrata os valores morais de sua época, representando a figura feminina dentro de um discurso patriarcal; e ainda sob uma reflexão psicanalítica, os elementos eróticos e sexuais.

Os Irmãos Grimm, em um contexto sociocultural diferente de Perrault, produziram o conto Chapeuzinho Vermelho comprometido com os ideais da corte burguesa. Apesar de estarem inseridos num cenário e em uma época diferente de Perrault, os Irmãos Grimm, na Alemanha, não deixaram de imprimir em seu texto valores morais, noções de gênero e de classe patriarcal.

Convém destacar que uma das características de Perrault e dos Irmãos Grimm é a ausência de nomes próprios. Suas personagens são nomeadas de acordo com a esfera social e familiar que ocupam na sociedade (mãe, avó, caçador etc) devido a alguns caracteres marcantes (vestimenta ou predicativos).

Na versão de Grimm, a menina é advertida pela mãe sobre os possíveis perigos de se desviar do caminho. A mãe cumpre seu papel imposto pelo patriarcado: zelar, instruir e proteger as filhas. As personagens femininas não diferem das do conto de Perrault. Chapeuzinho desobedece à mãe e por isso recebe sua punição; porém, adquire uma nova oportunidade, recebendo o perdão pelo seu erro e reconhecendo a importância de dar crédito às advertências da mãe. Fica implícito no texto a moral de que se deve ouvir os mais experientes, dando destaque aos efeitos da desobediência. Ao contrário do conto de Perrault, a moralidade aparece explícita no enredo, em seus versos finais. Segundo Zilberman, os contos dos Grimm “transmitem valores burgueses do tipo ético-religioso e conformam o jovem a um certo papel social” (ZILBERMAN, 1982, p. 41).

Além disso, há a presença de duas figuras masculinas: o lobo e o caçador. O lobo representa o predador que engana a menina, por ser um desconhecido. O caçador, por sua vez, segundo Bettelheim (1980), representa a figura paterna, o salvador. Percebe-se que a menina e a avó são salvas pelo caçador, figura masculina, fato que reforça a fragilidade feminina diante de qualquer situação. A mãe de Chapeuzinho não pôde salvá-la, apenas orientá-la, pois sua condição de mulher não permitiria tal façanha. A figura masculina é polarizada. De um lado, o caçador, representa o homem do bem e de outro o lobo representa o homem maldoso que por este motivo é castigado. Ambos são estranhos para a menina.

Dentre as várias divergências entre os contos, nota-se também que, na versão dos Grimm, há a supressão dos elementos eróticos e sexuais tão presentes no texto de Perrault. Isso se justifica pelo fato de que esses elementos poderiam ofender a moralidade da burguesia alemã. E o final trágico do conto de Perrault não se apresenta no texto dos Grimm, dando lugar a um final feliz, tão presente na maioria dos contos de fadas (TATAR, 2004). No que diz respeito a cor vermelha, os Grimm mantêm o chapéu vermelho, porém pequeno e de veludo condizente aos costumes das mulheres da classe burguesa da época. É propagado no conto dos Grimm o estereótipo de menina obediente e boa e ainda da mulher submissa à figura masculina. A mulher, para alcançar um final feliz, deve se submeter aos valores morais impostos pela ideologia patriarcal.

Essas diferenças, entre as versões de Perrault e dos Grimm, devem-se às condições socioculturais em que estavam submetidos no ato da produção de seus contos. Cada texto

apresenta seus sentidos de forma singular. Quanto à figura feminina, os contos se divergem somente no que tange ao erro cometido. Em Perrault não há perdão, a menina e a avó são devoradas, mortas. Já no texto dos Grimm, é possível a salvação, a partir do elemento mediador da figura masculina (o caçador). A partir das análises apresentadas das versões clássicas de Chapeuzinho Vermelho, notamos que o estereótipo do feminino idealizado pela sociedade patriarcal se confirma no decorrer das narrativas. Os discursos em relação à figura do feminino são expressos de forma conservadora, reforçando a dependência da mulher em relação ao homem.

Convém ressaltar que os trabalhos de Bettelheim e de Propp são importantes para os estudos sobre os contos de fadas, porém essas abordagens tradicionais e gerais não condizem com o foco feminista tratado pelos estudos de gênero. Para tanto, fez-se necessário recorrer, também, a estudiosos que contemplam as questões de gênero na investigação das novas versões produzidas por Rubem Alves e Carolina Alonso. Enquanto Propp, por exemplo, considera a função da princesa a partir da figura masculina de seu pai, a abordagem de Bettelheim focaliza as reações emocionais, psicológicas das crianças e deixa de considerar as implicações sociais e políticas dos contos de fadas. Dessa forma, deve-se lançar mão de outras abordagens que questionam e evidenciam o caráter sexista de boa parte dos contos de fadas consagrados tradicionalmente. Para Jack Zipes, por exemplo,

não é possível ignorar a conexão que existe entre os componentes estéticos dos contos de fadas, novos ou antigos, e sua função histórica dentro de um processo de socialização que forma gostos, costumes, valores e hábitos (Zipes, 1986, p.2).

O público leitor dos contos de fadas tradicionais são expostos a padrões estereotipados que podem exercer um papel importante dentro do processo de socialização. Debruço um olhar especial ao tratamento dado de forma distinta às personagens masculinas e femininas representadas nos contos de fadas tradicionais. Joana Passos (1996) observa que nos contos de fadas a caracterização dos papéis femininos e masculinos são definidos de modo que se percebe “a importância da diferença de comportamentos entre os dois sexos para o funcionamento da sociedade” (PASSOS, 1996, p. 62).

De um modo geral, as personagens masculinas dos contos tradicionais são caracterizadas como corajosas, fortes e inteligentes, saindo de sua origem rumo às aventuras, matando gigantes e salvando princesas. Contrapondo a essas personagens, observa-se a caracterização das heroínas e vilãs que se posicionam em polos opostos: de um lado as figuras

domésticas, trabalhadeiras, resignadas, altruístas, indefesas; do outro lado as bruxas, as madrastas malvadas e as feiticeiras que são responsáveis pelo sofrimento das heroínas. Às vilãs são atribuídos valores negativos, que revelam os traços indesejáveis nas mulheres. Além das vilãs, percebe-se que a punição é exclusiva das vivências femininas. As transgressões masculinas são toleradas e estimuladas nos enredos, enquanto a curiosidade feminina é punida e reprimida nos contos. A exemplo disso, podemos considerar a personagem Chapeuzinho Vermelho que, ao ser devorada pelo lobo, foi punida por sua curiosidade e desobediência.

Outras características femininas evidenciadas nos contos de fadas tradicionais são a passividade e o mutismo. Ruth B. Bottigheimer, em seus estudos, atenta para o fato de que o silêncio é praticamente restrito ao universo feminino (1987, p. 74). A autora constata que a ausência do discurso direto da fala das mulheres denota “uma visão distorcida dos sexos e de seu uso da fala” (BOTTIGHEIMER, 1987, 69-70). Se o discurso pode ser visto como uma forma de dominação, podemos concordar com a autora que o uso da fala é um indicador de valores sociais e da distribuição do poder dentro da sociedade (BOTTIGHEIMER, 1987, p. 51).

Nos contos tradicionais, ao nos depararmos com personagens femininas atuantes, criativas, nota-se que elas são apresentadas como vilãs, monstros, bruxas, demônios que merecem punição, e geralmente são punidas e destruídas em seus enredos. Atribuir à personagem feminina um caráter maldoso, e considerar o perfil do heroico e benfeitor da personagem masculina, constitui uma questão política, pois “enquanto se valoriza o tipo de mulher passiva e inocente, a legitimidade do poder masculino não é afetada por nenhuma espécie de competição” (PASSOS, 1996, p. 59).

Muito se tem discutido sobre os significados e conteúdos ideológicos dos contos de fadas. Houve um crescente interesse por parte da crítica feminista nas últimas décadas sobre o efeito social e cultural dos contos de fadas. Linda Hutcheon em sua obra *The poetics of postmodernism* (1989) atenta para o caráter prescritivo dos contos de fadas, que direcionam as mulheres para padrões femininos de comportamento pré-concebidos:

Há uma longa tradição de literatura instrutiva cujo propósito é dizer às mulheres como “aparecer” — tornando-as mais desejáveis — aos homens [...] Mesmo os contos de fadas funcionam no sentido de passar a “sabedoria” coletiva recebida do passado e nisso refletem os mitos da sexualidade sob o domínio do patriarcado (HUTCHEON, 1989, p. 155).

Pode-se inferir que da forma como os contos de fadas são constituídos, transmitidos e assimilados dentro do processo de socialização, eles apresentam traços míticos significativos. Os mitos, ao serem constituídos e reconstruídos escondem as motivações disfarçadas sob a aparência de “natural”. Isso explica o fato dos contos de fadas serem recentemente considerados “mitos contemporâneos”, pois, segundo Zipes essas narrativas clássicas nos dão a impressão de que

nós somos todos parte de uma comunidade universal, que partilha valores e normas [...] e que um determinado tipo de comportamento produzirá resultados garantidos, tais como vivermos felizes para sempre com muita quantidade de ouro, num maravilhoso castelo, *nosso castelo* e fortaleza que para sempre nos protegerá contra as forças imprevisíveis e inimigas do mundo externo (ZIPES, 1988, p.148).

Compreendendo essas significações ideológicas dos contos de fadas, observa-se que é necessário contestar e repensar as visões conservadoras de gênero presentes nessas histórias infantis.

A partir da década de 70, vários escritores têm encontrado nas releituras de clássicos como “Cinderela”, “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”, “O Barba Azul”, “Chapeuzinho Vermelho”, entre outras, uma maneira de subverter noções do feminino reforçadas por histórias tão conhecidas de nossa infância. Essa é uma forma de romper com convenções literárias permitindo uma reavaliação das histórias sob uma nova direção crítica. Nesse contexto específico ateremos o nosso olhar para o feminino e o masculino representados nas releituras de Rubem Alves e Carolina Alonso.



## CAPÍTULO III

### CHAPEUZINHO VERMELHO EM NOVAS VOZES

A reflexão sobre o processo histórico da literatura infantil e juvenil, a construção da infância e da adolescência e os valores dos contos de fadas tradicionais permitiu-nos considerar que o ato de ler está associado à transformação do indivíduo, bem como à sua emancipação cultural. A literatura infantil e juvenil, além de se apresentar como arte, impregnada de sonho e magia, também faz parte da cultura de um povo e pode exercer uma função catártica, atuando no desenvolvimento psíquico da criança.

A partir desta concepção, tem se levantado uma preocupação em relação aos conteúdos expressos nas novas versões dos contos de fadas referentes às representações do gênero feminino e masculino e à sexualidade. Sob essa ótica, propomos analisar aqui, os contos *Chapeuzinho Vermelho* (2004) de Rubem Alves e *Antecedentes de uma famosa história* (2010) de Carolina Alonso com o intuito de observar criticamente, em estudo comparativo aos contos tradicionais, as mudanças ocorridas e desmistificar pré-conceitos estabelecidos pelo meio social ao qual o indivíduo está inserido. Para tanto, faz-se necessário apresentar um breve estudo sobre intertextualidade para uma melhor compreensão dos significados e ideologias das releituras do conto *Chapeuzinho Vermelho* aqui propostas, refletindo sobre as ações, papéis, gestos e comportamentos atribuídos a cada gênero.

#### **3.1. A literatura infantil na contemporaneidade: era uma vez... outra vez numa nova voz**

Percebe-se que a infância, a adolescência e a literatura continuam se transformando de acordo com o espaço e o contexto histórico e sociocultural em que estão inseridas. Na contemporaneidade, a literatura infantil passou a fazer parte da nossa realidade, trazendo em seus enredos temáticas relacionadas ao nosso convívio social e a abordar elementos próximos do conhecimento das crianças atuais. Os autores foram cada vez mais utilizando recursos tecnológicos, como por exemplo nas ilustrações, e estéticos em seus discursos a fim de estimular a imaginação das crianças. Seus textos são construídos por meio de um mundo

fantástico somado a elementos vivenciados pelas crianças ou bem próximos da realidade delas.

Surge, assim, as releituras de outros textos que já encantavam o público infantil, como por exemplo, os contos de fadas, as fábulas e as lendas. Através de releituras críticas, as paródias partem desses textos já existentes. Seus enredos são ampliados e renovados, tornando-os irreverentes, engraçados e hilariantes, com temas diversificados e atuais, capazes de cativar o/a leitor/a por meio de seus recursos visuais e temáticos distintos.

Apesar de rememorar os contos infantis tradicionais, essas releituras rompem com alguns valores dos tempos idos. São representadas nas novas versões a descontração da mulher idosa, a velhice, a mulher independente, profissional, mulher capaz de superar desafios, a reconstrução do herói e anti-herói, de conceitos tais como, feio/belo, bom/mau; enfim, há novos olhares sobre o que é política, social e culturalmente correto. Apresenta-se, ainda, nesses textos, o resgate do que é imaginário, sobrenatural, ampliado pelos recursos modernos e tecnológicos para a projeção do público leitor ao mundo real *versus* mundo mágico.

Essas histórias atuais, apesar de retomarem as histórias clássicas de princesas, príncipes, mágicos, rainhas, reis e bruxas, apresentam em seus enredos vários aspectos inovadores em relação aos contos tradicionais. Apresenta-se a ausência do maniqueísmo, pois os conflitos não são, na maioria dos contos, necessariamente desencadeados pelas atitudes de um vilão (personagem má). Muitas histórias atuais rompem com as características inerentes aos contos de fadas, de modo que o/a leitor/a se surpreenda com certos relatos. Como exemplo, podemos citar a caracterização de protagonistas (Cinderela, Chapeuzinho Vermelho e outras) não condizente à imagem idealizada propagada pelos contos tradicionais.

Nota-se que as versões contemporâneas buscam acompanhar as alterações dos valores da sociedade vigente. Com o objetivo de aproximar à realidade, as novas princesas são retratadas como personagens ousadas, indelicadas ou atrevidas, que não esperam pelo príncipe encantado nem pelo casamento para se sentirem realizadas.

Edmir Perrotti, em sua obra *O texto sedutor na literatura infantil* (1986), reflete sobre o caráter educativo nessas versões atuais. O autor acredita que apresentam um discurso mais sedutor e menos utilitário e autoritário. Os contos tradicionais sempre compreendiam um discurso utilitário, visto que eram considerados como um instrumento didático, pedagógico, pela sociedade vigente da época, atendendo aos seus interesses. Sobre essa discussão Perrotti aponta que

o discurso utilitário procurou sempre oferecer a crianças e jovens atitudes morais e padrões de conduta a serem seguidos, ordenando os elementos narrativos em função de tal finalidade exterior. Tais atitudes e padrões, evidentemente, inseriram-se na ordem da sociedade que os promoveu, uma vez que tal discurso buscou não somente adaptá-lo a um determinado modelo social: o burguês (PERROTTI, 1986, p. 117).

Para o autor, ao classificar as atitudes como “certas” ou “erradas”, tentavam resguardar as crianças dos perigos e armadilhas do mundo, além de ditar um modelo de comportamento a ser seguido. Assim, as histórias apresentavam esse tom moralizante adquirindo um caráter utilitário (PERROTTI, 1986). No discurso utilitário, percebe-se uma manifestação autoritária em relação à perspectiva pedagógica. Não há a interação autor-leitor. O conhecimento é imposto à criança pautado pela relação de poder do adulto sobre a criança. No entanto, nas versões contemporâneas, diferente deste modelo, prevalece o discurso estético ao utilitarismo, em que se torna objeto com valor em si mesmo. O discurso estético, de acordo com Perrotti (1986, p. 121) “tem as suas próprias leis, suas dinâmicas e requisições internas que se violadas em nome de um valor exterior como a eficácia junto ao leitor, pode comprometer irremediavelmente sua integridade estética”.

O novo estilo surge com a função de trazer ao público infantil narrativas que valorizem a natureza humana da arte literária. Além da função pedagógica, a literatura infantil possibilita o diálogo com seus leitores quando o narrador se coloca em condição compatível à realidade da criança. Para tanto, o autor utiliza-se de intrusões, de humor e ironia; ele cria e recria com liberdade, apropriando-se dos contos tradicionais, dando-lhes novas versões. Coelho (2000, p. 154-155), ao refletir sobre a literatura infantil contemporânea, observa que ela se revela

como um dos campos férteis de experimentação do verbal e do visual para a invenção de novos modos de ver, sentir, pensar, etc. A partir dessa nova interpretação da palavra como construtora do real vai-se difundir a técnica da *metalinguagem*, a palavra sobre a palavra. A preocupação com o *como narrar* se sobrepõe a *o que narrar*. O experimentalismo verbal é explorado nos jogos verbais, brincadeiras com a linguagem, etc. Explora-se também a técnica da *intertextualidade* (a absorção de um texto antigo por um texto novo), técnica resultante da consciência de que *não há texto original*, pois cada texto novo depende visceralmente de um texto anterior e este, de outro, e assim *ad infinitum*, até chegar a um hipotético (ou esquecido) texto *inaugural*. (Nesta linha estão as sátiras, paródias ou reinvenção dos antigos contos de fadas, fábulas, contos maravilhosos, etc).

Assim, a renovação de histórias é o resultado de uma alteração estrutural, tanto em termos de conteúdo quanto de forma, dos contos tradicionais, criada a partir de imagens capazes de contestar estereótipos e modelos moralistas que estiveram presentes nos contos infantis por séculos. Essas novas histórias tornam-se o reflexo de uma determinada época e momento, podendo se valer como um instrumento de discussão e reflexão sobre a transformação da sociedade e o estudo da natureza humana. Segundo Canton (1994, p. 29),

A narrativa de histórias tem acompanhado o desenvolvimento da civilização, de maneira variável; os contos mudam de configuração e adquirem diferentes significados conforme as pessoas que os contam e os contextos a que pertencem.

As tramas das histórias condizem com as mudanças da sociedade em todos os aspectos. Canton (1994) acredita que essa literatura pode desmistificar os conceitos moralizantes tão desnecessários à nossa época. Esse novo texto se estabelece a partir do maravilhoso, em que a magia torna-se o ponto de partida para a compreensão da realidade concreta. A magia e o cotidiano se misturam, recriando narrativas bem-humoradas que visam divertir e conscientizar o público infantil sobre si e o mundo em que está inserido.

O dialogismo e a intertextualidade se apresentam nas versões contemporâneas repletos da prática atual. O leitor se torna ativo no processo de significação, à proporção que se inclui no jogo intertextual do autor. Essa nova literatura ganha seu espaço no mercado editorial, e além de ser uma expressão artística, demonstra a visão do mundo, a cultura e o momento histórico do seu criador.

A desvirtualização dos contos de fadas não compromete o seu valor, pois não perdem o seu encanto. A inversão dos padrões narrativos clássicos, a subversão de valores éticos e comportamentais apresentados em suas tramas permitem ao pequeno/a leitor/a um certo grau de estranhamento causando humor, ironia e diversão.

A análise das releituras de Chapeuzinho Vermelho proposta não se refere apenas à época de suas produções, mas à adequação dos contos de fadas à região e cultura em que estão inseridos. Convém ressaltar que essas novas versões foram necessárias, pois as crianças modernas, com acesso às novas tecnologias, não se deixariam mais se encantar somente pela Chapeuzinho ingênua e inocente apresentada nos contos tradicionais. O herói ou heroína deve estar relacionado aos anseios dos jovens modernos: uma princesa em tempos da internet, uma Chapeuzinho ousada e valente.

Em virtude da diversidade de formas literárias e artísticas que encantam o público infantil, Coelho (2000) assevera que o artista contemporâneo está atento às mudanças ocorridas ao seu redor, imprimindo sua visão de mundo e sua estética na sua produção literária. São inúmeras as releituras dos contos de fadas. As histórias tradicionais ganham uma nova roupagem. Seus temas atemporais são adaptados conforme as características de seus novos narradores e as circunstâncias de sua época. Apresentam-se, nessas versões, novos conceitos, novos valores e modelos comportamentais. Canton (1994) considera os contos de fadas como documentos históricos, sociais e estéticos. Desde a sua forma oral ou escrita, a cada história foram acrescentadas personagens, fatos de acordo com seu narrador. Essas versões, segundo Canton (1994, p. 12),

são trabalhos criados por autores específicos, projetados em contextos sócio-históricos e culturais particulares. Perrault escreveu seus contos segundo os códigos da corte de Luís XIV, ao passo que os Grimm imprimiram novos valores da burguesia alemã às suas histórias. É por isto que esses contos devem ser reavaliados e encarados como documentos sócio-históricos e estéticos tanto quanto como resultado de criação pessoal.

As narrativas maravilhosas, com fantasia e magia e sua linguagem simbólica, conferem correspondências aos anseios da sociedade de cada época e lugar em que foram produzidas. O autor contemporâneo assume uma postura renovadora, desafia o que era pré-estabelecido por meio da subversão de padrões comportamentais e estilísticos e da revisão das normas. O artista atual interage com o público leitor. A mensagem de uma obra está ligada a outras anteriores, exigindo algum conhecimento por parte do leitor para compreendê-las. Esse processo permite ao leitor discutir sobre temas que nem sempre se apresentam nos textos tradicionais. Percebe-se uma constante preocupação do autor em estabelecer contato com o leitor, visto que este deve reconhecer o texto original da história narrada para que se cumpra o diálogo entre autor e leitor. Coelho (2000) afirma que o caráter contemporâneo de uma obra é a importância que se dá ao seu leitor. A autora acredita que a literatura infantil pode levar o seu leitor a amadurecer sua vida intelectual e social. Segundo Coelho (2000, p. 151), o que torna uma literatura contemporânea é

sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor, levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso.

Dessa forma, a literatura infantil apresenta-se como fonte de conhecimento, capaz de ampliar e renovar conceitos e a percepção de mundo do leitor. Segundo Zilberman (1982, p. 69) as novas versões dos contos de fadas serão cada vez mais reconhecidas como obra de arte se vierem acrescidas de críticas e questionamentos. Para a autora, uma obra literária torna-se inovadora quando em sua linguagem apresenta uma ruptura com os padrões de visão da realidade e questionamentos ideológicos.

A variedade de releituras do conto *Chapeuzinho Vermelho* é enorme. Existem releituras de autores diversos, brasileiros, europeus, norte-americanos, latino-americanos, que encantam o público leitor de diversos lugares e épocas. Chico Buarque (1987), João de Barro (1995), Ângela Carter (1979), Maurício Veneza (1999), Dalton Trevisan (2003), Rubem Alves (2004), Carolina Alonso (2010), entre tantos autores que recontaram a história de Chapeuzinho Vermelho, conseguiram dar ao tema um sentido diferente, sem hesitar em experimentar outros caminhos que permitam contemplar e vislumbrar outras faces ou novas posições da mesma história. As modificações, nas novas versões, mesmo sutis, são capazes de afetar a interpretação e a produção de significados.

Assim, é pertinente afirmar que os autores contemporâneos, através de suas obras, tecem diálogos ativos com seus leitores, buscando em suas narrativas atrair a atenção do leitor, e ainda, provocar alguma mudança. Nesta perspectiva, pode-se afirmar, por exemplo, que as versões contemporâneas apresentam de forma atualizada as relações de poder, os modelos comportamentais e os valores morais, éticos e sociais, em um clima de fantasia mesclado à realidade. Assim, a reflexão dessas novas versões dos contos de fadas podem demonstrar quais valores e modelos comportamentais são expressos na contemporaneidade, e ainda, permitir a visualização das alterações sofridas através dos tempos. Para tanto, faz-se necessário analisarmos os contos de fadas tradicionais para compreendermos as suas releituras no presente.

### **3.2. A intertextualidade nos contos de fadas**

Uma das razões do gênero literário conto de fadas e outros demais da literatura infantil e juvenil serem tão interessantes, ricos e envolventes, despertando ou causando encantamento não apenas às crianças, mas também aos jovens e adultos, é o exercício do fenômeno da intertextualidade, que se trata dos recursos variados que os autores utilizam para produzir as

suas diferentes obras literárias. Dessa forma, é importante apresentar algumas considerações sobre a intertextualidade, isto é, os diálogos entre os textos.

Entende-se por intertextualidade a relação de significado entre textos, de modo a contribuir na construção da textualidade. Segundo Barros (1999), a intertextualidade é um processo de construção, ou seja, de transformação em que se incorporam informações de outro texto, formando um complexo jogo de influências entre os mesmos.

Assim, para compreender os sentidos do texto, é necessário conhecer a noção de intertextualidade. A intertextualidade se relaciona às diversas formas de produção/recepção de um texto. O conhecimento intertextual advindo da bagagem de leitura do indivíduo é que permite ao leitor uma maior interpretação do discurso construído. Segundo Machado (2011) a intertextualidade é utilizada por escritores/autores quando eles decidem,

fazer referência a outros textos literários. Os livros que chegam a uma literatura não partem do zero, mas fazem parte de uma linguagem que já vem de muito tempo. São o resultado de uma fecundação feita por obras anteriores. É natural que tragam vestígios de seus ancestrais, quase de forma genética (MACHADO, 2011, p. 90).

Ao fazer uma análise cuidadosa de obras atuais e modernas, nelas serão encontrados sinais, características e/ou vestígios de clássicos e obras antigas de tradições orais e escritas, que são considerados traços de intertextualidade. Esses traços fizeram com que as obras clássicas entrassem para o universo da literatura, uma vez que permitiram ou aceitaram apropriações e assimilações múltiplas em diferentes e variadas leituras.

A exemplo de intertextualidade, Machado (2011) cita algumas obras de destaque que utilizaram esse recurso estilístico. Entre elas, aponta a obra *Alice no país das Maravilhas* e acrescenta que

toda a linguagem que Lewis Carroll explora em seu texto delirante e inteligente se apoia num humor feito de paródias de poemas conhecidíssimos do universo escolar do leitor ou em referências a canções infantis — *nursery rhymes* — da tradição oral (MACHADO, 2011, p. 91).

Essa obra citada, segundo Machado (2011), está cheia de críticas à nobreza da Inglaterra, aos ricos, tribunais e escolas da época. Apesar de ser considerada uma das obras que fundaram o gênero literatura infantil do século XIX, apresenta traços de intertextualidade e múltiplas apropriações de outras leituras anteriores.

Em *Peter Pan*, o autor James Barrie faz uma verdadeira miscelânea de elementos de diversas leituras que despertavam o interesse de leitores jovens da época. O mesmo acontece com *As aventuras de Pinóquio* de Carlo Collodi, *Moby Dick* de Melville, *O conde de monte cristo* de Alexandre Dumas, seguidos de muitos outros. No Brasil destacam-se entre aqueles que usaram a intertextualidade em suas obras, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, Marina Colasanti e Monteiro Lobato. Esse último a usou intensa e exageradamente em seus mais de vinte livros infantis.

Para Machado (2011), intertextualidade não deve ser confundida com “moleza” para escrever ou copiar obras já existentes. A autora afirma que, “pelo contrário, é um desafio a mais” (MACHADO, 2011, p. 98). Nesse sentido, tem razão a escritora ao afirmar que cada autor assim procede

por humildade. Somos apenas uma gota d’água no grande oceano da literatura, não podemos ter a pretensão de querer inventar nada do zero. Herdamos uma língua, e herdamos também uma tradição literária, artística e cultural, que não é exclusivamente nossa mas de toda a humanidade (MACHADO, 2011, p. 98).

Para complementar essa questão, ainda há que considerar que o “o cânone existe, é inevitável, um enigma que nos desafia, nos alimentou tanto que foi digerido e assimilado, se transformou em nossa própria carne cultural, nosso tecido próprio”, confirma Machado (2011, p. 98). Portanto, o desafio é este: Os escritores são capazes de produzir grandes obras em níveis de qualidades semelhantes às do cânone? E se não existissem esses referenciais, como seriam elaborados *Dom Quixote* com marcas dos romances de cavalaria usadas por Cervantes? E *Os Lusíadas*, se não fosse o conhecimento de Camões sobre Homero e Virgílio? E outras tantas obras de sucesso universal como seriam produzidas? A autora evidencia que a

reescrita é, na verdade, uma criação de outra obra, com sua própria originalidade. Não uma condensação ou adaptação. Jamais uma reiteração. Trata-se apenas do aspecto que assume a continuidade de uma criação coletiva da humanidade. Tanto Virgínia Woolf como Borges já insistiram em afirmar que os livros dialogam entre si, continuam uns aos outros, criam até seus próprios precursores (MACHADO, 2011, p. 99).

Por isso, pode-se dizer que cada leitura se apresenta como uma réplica de outras leituras, um modelo renovado, reinventado ou redirecionado para a criação de algo novo, oferecendo a possibilidade do diálogo entre si. Desta forma, é válido registrar que a



intertextualidade é um elemento presente no processo de criação de cada autor, manifestando não somente na literatura infantil, como também em quaisquer obras literárias, sendo portanto, um dos recursos disponíveis para quem quer escrever, lançando aos corajosos o desafio de utilizarem-na em suas criações.

São inúmeros e diversos os conceitos relativos à questão da intertextualidade. Convém ressaltar que a partir dos estudos bakhtianos o fenômeno linguístico é compreendido como um diálogo constituído a partir das relações socioculturais de um povo. Os discursos são resultados de outros discursos relacionados à formação social do indivíduo e à influência do seu meio social.

Segundo Kristeva (1974, p.70), Bakhtin é “um dos primeiros a substituir a desmontagem estática dos textos por um modelo em que a estrutura literária não é, mas onde se elabora à outra estrutura”. A palavra é dinâmica quando pertence ao autor e ao leitor e se remete a doutra palavra anterior. Assim, o texto engloba o emissor, o destinatário e o contexto sociocultural tanto da obra anterior quanto da contemporânea.

Para Bakhtin, é importante compreender o dialogismo intertextual, as formas distintas de leitura e a temática retratada por autores de épocas e espaços diferentes. Um autor consegue imprimir suas ideias sociais e culturais em sua obra. Bakhtin (1975, p. 100) afirma que, “um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência socioideológica em torno”. O discurso, por ser produzido em espaço e tempo determinados, é constituído de aspectos históricos e ideológicos do sujeito. O homem constrói seus discursos, e assim, revela-se sua identidade e sua visão de mundo. Kristeva (1974) assevera que o ser humano fala e escreve para o seu destinatário sempre dentro de um determinado contexto social. Por isso, o ato de contar e recontar os fatos se manifesta a partir da pretensão de se comunicar algo e do caráter social do sujeito. Para Bakhtin, no dialogismo, o sujeito assume outras vozes diferentes que o tornam histórico e ideológico.

Julia Kristeva, retoma em 1969, a ideia de Bakhtin sobre o dialogismo. Para a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Ela conceitua intertextualidade como sendo uma nova significação de signos, resultante da transposição de um ou mais sistemas de signos em um outro.

Uma vez que as releituras de Carolina Alonso e Rubem Alves resultam da manipulação do conto clássico Chapeuzinho Vermelho, fica impossível desconsiderar as fontes dessas releituras. Dessa forma, com o conhecimento dos textos-base, torna-se possível

fazer um esquema intertextual de leitura e construir um número considerável de significados para as releituras. Para tanto, faz-se necessário estabelecer os contrastes entre os textos clássicos e suas releituras, atentando-se para as relações estabelecidas entre os textos. A necessidade de identificar a(s) fonte(s) reside no fato de que sem essa comparação não teríamos como observar de que forma e até que ponto Carolina Alonso e Rubem Alves estariam, de fato, transgredindo ou subvertendo os contos de fadas com suas releituras. Ao analisarmos, em estudo comparativo, os textos originais e suas releituras, podemos observar como essas releituras diferem-se e se distanciam dos textos originais, bem como a direção a que somos levados por eles. Também, é possível percebermos, além das mudanças formais representadas nas releituras dos contos, a desconstrução de convenções relacionadas às construções sociais do feminino, desestabilizando a ordem natural das coisas representada nos contos de fadas consagrados pela tradição.

Neste estudo, tem-se como ponto de partida a análise das narrativas tradicionais do conto *Chapeuzinho Vermelho*, focalizando o distanciamento percebido na relação intertextual entre texto-base e releitura, por meio da inserção da diferença. Assim, a releitura torna-se um processo duplo de repetição e diferenciação. Martins (2005, p. 29) afirma que “a repetição sempre quer dizer diferir, chamando a atenção para o fato de que os novos detalhes seriam os maiores responsáveis por conferir a cada obra de arte sua particularidade”. A repetição de um tema com novos detalhes observados em qualquer texto artístico, torna-se relevante nas releituras dos contos de fadas. As releituras do conto *Chapeuzinho Vermelho* em Carolina Alonso e Rubem Alves, por exemplo, são mais do que meras repetições dos contos originais, elas conseguem produzir no leitor um efeito de estranhamento, apresentam traços dos textos originais, porém, constata-se que o jogo é bem diferente.

O reconhecimento e o estranhamento da releitura remete-nos à narrativa original, porém, através desse distanciamento e desnaturalização das pretensões míticas, permite-nos visualizar subtextos ocultos, silenciados. Dessa forma, neste estudo, devemos observar os novos detalhes inseridos nas narrativas tradicionais por Carolina Alonso e Rubem Alves em suas reescritas, com o objetivo de constatar o teor de transgressão e subversão dessas releituras. A partir dessa análise, será possível mostrar como cada escritor/a está desnaturalizando o natural com seu processo de reescrita.

Segundo Martins (2005, p. 32) existem várias maneiras de reescrever os contos de fadas. A regra é manter o nome e mudar o jogo. A autora explica que isso

significa usar uma figura ou história previamente aceita e consolidada pela cultura de forma a contestar os significados atribuídos a essa figura ou história e criar novas possibilidades que favoreçam o surgimento de significados latentes, até então aprisionados nos textos originais (MARTINS, 2005, p. 32).

Fica evidente que a reescrita dos textos originais é produzida de tal maneira que o leitor reconheça os contos de fadas ali trabalhados e um outro contexto diferente que vem desestabilizar os significados antiquados tão propagados pela tradição. Pode-se afirmar que o processo das releituras rompe com o discurso patriarcal, utilizando a linguagem como um instrumento de contestação dos significados impostos pela classe dominante. Linda Hutcheon (1989) assevera que é possível compreender as releituras dos contos de fadas, considerando sua natureza paródica:

através de um processo duplo de instalar e ironizar, a paródia assinala como as atuais representações vêm das anteriores e quais as consequências ideológicas derivadas tanto da continuidade quanto da diferença (HUTCHEON, 1989, p. 93)

A leitura dos contos contemporâneos em análise permite-nos perceber que Rubem Alves e Carolina Alonso utilizaram de estratégias paródicas ao evocar personagens ou histórias tradicionais, garantindo outros significados nos textos originais e permitindo novas leituras dos contos em questão e da própria cultura que os gerou e consolidou. As releituras, ao mesmo tempo resgatam o texto original e quebram a estabilidade da interpretação tradicional, visto que modificam as mensagens subliminares cristalizadas pela tradição. Martins (2005, p. 33) assevera que

tendo em vista o grande impacto dos contos de fadas no sentido de reforçar padrões de comportamento estereotipados em relação aos papéis femininos, a revisão [releitura] dessas histórias vem questionar as diversas maneiras pelas quais tais narrativas interferem na constituição e no significado de um conceito cultural de uma possível identidade feminina preestabelecida.

As alterações ocorridas nas releituras podem se tornar elementos de intervenção na base do discurso patriarcal, promovendo questionamentos das práticas sociais vigentes referentes à opressão da figura feminina. Isso faz das releituras dos contos de fadas um objeto

de contestação por desestabilizar o discurso ideológico e sexista que tem exercido a função de doutrinar e moralizar o imaginário do pequeno/a leitor/a.

### **3.3. Chapeuzinho Vermelho - Rubem Alves**

Ao analisar as releituras de Chapeuzinho Vermelho, nota-se que vários autores conseguiram criar novas formas e detalhes que pudessem aproximar o texto ao seu leitor atual. Através do humor e das situações narradas representativas de valores contemporâneos, eles conseguiram renovar a literatura infantil e juvenil. Recursos e temas atuais são abordados com o objetivo de fazer o leitor se identificar com as suas narrativas.

Em Rubem Alves<sup>3</sup> não aconteceu diferente. Escritor brasileiro, assim como tantos outros, conseguiu reescrever o conto original Chapeuzinho Vermelho, dando sua contribuição para a literatura infantil brasileira, através da incorporação de valores e comportamentos contemporâneos.

O autor narra a história de uma adolescente chamada Rúbia, de cabelos tingidos de ruivo. Ela morava em uma mansão luxuosa com a mãe e ambicionava ser modelo e encontrar um homem bem sucedido. Numa noite a mãe pede à filha que leve uma cesta básica para a avó. A avó morava na favela da Rocinha. A menina aceitou o pedido na condição de ir dirigindo o luxuoso BMW da mãe. Ir à Rocinha à noite era muito perigoso, poderia haver sequestradores. No caminho o pneu do carro furou. Em seu auxílio, surge um homem elegante, dirigindo uma Mercedes. Apresenta-se como Crescêncio Lobo e lhe oferece ajuda. A jovem sente-se atraída por ele, pois ele parecia ser rico. Ela aceita o seu auxílio. Após a troca do pneu, ele oferece-lhe a sua companhia até à casa da avó com o intuito de protegê-la de qualquer mal. Chegando lá, Crescêncio Lobo encanta-se com a beleza e inteligência da avó. Os dois se envolvem em conversa. Rúbia enciumada começa a ficar histérica. A avó e Crescêncio Lobo tenta acalmá-la, mas não conseguem. Policiais, que por ali passavam, ouvem a gritaria, entram na casa e percebem que ela precisa de um tratamento psiquiatra. Eles convencem-na de ir para o hospital. Rúbia encanta-se com o charmoso delegado-chefe que a socorreu. No final, a avó e Crescêncio Lobo inicia uma relação amorosa e ele paga uma

---

<sup>3</sup> Rubem Alves nascido em Dolores da Boa Esperança (MG), 15/09/1933. Estudou música, teologia, filosofia e psicanálise. Foi pastor da Igreja Presbiteriana e professor na UNICAMP. Escreveu vários contos e histórias infantis.

cirurgia plástica para que ela ficasse mais jovem. E Rúbia relaciona-se afetivamente com o delegado-chefe que possuía mestrado em psicologia da adolescência.

Nessa versão, acontece o inverso das leituras tradicionais de *Chapeuzinho Vermelho*. A adolescente da trama apresenta-se como predadora, visto que está em busca de um empresário de modelos. Ela pretende tornar-se modelo, por isso tingi “seu cabelo castanho que ela considerava vulgar... Morenas há muitas. O vermelho de seus cabelos era confirmado pelo seu temperamento: ela era fogo e enrubescia quando ficava brava” (ALVES, 2004, p. 10). A personagem é nomeada de Rúbia, nome que, segundo Alves (2004, p. 10), é derivado “do latim, rubeus, que quer dizer vermelho, ruivo”. O autor, ao mencionar a cor vermelha dos cabelos de Rúbia, remete o leitor aos textos tradicionais de *Chapeuzinho Vermelho* em que a protagonista usa um capuz, capa ou chapéu vermelho, conforme relatam Perrault e os Grimm.

A referência à cor vermelha do cabelo de Rúbia também pode simbolizar, dentro de uma ótica psicanalítica, os desejos, a sexualidade, a paixão, ou até mesmo, como o próprio autor cita, o temperamento e o comportamento de Rúbia, por se apresentar esperta, rebelde, características típicas de um adolescente atual.

Rúbia apresenta-se na figura de uma adolescente ambiciosa, que pretende ser modelo, ter fama e glamour. A cor do cabelo é demonstração de sofisticação e atualização dos tempos modernos, conforme comprova Alves (2004, p. 10), “Se, nessa estória, eu lhe desse o nome de *Chapeuzinho Vermelho*, ninguém acreditaria. As adolescentes de hoje não andam por aí usando *chapeuzinhos vermelhos*”.

Segundo Machado (2012, p. 28-29), numa perspectiva intertextual, a narrativa dialoga com o texto tradicional de forma implícita, explícita e estilística. Para Machado (2012), a intertextualidade implícita é aquela em que os elementos da narrativa da releitura, remete-nos aos elementos do conto tradicional de forma subentendida e subliminar. Nesse caso, é necessário que o leitor tenha conhecimento do conto tradicional para conseguir a compreensão dos novos significados. A intertextualidade explícita, por sua vez, é compreendida por meio de certos elementos narrativos que o autor/a contemporâneo/a repete, imita do conto tradicional. Já a intertextualidade estilística apresenta-se no momento em que o/a autor/a reproduz certos estilos ou variedades linguísticas do conto original, a exemplo, podemos citar o famoso “Era uma vez...” presente em certos contos contemporâneos. A autora explicita que “há uma intertextualidade implícita, pois não se remete diretamente à *Chapeuzinho Vermelho*, porém a jovem ao pintar o cabelo é comparada com a menina da história do *Chapeuzinho Vermelho*” (MACHADO, 2012, p. 28). Apresentam-se, neste conto, vários elementos intertextuais, tais como, o “era uma vez”; a cor vermelha do cabelo; levar a

cesta básica para a avó a pedido da mãe; o encontro com Crescêncio Lobo no caminho; a favela Rocinha, lugar onde reside a avó, que nos remete ao bosque das versões clássicas como lugar misterioso e perigoso; o socorro realizado pelo delegado-chefe, figura alegórica do caçador; e o final “viveram muito felizes” (Anexo D). Esses relatos nos aproximam da narrativa tradicional. De forma implícita ou explícita, conseguimos perceber o dialogismo e as semelhanças entre os dois textos. A intertextualidade estilística ocorre na imitação de certos estilos ou linguagem. A expressão típica dos contos originais “Era uma vez” está presente neste conto, quando Rubem Alves inicia a história “Era uma vez uma jovem adolescente...” (ALVES, 2001, p. 10).

O autor, em seu texto, preserva os elementos estruturais dos contos de fadas elencados por Vladimir Propp (1984). O enredo é marcado pela linearidade. A situação inicial é desequilibrada por um conflito, uma desordem que será encaminhada para um desfecho favorável, com algum tipo de “felizes para sempre”. Preserva-se, nesse texto, a estrutura dos contos de fadas clássicos.

Assim como as semelhanças, as divergências entre os contos são bastante notáveis. Essa versão contemporânea de Chapeuzinho Vermelho apresenta símbolos ou recursos considerados inerentes aos tempos atuais. Essa inovação faz-se necessária, pois há uma preocupação em aproximar o texto ao leitor. Os contos originais ganham um novo olhar, uma adequação ao mundo contemporâneo. Através do lúdico, do humor e da ironia, o autor consegue romper com certos valores antigos mantidos pela sociedade patriarcal. Nota-se que ao inverter os papéis sociais e sexuais das personagens, o autor leva o leitor a refletir sobre suas atitudes, seus sentimentos, sua posição social e sua formação identitária, aproximando-se da sua realidade e do seu próprio mundo inconsciente e consciente.

O autor incorpora em seu texto elementos contemporâneos, atitudes e costumes modernos. A utilização de apelido, conforme Alves (2004, p. 10) “Era uma vez uma jovem adolescente a quem todos conheciam pelo apelido de Rúbia”, o uso de tinta no cabelo, o temperamento explosivo, típico de adolescentes ricas e mimadas, mansão e carro da marca BMW, símbolos de altos poderes financeiros são alguns dos exemplos que comprovam e representam a atualidade do enredo. O espaço ganha marcas modernas e diferenciadas. A mãe e a adolescente moram “numa linda mansão no Condomínio Omegaville” (ALVES, 2004, p. 10), evidenciando que são pessoas de alto poder aquisitivo, sem contudo, fazer referências à figura paterna e à origem da riqueza. A avó mora na Rocinha, lugar onde residem pessoas despossuídas de certos bens materiais, espaço conhecido cultural e socialmente como

perigoso, esconderijo de marginais e sequestradores. Esse lugar nos remete ao bosque do conto original que também tem conotação com perigos e armadilhas.

O fato de a personagem Rúbia hesitar entre atender ao pedido da mãe e continuar assistindo televisão revela um comportamento específico dos adolescentes da sociedade moderna. A adolescente somente obedece à mãe através de uma forma de pagamento: a utilização do carro:

Pois, numa noite, por volta das 10 horas, sua mãe lhe disse: Rubinha querida, quero que você me faça um favor...”. Rúbia pensou: “Lá vem a mãe de novo...”. E gritou: “De jeito nenhum. Estou vendo televisão...”. “Mas eu ia até deixar você dirigir meu BMW ...”, disse a mãe. Rúbia se levantou de um pulo. Para guiar o BMW ela era capaz de fazer qualquer coisa (ALVES, 2004, p. 10).

A realização dos desejos de se exibir em carros de luxo vale qualquer sacrifício, até mesmo ir à Rocinha depois das 10 horas da noite. Surge um novo obstáculo. O pneu do carro furou, ela, porém, não sente medo, o que a incomoda é trocar o pneu e sujar suas mãos: “Foi quando o inesperado aconteceu. Um pneu furou. Até mesmo pneus de BMWs furam. Rúbia se sentiu perdida. Com medo, não, Ela não tinha medo. O problema era sujar as mãos para trocar o pneu” (ALVES, 2004, p. 10). A mediação entre o problema de Rúbia e a sua solução é a chegada de “um senhor elegante que usava óculos escuros” em uma Mercedes (ALVES, 2004, p. 10-11). Crescêncio Lobo realiza a missão e a adolescente imagina que seu sonho de se tornar bem sucedida está prestes a acontecer. Ele é o protótipo de homem procurado pela maioria das mulheres: trabalhador, educado, elegante e rico. Percebe-se que ele é um “lobo” disfarçado, pois seu caráter perigoso apresenta-se a partir do momento em que, ao trocar o pneu do carro, canta: “Hoje estou contente, vai haver festança, tenho um petisco para encher a minha pança...” (ALVES, 2004, p. 12). Nas entrelinhas dessa canção, fica implícito seu desejo de possuir Rúbia, satisfazer seus prazeres sexuais, como se fosse um lobo voraz próximo a devorar a sua presa. Essa canção nos remete ao conto dos Irmãos Grimm quando “o lobo pensou consigo mesmo: ‘Esta coisinha nova e tenra, ela é um bom bocado que será ainda mais saboroso do que a velha. Tenho de ser muito esperto, para apanhar as duas’ ” (GRIMM, 1989, p. 144). Rúbia sente-se atraída por ele e não percebe o perigo à sua volta. Disfarçado em bom moço, ele se dispõe a acompanhá-la em sua missão, prometendo protegê-la. Ela acredita estar a salvo de todo e qualquer problema. O ser masculino, forte, bonito e protetor escolta o ser feminino.

Rubem Alves, nesse caso, preserva o papel do masculino, conservando os modelos comportamentais oriundos das sociedades patriarcais que apontavam para o exercício da dominação masculina. Porém, Rúbia, ao se dirigir à casa da avó, sozinha à noite, demonstra-se corajosa, destemida, fugindo dos padrões comportamentais considerados culturalmente próprios do ser feminino. A personagem Rúbia apresenta características de uma jovem inserida em uma sociedade moderna, com conflitos e anseios de sua época.

Percebe-se que Rubem Alves faz menção ao espaço real. A favela, lugar dos menos favorecidos, esconderijo de marginais, contrapõe-se à mansão luxuosa onde residem Rúbia e a mãe. O autor consegue retratar as desigualdades sociais do espaço urbano, instigando-nos a repensar e refletir sobre elas. Ele incorpora dados de uma realidade cotidiana misturados ao encantamento e magia do conto tradicional.

Os dramas, conflitos e medos humanos do século atual são representados na trama. A mãe, a Rúbia, a avó são figuras femininas representativas da sociedade moderna. A avó, diferente da velhinha doente e frágil, “era uma linda mulher, uma senhora elegante, fina, de voz suave, inteligente” (ALVES, 2004, p. 12). Crescêncio Lobo encanta-se pela avó. Essas duas personagens retratam o que seria um produto das novas relações de gênero, homens mais jovens que se interessam por mulheres mais velhas. E a avó decidiu ficar com o personagem, um homem mais novo, degustar galletos ao “primo canto”, sendo felizes por vários anos. Rubem Alves com humor retrata uma parte da cultura e das relações sociais da sociedade moderna.

O comportamento de Rúbia, ao perceber que perdia Crescêncio Lobo para a avó, e o relacionamento entre a avó e Crescêncio Lobo são marcas de atualidade, que o autor consegue imprimir tão bem em seu texto. Rúbia ficou “com raiva, vermelha, até que teve um ataque histérico” (ALVES, 2004, p. 12) demonstrando um comportamento típico de uma adolescente rica, mimada, acostumada a ter seus caprichos satisfeitos, portanto “como admitir que Crescêncio Lobo preferisse uma velha a uma adolescente?” (ALVES, 2004, p. 12). Ela não aceita ser trocada por uma velha, por isso grita como louca. Surgem, então, os policiais para solucionar o conflito:

Começou a gritar, e, por mais que os dois se esforçassem, não conseguiam acalmá-la. Passava por ali, acidentalmente, uma viatura do 5º Distrito policial. Os policiais, ouvindo a gritaria, imaginaram que um crime estava acontecendo. Pararam a viatura e entraram na casa (ALVES, 2004, p. 12).



Nesse texto, Rúbia é salva pelo policial que, apesar de lindo e forte, sabia lidar com adolescentes, ouvia música clássica e possuía formação em psicologia da adolescência. O delegado-chefe representa o caçador do conto tradicional. Esse episódio de forma intertextual nos remete ao conto dos Grimm (1989, p. 148):

Quando o lobo satisfez a sua vontade, deitou de novo na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto. O caçador passou perto da casa e pensou: “Como a velha está roncando hoje! Preciso ver se não lhe falta alguma coisa”. Então ele entrou na casa, e quando olhou para a cama, viu que o lobo dormia nela.

Não demorou muito para Rúbia esquecer a perda de Crescêncio Lobo para a avó e transferir seus sentimentos amorosos para o outro homem bonito e interessante. Crescêncio Lobo, ao reconhecer as qualidades positivas da avó, deixa de ser um simples paquerador, redime-se de sua figura de vilão. Ele percebeu que “não há cara de adolescente cabeça-de-vento que se compare ao estilo de uma senhora inteligente e experiente” (ALVES, 2004, p. 14). O final feliz condiz com a realidade atual, sem grandes sofrimentos, sem mortes, bem ao gosto dos jovens leitores atuais. Nos contos tradicionais, segundo Lima (2008, p. 78) apresenta-se

o humano versus divino, a mulher versus o homem e a criança versus o adulto; as forças superiores sempre venceram, o sexo masculino sempre representará a força e a proteção e, o adulto sempre terá razão nos seus conselhos. A mulher e a criança representam os mais fracos e são recompensados no final da trama com um final feliz.

Rubem Alves ressignifica a figura feminina e a masculina pautado nos valores predominantes da sociedade atual. Em cada período histórico do ser humano, certos valores foram representados nas instâncias culturais, dentre elas, na literatura infantil para atender aos interesses da burguesia, classe que se tornou dominante ao longo dos séculos. O autor traz as personagens do conto tradicional, Chapeuzinho, a avó, a mãe, o lobo e o caçador, estilizadas e transfiguradas para o tempo atual. Recria a narrativa, modelando-a dentro dos comportamentos e atitudes do século XX. Lima (2008, p. 77), ao analisar o conto de Rubem Alves, observa que:

o narrador procurou enfatizar a aventura vivida pela menina dentro de um lastro vivenciado em realismo cotidiano, cuja matéria literária foi orientada a

filtrar a realidade atual fundindo-se entre a realidade e o imaginário e possibilitando a entrada de uma terceira realidade vivenciada dentro de uma situação centrada no cotidiano comum.

Através da intertextualidade, o autor conduz o leitor a construir novos sentidos. As semelhanças e diferenças entre o texto original e o contemporâneo são capazes de promover uma compreensão melhor do mundo atual. Rubem Alves subverte a narrativa tradicional por meio da recriação das personagens e da inserção de modos de viver contemporâneos.

Partindo para a questão da representação do masculino e do feminino, percebe-se que a personagem Crescêncio Lobo representa no início o lobo mau, perigoso, que pensa em seduzir e enganar Rúbia, utilizando-se de sua esperteza e astúcia. Depois, ele se transforma, é gentil ao acompanhar Rúbia em seu trajeto, com o intuito de protegê-la. A figura masculina, aqui retratada, mantém o binarismo tradicional: de um lado, a figura do homem maldoso, sedutor e astuto, e do outro lado o homem gentil, bondoso e protetor. O ser masculino reforça os modelos e valores comportamentais estipulados por uma sociedade patriarcal e androcêntrica. Isso nos leva a considerar que não houve uma inversão dos papéis sociais e sexuais entre o masculino e feminino, mas, sim, uma afirmação do ser masculino de forma estereotipada.

A personagem Rúbia não aceita Crescêncio Lobo se relacionar afetivamente com a avó. Esse relacionamento é inconcebível para Rúbia, paradigma de uma sociedade que censura o fato de haver faixas etárias muito díspares entre os parceiros. Por isso, Rúbia demora a aceitar o fato, já que em seu consciente foi inculcada tal ideologia. Rúbia representa o perfil da adolescente contemporânea no sentido de apresentar características típicas de uma adolescente mimada, afeita a chilikues e necessitada de cuidados psiquiátricos. O autor consegue subverter a história original, especialmente na caracterização da personagem feminina central. Sua protagonista não é ingênua e passiva como a do conto tradicional.

Embora o autor preserve alguns aspectos do conto tradicional dos irmãos Grimm, ele consegue inovar e abrir espaço para o questionamento dos elos mantidos entre a história tradicional e a dinâmica de poder instaurada no conto original. Ao analisar os aspectos transgressores presentes nessa releitura, convém ressaltar o fato da protagonista da história não fazer uso da capa vermelha. Essa omissão permite que a figura feminina seja dissociada desse acessório que, nos contos clássicos de Perrault e dos Grimm, é convencionalmente ligado à ideia da pureza, da virgindade que a heroína corre o risco de perder. Nesse caso, o vermelho do cabelo de Rúbia conota um elemento de sedução para chamar a atenção de possíveis pretendentes.

A união amorosa das figuras da avó e do Crescêncio Lobo rompe com noções convencionais de vítima e de vilão das versões clássicas. Nas versões tradicionais há um distanciamento entre elementos previamente considerados antagônicos ou incompatíveis (vítima e vilão).

Quanto à composição do conto, o autor se utiliza de certos elementos que tendem à inverossimilhança, mas que são capazes de garantir o humor e a ironia da narrativa através do grotesco e do bizarro. Isso é percebido na disparidade da condição social da mãe e da avó e, ainda, na descrição de Crescêncio Lobo, quanto ao uso dos óculos escuros à noite.

Uma estratégia marcante na releitura dos contos de fadas é a inversão. Verifica-se a inversão em Rubem Alves no momento em que o autor transforma o lobo, na figura de Crescêncio Lobo, num objeto de desejo da protagonista da história. A representação do desejo sexual dentro do esquema tradicional é uma característica específica das personagens masculinas. No entanto, nessa versão, a personagem feminina, Rúbia, demonstra se sentir atraída por Crescêncio Lobo. Isso é comprovado quando ela pensou: “Que homem gentil e prestativo! E ainda canta enquanto trabalha... é dono de uma Mercedes! Acho que minhas orações foram atendidas!” (ALVES, 2004, p. 12); o que não deixa de ser uma inovação no que se refere às versões clássicas do conto.

Rubem Alves, em seu texto, reproduz o modelo de sexualidade tão propagado pela sociedade ao longo dos tempos, a heterossexualidade. O relacionamento sexual se confirma entre pessoas de sexos biológicos diferentes, homem/mulher, ou seja, entre Rúbia e o delegado-chefe, entre a avó e Crescêncio Lobo. Sefton (2008, p. 5-6) afirma que

o controle da sexualidade está intrinsecamente ligado ao controle dos corpos e sobre os sexos (macho e fêmea), pois trata-se de legitimar a ideia que há apenas uma forma de sexualidade “natural” e “correta”: a heterossexualidade.

O autor dessa versão não traz outras configurações familiares. Preserva-se a união entre homem e mulher, porém Rubem Alves consegue inovar em alguns aspectos, principalmente os que se referem à modernidade, como por exemplo, o relacionamento amoroso entre a avó e o jovem Crescêncio Lobo, que se propõe a pagar uma plástica geral para a avó ficar mais nova e bela. Esta proposta de uma intervenção cirúrgica estética representa a contento um drama obsessivo de parte de boas mulheres da atualidade e nos leva a questionar até que ponto se pode dizer que Crescêncio Lobo realmente gostava da avó tal como ela se lhe apresentava.

Diante do exposto, pode-se ter uma ideia dos efeitos produzidos pela intervenção de Rubem Alves nos enredos das histórias infantis e de como as transformações sofridas em sua releitura podem interferir nas dinâmicas de poder e inovar as propostas concernentes às relações de gênero.

As narrativas infantis têm-se renovado nas perspectivas de representações identitárias. Algumas releituras dos contos originais representam outros modos de ser homem e mulher e vivenciar a sexualidade; outras reforçam e reproduzem os modelos tradicionais de masculinidades e feminilidades.

### 3.4. Antecedentes de uma famosa história - Carolina Alonso

A autora colombiana Carolina Alonso<sup>4</sup>, brinca com a personalidade de cada personagem. Utiliza-se do humor para dar um sentido diferente à história recontada. Ao construir personagens (heróis e vilões) em situações atuais, a autora consegue inverter seus papéis de modo que o bonzinho se torna mau e vice-versa. A autora se diverte e atrai os leitores para o engraçado, o bizarro, quando tomam a atitude de deixar de lado o papel de herói, salvador ou princesa boazinha.

Nesse conto, Carolina Alonso utiliza do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* como um intertexto, isto é, uma leitura contemporânea do que seria o lobo e a menina de capa vermelha. O conto começa de forma diferente dos contos de fadas clássicos, “Tudo começou há três semanas...” (ALONSO, 2010, p. 56), o tempo é demarcado fugindo do famoso “era uma vez” presente nos contos originais, denunciando serem eles contos populares transmitidos oralmente de geração a geração. O tempo e o espaço apresentados nos contos tradicionais são indefinidos e são capazes de transportar o leitor a um reino mágico repleto de fantasia.

O enredo, em primeira pessoa, como vemos em Alonso (2010, p. 56), “Fiquei trancado dias e noites...” apresenta como narrador-personagem um adolescente em idade

---

<sup>4</sup> Carolina Alonso nasceu em Bogotá, Colômbia, em 1972. É profissional de estudos literários e mestra em Filosofia. Em 1996 ganhou o Concurso de Conto Fantástico do Instituto Distrital de Cultura e Turismo de Bogotá com o conto *Espacios*. Publicou o livro de contos *Navegaciones y Naufragios* (2004), além de relatos, ensaios e crônicas em diversas revistas colombianas. É professora de literatura na Universidade Javeriana nos cursos de Narrativas e Discurso Amoroso e Erótico (BONSCH, ARNALDO, 2010).

escolar que sente amor por uma colega de escola. Ele a ama perdidamente e de forma platônica, conforme detalha Alonso (2010, p. 57):

Eu a amava; como um bobo, eu a amava. Sempre a via de longe, cercada de suas amigas; ela era a mais linda. Eu sabia que nunca olharia para mim, o tímido, o solitário, que amava de longe e lhe escrevia poemas que nunca enviava.

As personagens são definidas pelos pronomes pessoais *ela* e *eu*. As personagens secundárias são generalizadas, a saber, *todos*, *aqueles*, *seus colegas*, *suas colegas*, conforme apresenta Alonso (2010, p. 57), “Ela me enganou, Eu a amava”; “não era ela, nem era sua risada. Eram eles, seus amigos de cabeça oca, suas amigas de cérebro de pompom” (ALONSO, 2010, p. 60). Essa forma de caracterizá-las assemelha-se aos contos tradicionais, nos quais as personagens, segundo Corso e Corso (2011, p. 348) “são figuras genéricas, como rei, rainha, princesa, madrasta, caçador, fada, bruxa, ogro, etc”. Esse modo de definição das personagens faz com que os conflitos se manifestam através do mundo externo. As resoluções desses conflitos acontecem na prática com o desenrolar das ações. As personagens dos contos de fadas clássicos possuem características unidimensionais, o bom é bom, o mau é mau. Não há personagens ambíguas. Por exemplo, podemos observar que, em *Chapeuzinho Vermelho*, o lobo apresenta caráter maldoso do início ao final da narrativa. Os conflitos do mundo externo, tais como a falta da figura paterna, a desobediência, a mentira, o medo, o abandono, entre outros, vão ser delineados de modo que possam alterar o destino das personagens centrais. A solução desses conflitos se dará “com as ações heroicas ou altruístas” das protagonistas das tramas (CORSO; CORSO, 2011, p. 348).

Carolina Alonso narra a história de um adolescente que sofre uma desilusão amorosa. Na forma de narrador-personagem, o protagonista da história, trancado em seu quarto, deitado em sua cama, rememora os acontecimentos que o deixara ali em delírio e sofrimento por três semanas. A autora descreve o narrador-personagem com características típicas de animal, que nos remete ao lobo sedutor e perverso do conto tradicional. Ele, depois da desilusão amorosa, ficava trancado no quarto, sem dormir dias e noites. Revirava na cama, e quando se levantava, caminhava pelo quarto. Sentia calafrios e ficava relembando o momento em que foi humilhado pela amada na presença dos amigos e amigas dela: “Sob as cobertas, cavoucava como um animal. Sem parar de tremer, adormecia e me voltava a febre, um calor insuportável que transformava as lembrança em imagens imprecisas, fragmentos de pesadelos” (ALONSO, 2010, p.56). Ele amava perdidamente a sua colega de aula. Tímido e

solitário, a amava de longe. Escrevia para ela poemas, mas nunca lhe enviava. Certo dia seu caderno desapareceu, depois o encontrou em sua carteira. Dois dias depois, ele recebe uma carta dela marcando um encontro no bosque. Entusiasmado foi ao encontro marcado levando para ela um presente: um pacote vermelho contendo uma caixa de madeira com o formato de coração, dentro havia duas mariposas de papel. Ela chegou com seus amigos e amigas e cobriu-lhe os olhos. Ele disse a ela que a amava muito. Ao se virar, deparou-se com risadas e zombarias. Tomaram-lhe o presente e quebraram-no. Os amigos comemoraram gritando que fizeram “três pontos” como se tivessem vencido uma aposta (ALONSO, 2010, p. 61). Zombaram do seu amor e chamaram-no de “mariposinha”. Humilhado voltou para casa e se trancou no quarto. Deprimido, o narrador-personagem se recolhe em seu quarto três semanas. Os risos e vozes ressoavam em seus ouvidos. Depois, resolve voltar ao bosque, encontra os restos dos papéis do presente, enterra-os ao lado de um tronco caído no meio da clareira, chora bastante, desabafa e algo de novo começa a ocorrer, maravilhoso. Ele se sente diferente, se transforma, “as coisas perderam sua cor. Nada me dói, não sinto frio, uma couraça de pelo duro e negro me protege. Tenho fome, muita fome...”(ALONSO, 2010, p. 63). Ao amanhecer, sente-se renovado, forte e faminto como se fosse um lobo. Ouve alguém cantando. Era ela com uma capa vermelha atravessando o bosque em direção à casa da avó. Ele não resiste e vai atrás dela.

A metamorfose se torna visível, ele agora é o lobo, frustrado, com desejo de vingança. A autora termina o conto de forma representativa, simbólica, referindo-se à adolescente amada, que se aproxima cantando e ele, o narrador-personagem, ou melhor, o lobo, a vê: “uma capa vermelha que atravessa o bosque em direção à casa da avó que mora no final do caminho. Não resisto e vou em direção a ela.” (ALONSO, 2010, p.63). O lobo pretendia rastejar atrás dela e devorá-la. Não se sabe o que acontecerá à menina e ao lobo (narrador-personagem). Esse tipo de desfecho é uma estratégia muito utilizada nas releituras dos contos de fadas, torna-se um aspecto transgressor ao desconsiderar as famosas soluções simples, finais e quase sempre felizes dos contos de fadas tradicionais, que trazem desfechos marcados por promessas de felicidade eterna. Nesse mundo mágico e fantástico, não importa qual seja o dilema, tudo em geral acaba bem, o que significa que as forças antagônicas são desbaratadas e eliminadas e todos vivem “felizes para sempre”. Fica no ar a ilusão de que tudo seja tão simples como parece. Em Alonso, a rejeição do final definitivo reflete a preocupação da autora em evitar que seu próprio texto se torne um discurso totalizador, com pretensão a portador de verdades absolutas, imutáveis. O não fechamento da resolução criada para a releitura sinaliza a preocupação da autora no sentido de se livrar do determinismo que

ela mesma rejeita. Com a abertura promovida em sua conclusão, a autora busca evitar o perigo de seu texto vir a se tornar também homogeneizante. Com esse tipo de desfecho em que o reencontro desejado fica no plano do incerto, Alonso transgride o fechamento tradicional dos contos de fadas consagrados pela tradição e chama nossa atenção para o fato de não haver certezas e nem valores eternos e absolutos. Essa estratégia abre várias possibilidades de leitura, capazes de sugerir novos rumos, de descortinar novas paisagens a partir da velha história.

É interessante observar que a personagem feminina usa uma capa vermelha, uma alusão ao erotismo e provocação do desejo, visto que a cor vermelha denota além de paixão, o desejo, a luxúria, conforme Alonso (2010, p. 63): “uma capa vermelha que atravessa o bosque”. Para Bettelheim (1980, p. 186) a cor vermelha representa “as emoções violentas, incluindo as sexuais”. O autor se refere ao capuz vermelho “como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual” (BETTELHEIM, 1980, p. 186). A capa vermelha representa o desabrochar da sexualidade. Ela, ao passar por ele, o atrai e a cor vermelha é um dos aspectos responsáveis por esta atração. O vermelho também conota proibição, transgressão às normas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 994):

é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio. É também a antiga lâmpada da casa de tolerância e diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais.

A capa vermelha, o bosque e a casa da avó são elementos intertextuais que remetem diretamente à personagem Chapeuzinho Vermelho do conto clássico. Eis os episódios dos contos clássicos em comparação com a versão de Alonso:

Chapeuzinho Vermelho saiu imediatamente para ir à casa da avó, que morava em outra aldeia. Passando por um bosque, encontrou o compadre lobo que tinha muita vontade de comê-la; mas não ousou fazê-lo por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta (PERRAULT, 2005, p. 234).

A avó, porém, morava lá fora na floresta, a meia hora da aldeia. E quando Chapeuzinho Vermelho entrou na floresta, encontrou-se com o lobo. Mas Chapeuzinho Vermelho não sabia que fera malvada era aquela, e não teve medo dele (GRIMM, 1989, p. 144).

Ouço uma voz, alguém que canta e se aproxima. Esse canto é uma das vozes do coro maligno, quero que se cale. Vejo-a: uma capa vermelha que

atravessa o bosque em direção à casa da avó que mora no final do caminho. Não resisto e vou em direção a ela (ALONSO, 2010, P. 63).

As histórias se entrecruzam. O final dessa versão de Alonso parece sugerir ser esta história um antecedente do conto original, ao terminar com o exato momento do encontro entre Chapeuzinho e o lobo. Isso explica o título do conto *Antecedentes de uma famosa história*, como se fossem relatos de fatos ocorridos antes dos fatos narrados na história original. A intertextualidade é concebida através de uma estratégia, que autores/as contemporâneos/as têm lançado mão ao reescrever os contos de fadas, definida por Rachel Duplessis (1985, p. 110) como “deslegitimação da história conhecida” que consiste na “criação crítica de uma história inesperada, na tentativa de conseguir libertar-se de uma história colonial”. Segundo a autora, essa estratégia “consiste na negação de certas partes da história tradicional, promovendo uma ruptura com a moralidade, a política e a narrativa convencionais” (DUPLESSIS, 1985, p. 108). No caso do conto em análise, percebemos o uso dessa estratégia, pois Alonso cria um novo início para a história original de Chapeuzinho Vermelho. Essa nova faceta traz uma voz diferente ainda não vislumbrada. Alonso conta uma outra história que quebra a sequência cristalizada na narrativa clássica. Através dessa estratégia, pode-se inferir a instauração de uma nova ordem, de forma que os primeiros fatos da narrativa tradicional passam a ocupar posição junto aos últimos.

O texto dialoga com o conto *Chapeuzinho Vermelho* no sentido da representação da sexualidade, do desejo. O desejo do predador pela sua presa. Mas difere, sob o ponto de vista das relações de gênero. Vejamos os episódios sobre esse assunto: Em Grimm (1989, p. 144): “Esta coisinha nova e tenra, ela é um bom bocado que será ainda mais saboroso do que a velha”. Em Perrault (2005, p. 234): “[Chapeuzinho] encontrou o compadre lobo, que tinha muita vontade de comê-la”. Em Alonso (2020, p. 63): “Não resisto e vou em direção a ela [Chapeuzinho]”. Sobre as relações de gênero representadas no texto de Alonso, percebe-se que a figura feminina não tem medo de expor seus sentimentos, de debochar do sentimento do outro e até mesmo ridicularizá-lo frente aos amigos. Ela é dona da situação, não apresenta nenhum sentimento positivo em relação a ele, nem mesmo de pena. Nos contos clássicos, a figura feminina é representada de acordo com o modelo feminino ditado pela sociedade patriarcal e medieval. Segundo Herrero (1993, p. 311)<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> La mayoría de las historias que forman parte de los considerados “cuentos de hadas”, se reproducen los estereotipos masculino y femenino propios de La época medieval em que se ubican: em ellos, La mujer ES um ser pasivo, cuya existência solo está em función Del hombre, lo cual implica la presencia de este para que la de la mujer tenga justificación.



a maioria das histórias que formam parte dos considerados “contos de fadas” reproduzem os estereótipos masculino e feminino próprios da época medieval em que estão inseridos: neles a mulher é um ser passivo, cuja existência está em função do homem, que implica a presença deste para que a mulher tenha afirmação.

Percebe-se, assim, nos contos de fadas tradicionais, uma construção dos estereótipos do masculino e do feminino. A mulher era considerada, na época medieval, um ser submisso, dependente da figura masculina. Os componentes básicos do estereótipo feminino, segundo Cerda (1984, p. 338)<sup>6</sup> são: “a beleza, a modéstia, a passividade, a dependência de todas as ordens, a dominância do sentimento sobre a inteligência e muitas vezes a instabilidade afetiva”. A fragilidade, o sentimentalismo, eram características consideradas inerentes ao ser feminino. Ao contrário da figura feminina representada nos contos clássicos, a personagem feminina de Alonso demonstra ausência de sentimento, sobrepujando a inteligência quando arditosamente humilha o narrador-personagem e manipula os seus amigos. Fica evidente, assim, a desconstrução do estereótipo feminino nessa versão contemporânea:

E riam e giravam ao meu redor. Ela também, claro. Eu podia distinguir sua voz em meio àquela gritaria infernal. Então ficou diante de mim, pararam de girar, ela recebeu a caixa que tinha passado de mão em mão; o pacote estava rasgado, o coração exposto. Jogou o papel no chão, abriu-o e tirou as mariposas de papel. “Eu não te amo, idiota”, disse-me olhando nos olhos (ALONSO, 2010, p. 61).

No conto de Alonso, revela-se todo o mal entendido que ocorreu, as andanças pela floresta, os comes e bebes para a vovó, aquele caçador corajoso, tudo é um engodo. O lobo mau aqui é a vítima, o sofredor, que sofre *bullying* e teve seu amor e coração espezinhados por sua antiga (e sempre) paixão, a Chapeuzinho Vermelho. O *bullying* é um tema atual nas sociedades modernas. É um comportamento hostil e deliberado de uma ou mais pessoas com a intenção de ferir, machucar ou controlar outros, seja de forma psicológica, seja de forma física. Segundo Nizzia Rizzo (2013), “a Chapeuzinho é uma adolescente convencida que arma uma humilhante cilada para um admirador secreto, que por sua vez se transforma num bicho terrível”. Ela manipula seus amigos e amigas que juntos e arditosamente preparam o grande momento de seu triunfo sobre ele. Tudo é pensado com detalhes, o sumiço do caderno, a carta

---

<sup>6</sup> Belleza, recato, pasividad, dependencia em todos los ordenes, predominio del sentimiento sobre la inteligencia y muchas veces inestabilidad afectiva.

com local e hora marcados para o encontro. Carolina Alonso consegue retratar com precisão uma das formas em que o *bullying* pode ser manifestado entre colegas de escola:

Faltava-me o ar, a cabeça girava, os olhos ardiam e minhas mãos tremiam como se estivessem mergulhadas em gelo. “Ei, mariposinha”, gritou o que estava abraçado com ela. “Olhe.” E jogou com toda sua força meu coração contra uma árvore; ele se partiu em pedaços (ALONSO, 2010, p. 61).

Um dos amigos dela, entre gargalhadas, chama-o de “mariposinha”. O termo “mariposinha” permite relacionar o sujeito como constituinte de um comportamento considerado típico feminino. Segundo Sefton (2011, p. 54-55) “a base heterossexual é tida como norma social no quesito sexualidade e, mesmo aqueles que transgridem esta regra, também a têm como referência”. Baseado no padrão de heteronormatividade, em que a heterossexualidade se sobrepõe às demais formas de identidades sexuais, o narrador-personagem, ao ser nomeado de “mariposinha”, torna-se considerado um ser afeminado e, por conseguinte, excluído grupo. O amigo dela o despreza, o considera inferior ou não merecedor de respeito. Com um sentimento de poder, ele isola e segrega o protagonista, demonstrando intolerância à diferença.

Em uma sociedade patriarcal, normalmente quem se apresenta com caráter dominador é a figura masculina. Carolina Alonso consegue criar uma personagem feminina fria, não passional, um tanto rude e indiferente no campo do sentimento, características ditas como sendo próprias do ser masculino. Ele, ao contrário dela, sofre por amor não correspondido, perde noites de sono, torna-se ingênuo quando pensa que ela, ao encontrá-lo, vai aceitar o seu amor, conforme relata Alonso (2010, p. 58-59):

Todas as possibilidades, acreditei, tinham passado pela minha cabeça, tinham repousado em meu coração e se desvaneciam para dar espaço a uma nova. Seus olhos e seu sorriso revoavam dentro de mim durante aqueles dias, imaginei a temperatura de sua pele, a textura de seu rosto, o timbre quente e suave de sua voz. Duas tardes passei na clareira do bosque, deitado sobre a relva, com os olhos fechados, recriando naquele cenário o que estava para acontecer. Nem uma única vez tive medo, em nenhuma das mil vezes que sonhei antecipei sequer um fragmento do pesadelo (ALONSO, 2010, p. 58-59).

Ele se apresenta sentimental, passional e submisso a esse amor, pois não consegue se desvencilhar, entregando-se de corpo e alma. Até que, depois, de volta ao bosque, em um

amanhecer, ele encontra forças para continuar lutando pelo seu amor. Uma força animalesca, que cresce de forma “furiosa e faminta”:

Ao amanhecer, havia uma força dentro de mim, algo desconhecido e poderoso que me dominava. Uma criatura que cresce, furiosa e faminta. Já não sou eu, não posso fazer nada. Não posso lutar contra isso, não quero. Não posso me levantar, distingo com nitidez o aroma de tudo o que me cerca, as coisas perderam sua cor. Nada me dói, não sinto frio, uma couraça de pelo duro e negro me protege. Tenho fome, muita fome... (ALONSO, 2010, p. 62-63).

Desde os primórdios, são consideradas características masculinas a rudeza, a frieza de sentimento, a força, a esperteza e a coragem. Walkerdine (1995, p. 217) afirma que “o que é lido como natural na masculinidade pode ser lido como não-natural e ameaçador na feminilidade”. As relações e papéis de gênero se invertem na narrativa de Alonso: o frágil, o submisso, o fraco, o sensível, o apaixonado e sofredor é o homem, enquanto a fria, a malvada, a calculista, a zombeteira é a personagem feminina. O masculino se apresenta como um ser derrotado, vencido, enquanto o feminino, como um ser predador. A personagem masculina, apesar de se apropriar do discurso da narrativa, perde-se enquanto homem ao sofrer, ser humilhado, ser submisso e fraco em relação à amada, assumindo, assim, características do feminino que sempre foram adotadas e propagadas por longos anos. O texto de Carolina Alonso revela que não existe um único modo de ser mulher e ser homem, ou seja, a sexualidade pode ser vivida de diversas maneiras. Há um rompimento com o padrão ditado pela sociedade patriarcal apregoado por um discurso hegemônico sacralizado ao longo dos séculos no que se refere ao gênero feminino e ao masculino e às questões sexuais (VIDAL, 2008).

O texto dialoga também com o conto *Chapeuzinho Vermelho* quando a menina arma o encontro com o narrador-personagem, escrevendo-lhe a carta e de certa forma alimentando esperanças no jovem enamorado. O mesmo acontece no conto clássico quando Chapeuzinho se encontra com o lobo na floresta e lhe dá as direções corretas para se chegar à casa da avó:

Tua avó mora muito longe? — pergunta-lhe o Lobo. Oh! Sim — diz Chapeuzinho Vermelho — é para lá do moinho que vedes bem lá embaixo, lá embaixo, na primeira casa da aldeia. Olha — diz o Lobo — quero ir vê-la também; eu vou por este caminho aqui e tu por aquele caminho de lá e logo nos veremos (PERRAULT, 2005, p. 234).

Então ele [lobo] ficou andando ao lado de Chapeuzinho Vermelho e logo falou: — Chapeuzinho Vermelho, olha só para as lindas flores que crescem aqui em volta! Por que não olhas para os lados? Acho que nem ouves o maviosos canto dos passarinhos! Andas em frente como se fosses para a escola, e no entanto é tão alegre lá no meio do mato (GRIMM, 1989, p. 145).

Dois dias depois recebi uma carta dela, era sua letra, era seu nome que estava no final das palavras. Queria me ver, dizia, a sós, na clareira do bosque (ALONSO, 2010, p. 58).

Segundo Bettelheim (1980, p. 187) Chapeuzinho inconscientemente está contribuindo para matar a avó. E no conto em análise, a menina, de forma consciente, mata o narrador-personagem interiormente, principalmente quando revela em público o desafeto que sente por ele. Morre, faz o ritual da morte, com enterro dos restos do presente e o choro desvelado, para depois ressuscitar na pele de um lobo e continuar na busca da realização do seu desejo, conseguir Chapeuzinho para si:

Ontem à noite saí quase me arrastando, voltei ao bosque para recuperar os pedaços do meu coração arrebatado. Encontrei também os pedaços de papel. Cavei um buraco, ao lado do tronco caído no meio da clareira, e enterrei tudo ali. Chorei pela última vez; já não tinha mais lágrimas, não tinha nada. Em algum momento dormi profundamente, como se também eu tivesse caído naquele buraco. Ao amanhecer, havia uma força dentro de mim, algo desconhecido e poderoso que me dominava. Uma criatura que cresce, furiosa e faminta. Já não sou eu, não posso fazer nada (ALONSO, 2010, p. 62).

O maravilhoso se apresenta no enredo no exato momento dessa metamorfose. Surge um homem (lobo) renovado, forte, com um enorme sentimento de vingança e desejo de ter para si a Chapeuzinho Vermelho. Um forte desejo de realizar sua paixão, satisfazer seus desejos sexuais ou transformar a Chapeuzinho em sua refeição.

Vladimir Propp (1984), ao analisar a estrutura dos contos de fadas, destaca que as ações ali representadas eram fundamentadas nos relatos dos povos primitivos, principalmente aquelas atitudes referentes aos ritos de iniciação sexual e às representações de vida após a morte. Lima (2008, p. 39) nos lembra que essas narrativas tradicionais

relatam fatos de crianças perdidas no bosque, dos heróis perseguidos e ajudados pela magia, dos lugares proibidos e outros elementos do mesmo tipo. Nas séries de fenômenos que se sucedem nas histórias, a exposição da morte nos contos retrata o nascimento e renascimento milagrosos dos seus personagens.

Alonso, em seu conto, consegue retratar o ritual da morte, assemelhando-se às narrativas tradicionais. A autora narra de forma simbólica a morte do seu protagonista e depois a sua ressurreição. O narrador-personagem consegue sair do seu estado depressivo ao enterrar os restos do presente, com choro incontrolável. Depois, desperta, para transformar-se em animal (agora lobo) para fugir da dor de não ser amado ou correspondido em seus sentimentos. Assim, ele não sente dor nem frio, pois “uma couraça de pelo duro e negro” o protege, sente apenas muita fome (ALONSO, 2010, p. 63). A morte simbólica subentende um renascer de um novo homem capaz de reverter a situação inicial com muita vontade (fome) de vencer e resolver seus conflitos:

Ao amanhecer, havia uma força dentro de mim, algo desconhecido e poderoso que me dominava. Uma criatura que cresce, furiosa e faminta. Já não sou eu, não posso fazer nada. Não posso lutar contra isso; não quero. Não posso me levantar, distingo com nitidez o aroma de tudo o que me cerca, as coisas perderam sua cor. Nada me dói, não sinto frio, uma couraça de pelo duro e negro me protege. Tenho fome, muita fome (ALONSO, 2010, p. 62).

Há um crescimento interior do narrador-personagem. Isso é resultado da decepção amorosa que desequilibrou a ordem da situação inicial. Alonso manteve também essa característica elementar dos contos tradicionais elencada por Vladimir Propp. Sobre esse elemento Corso e Corso (2011, p. 347) acrescentam que o herói dos contos de fadas

para resolver a situação que criou, ou na qual se viu envolvido, costuma ser necessário partir, sair de casa, ser expulso, ou determinar-se a iniciar uma caminhada de busca, uma missão. Costuma ser foco da nossa identificação uma personagem frágil no início, triunfante no fim, que a princípio convoca pela pena, depois pelo sucesso.

O protagonista desse conto não diverge dos heróis dos contos tradicionais, pois se apresenta frágil no início, e logo após o ritual de morte, citado anteriormente, torna-se decidido a vencer, vingar ou conseguir Chapeuzinho para si. Para se chegar a essa transformação (a metamorfose) do protagonista, percebe-se que ele passa por muitos obstáculos. Ele os vence com o intuito de alcançar o que deseja. São estes sofrimentos de caráter físico e psicológico. O sofrimento físico é percebido quando ele sentia calafrios, calor intenso que o obrigava a retorcer, arrepiar, levantar e cavoucar como animal; e o psicológico ao perceber que do seu interior surge uma força poderosa e desconhecida com a qual ele não consegue lutar contra. Ao vencer esses obstáculos, ele põe fim ao seu sofrimento como ser

humano. Enfrentar e vencer os obstáculos mostra que as coisas reais se fundem ao mundo maravilhoso e imaginário, dando sentido àquilo que se quer conquistar e sentir o prazer que se tem pela vitória após uma luta difícil.

Esse conto não diverge também dos contos tradicionais ao utilizar o bosque como espaço em que ocorre o fantástico, os rituais, a magia. Vale ressaltar que o encontro se dá em uma clareira do bosque: “Queria me ver, dizia, a sós, na clareira do bosque” (ALONSO, 2010, p. 58); “Duas tardes passei na clareira do bosque” (ALONSO, 2010, p. 59); “Estava sentado no tronco caído no meio da clareira” (ALONSO, 2010, p. 59); “voltei ao bosque para recuperar os pedaços do meu coração” (ALONSO, 2010, p. 59); “uma capa vermelha que atravessa o bosque” (ALONSO, 2010, p. 63). Nota-se que o bosque é o lugar onde acontece o ritual da morte, o renascimento e a metamorfose. É neste espaço que ele consegue as forças para continuar a conquista do seu amor. O bosque sempre teve conotação com o mal. O lobo, as bruxas, os ogros e todos os representantes do mal vivem e se refugiam no bosque. Segundo Bettelheim (1980, p. 65), o espaço colabora na apresentação do elemento misterioso que irá se revelar tão presente nos contos de fadas. Para o autor, “os velhos castelos, cavernas escuras, quartos trancados onde a pessoa é proibida de entrar, florestas impenetráveis, tudo sugere que alguma coisa normalmente escondida será revelada”. Isso explica a escolha da autora pelo bosque, lugar secreto, misterioso para ser o palco do desenrolar das ações que resultaram na revelação da aparição do lobo, ou seja, do novo homem. O bosque, além de ser repleto de beleza e encantamento, pode possuir sempre um perigo.

Semelhante à punição de Chapeuzinho pela sua desobediência, como comprova em sua versão Perrault (2005, p. 236), “É para te comer. E, ao dizer estas palavras, o malévolo lobo se lançou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu”, nos deparamos, nessa versão contemporânea, com a punição ou repressão do protagonista por ele ter declarado seus sentimentos. A personagem masculina é punida por ter exposto seus sentimentos. Isso leva a acreditar que o ser masculino necessariamente não deve deixar transparecer seus sentimentos. Numa sociedade androcêntrica, propaga-se a concepção de que homem não chora e não deve revelar os seus sentimentos mais íntimos, pois, se caso isso ocorrer, pode ser rotulado como um ser frágil e impotente e conseqüentemente excluído. Mais uma vez, nota-se a inversão dos papéis sexuais na narrativa da autora.

Nessa releitura não há a presença da mãe e do caçador, personagens presentes no conto clássico. As personagens, nesse texto, não pertencem ao universo infantil, mas fazem parte da faixa etária a que denominamos adolescência, juvenil. A menção da avó serve apenas como um elo intertextual entre os contos. É no período da adolescência que o ser humano começa a

amadurecer a personalidade, o intelecto, a sexualidade, e ainda, a estabelecer a sua formação identitária. Não há nenhuma figura adulta no conto e, por conseguinte, não apresenta sermão ou aconselhamentos de adultos. Assim, percebe-se na narrativa a ausência de um caráter moralizante, deixando de exercer a função pedagógica a que a literatura infantil e juvenil se viu, por muito tempo, atrelada. O texto apenas reflete e representa os comportamentos de uma determinada sociedade em lugar e época específicos.

Alonso evidencia uma nova leitura do texto *Chapeuzinho Vermelho*, e nesse diálogo aparecem “significados das relações existentes entre o texto-fonte e o novo texto produzido e impele o jogo de olhares entre eles” (BORGES, 2004, p. 10). A autora do conto utiliza significados, referencial dialógico e alternativo de um dado texto. Há uma (re)criação literária, que resulta da relativização das fronteiras entre o texto original e o resultado do diálogo mantido com ele. Esse discurso intertextual consiste, segundo Borges (2004, p. 11):

na retomada do texto anterior, pela inversão de sentido, provocando a ironia ou ridicularização do texto de partida, ela [a autora] assumiu a liberdade, não apenas de variar a palavra e o sentido, quando isto foi necessário, mas também, a de abandonar a ambos quando houve a devida oportunidade, é mescla de muitas vozes, discursos, ideologias que enformam seu pensamento em seu status de escritora.

O conto *Antecedentes de uma famosa história* apresenta um discurso moderno com a preocupação de retratar temas da sociedade atual. A autora consegue fazer com que o leitor reflita criticamente e de forma irônica sobre a questão do *bullying* que se configura no tratamento dado ao narrador-personagem devido à sua timidez, solidão e paixão platônica, utilizando da inversão dos papéis sexuais do feminino e do masculino. Fica evidente que os novos textos representam as ações e comportamentos da sociedade. Plummer (1993, p. 338) reforça essa ideia ao afirmar que

a produção e o consumo de histórias é um processo social empírico que envolve uma corrente de ações conjuntas em contextos locais em si vinculadas a mundos sociais negociados mais amplos. Os textos estão ligados à vida, às ações, aos contextos e à sociedade.

O conto de Alonso se enquadra na categoria dos chamados “contos modernos”, pois, apesar de preservar alguns elementos estruturais dos contos de fadas tradicionais, apresenta inovações referentes aos significados expressos. Apresenta uma abordagem da concepção de gênero mais ampla e ressignificada. Por apresentar personagens sem nomeações, ou seja, de

forma generalizada, consideradas representantes de grupos da sociedade, no caso a adolescência, condizente com a sociedade globalizada do momento, comprova-se a ideia de adolescência e infância, segundo Vidal (2008, p. 62) como “uma criação da sociedade sujeita a mudar sempre que surgem transformações sociais mais amplas, como as que temos vivido desde o final do século XX, com a explosão midiática e tecnológica”. O texto apresenta elementos que denotam a cultura e marcas sociais do espaço e tempo em que foi escrito. Convém ressaltar a utilização de temas recorrentes entre adolescentes e adultos, tais como, *amor não correspondido*, *bullying* e o destaque dado à questão da *diferença*. O diferente, o “lobo”, o solitário, o tímido sempre é alvo de humilhações e zombarias dos colegas. A humilhação também é percebida no relato da brincadeira, ou aposta, em que o amigo dela atira a caixa contra a árvore e ao acertar afirma “três pontos”, conforme relata Alonso (2010, p. 61): “E jogou com toda sua força meu coração contra uma árvore; ele se partiu em pedaços. “Três pontos”, gritou o garoto. E os outros comemoraram sua façanha”. Esse é um jogo divertido, utilizado por adolescentes atuais, no qual ganha aquele que humilhar, destruir mais, denotando, assim, a atualidade da narrativa.

Após o estudo comparativo entre os contos contemporâneos e os clássicos, convém ressaltar algumas divergências em seus enredos referentes aos seus destinatários, às representações do ser feminino e do ser masculino e à presença ou não de aspectos moralizantes. Percebe-se nas versões analisadas que as personagens são juvenis apresentadas com características e conflitos típicos a essa faixa etária. Há um direcionamento específico para o leitor juvenil e adulto. As releituras não exercem a função de moralizar, mas conseguem levar o/a leitor/a a refletir sobre os valores morais e sociais de forma irônica e/ou lúdica. As versões contemporâneas, em relação às representações de gênero, rompem com os padrões patriarcais dos papéis sexuais do ser feminino e do ser masculino, desmistificando-os.

Essas conclusões comprovam como as releituras representam comportamentos e elementos próprios de indivíduos inseridos em um contexto social, histórico e cultural específico. E, ainda, demonstram o quanto são instáveis as concepções de literatura, de infância e adolescência, de sujeito, de gênero e de sexualidade, pois essas concepções dependem das relações de poder construídas a partir de fatores que também são mutáveis, tais como os sociais, psicológicos, culturais e históricos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do dialogismo travado entre os contos clássicos de Chapeuzinho Vermelho e as duas versões contemporâneas *Antecedentes de uma famosa história* e *Chapeuzinho Vermelho para o tempo atual*, pode-se inferir, sob a ótica da intertextualidade, de parte das teorias de gênero e sexualidade, que as múltiplas verdades reveladas por seus enredos sugerem possíveis soluções para conflitos que se apresentam na realidade, sejam eles de ordem moral, sexual, ética, étnica ou de gênero.

Nos contos observados, clássicos e contemporâneos, apresentam-se dificuldades a serem vencidas para que as personagens consigam realizar o que desejam. Chapeuzinho é salva pelo caçador. No conto de Carolina Alonso, o narrador-personagem sai do seu estado depressivo e encontra forças para lutar por aquilo que deseja e no conto de Rubem Alves, pode-se sugerir que o delegado-chefe consegue curar Rúbia de sua crise psicótica. Assim, descobre-se que é através dos maiores sacrifícios e obstáculos enfrentados que o real se funde ao imaginário, mostrando o difícil da vida e o valor em lutar por ela.

Conclui-se que há múltiplas adolescências representadas nas versões contemporâneas. Nesta análise descobrimos a representação da adolescência moderna, já que ela é representada por personagens adolescentes com seus conflitos psicológicos em época atual. Os enredos mostram adolescentes sonhadores, interesseiros, espertos, ingênuos, frágeis, corajosos e vingativos. Isto comprova a ideia de que as identidades são plurais e mutáveis. Em uma mesma narrativa podemos observar a existência de adolescentes que vivem sua adolescência de modo diferente e instável no decorrer de sua trajetória.

Sob o enfoque da sexualidade, pode-se notar que os textos possuem um aspecto liberador e ao mesmo tempo repressor. Chapeuzinho é punida por se deixar ser seduzida pelo lobo, pois é devorada por ele. Nas versões contemporâneas analisadas, as duas personagens também são punidas. Em Alonso, o narrador-personagem é punido ao declarar seus sentimentos e ser ridicularizado pelos amigos e pela amada. Em Rubem Alves, Rúbia é punida ao se sentir seduzida e atraída por Crescêncio Lobo e depois perdê-lo para a própria avó.

Foi com o intuito de verificar mudanças significativas na representação da figura feminina e masculina nas versões contemporâneas de Chapeuzinho Vermelho que se concretizou esta pesquisa. A representação da figura feminina nos contos diverge quanto ao papel representado pelas heroínas. Chapeuzinho, nos contos clássicos, representa padrões

reconhecidos como femininos, é ingênua e se deixa levar pela astúcia do lobo. A jovem do conto de Carolina Alonso representa a inversão desses padrões femininos. Ela é determinada, decidida, corajosa, características consideradas próprias do ser masculino. Esta versão contemporânea revela que não há uma única maneira de ser homem e de ser mulher. A autora rompe com o discurso hegemônico em torno dos papéis de gênero ao repensar um padrão diferente do ditado pela sociedade patriarcal. Alonso, ao trazer à tona o tema atual do *bullying*, instiga-nos a repensar sobre conflitos interpessoais, no caso específico, entre adolescentes. O narrador-personagem do conto é discriminado e sofre *bullying* por apresentar características consideradas próprias do ser feminino, sendo excluído do resto do grupo. Sefton (2008, p. 3) acredita que

dissertar pluralidades nos campos do gênero e sexualidade é problematizar o repetitivo e contínuo objetivo das pedagogias em geral: “legitimar determinadas identidades em detrimento de outras”. Na sociedade ocidental contemporânea, há um forte investimento para inscrever nos corpos formas de ser, perceber e atuar enquanto meninas/mulheres ou meninos/homens. Na mesma direção há o intenso “empenho” da heteronormatividade, presente como disposições culturais, atuantes nas instituições, como a escola e a família; assim como em instâncias culturais como a mídia e a literatura infanto-juvenil.

Para Sefton, é necessário problematizar as relações de gênero e sexuais para conseguirmos romper os discursos hegemônicos em torno da sexualidade e refletir sobre os novos padrões que se apresentam nas instâncias culturais, inclusive na literatura infantil e juvenil.

Ao analisar o conto de Rubem Alves, percebemos que ele preserva alguns aspectos tradicionais referentes à representação do homem. Apesar de possuir um enredo bem atual, apresenta um estereótipo masculino construído pela sociedade patriarcal e machista. Há uma reafirmação do comportamento masculino ideal que se faz notório por meio dos aspectos simbólicos narrados. Por exemplo, pode-se considerar o ser masculino, representado pelas figuras de Crescêncio Lobo e do delegado-chefe, como um ser protetor, salvador, inteligente e forte. E essas características segundo a ideologia patriarcal são inerentes ao ser masculino.

O conto de Rubem Alves, por ser produzido na atualidade, rememora de forma diferente o discurso machista e patriarcal. Embora o autor preserve alguns aspectos do conto tradicional, ele consegue inovar ao trazer as personagens para o espaço e tempo contemporâneo. O autor descreve suas personagens inseridas num contexto social marcado

conflitos de uma sociedade moderna. Os comportamentos e os valores são representados de forma lúdica, capazes de romperem com certos padrões estipulados pela tradição.

As duas versões não necessariamente ensinam moralidades, mas levam o leitor a refletir sobre valores positivos e compreender que a prática do bullying prejudica a vítima e pode causar até a morte, como apresenta Carolina Alonso e que a amizade e o amor devem ser cultivados como expressa Rubem Alves.

Os temas polêmicos e atuais representados nas releituras de *Chapeuzinho Vermelho* e as ações de suas personagens podem provocar vários sentimentos e despertar identificações no público leitor. Essas versões contemporâneas são capazes de atingir seu leitor ao representar conflitos e angústias da sociedade moderna. A leitura dessas narrativas auxilia o jovem a superar suas dificuldades e seus conflitos emocionais.

No que se refere ao teor moralizante de uma obra literária, percebe-se que a carga doutrinária de determinada obra não diz respeito somente à presença desse elemento no processo de criação ficcional por parte do autor, mas também, no processo de recepção leitora da obra. Pais, professores e demais mediadores de leitura podem fomentar uma utilização didático-moralizante da obra. No conto de Carolina Alonso, por exemplo, o leitor comprometido com uma ideologia moralizante pode inferir que meninas espertas não devem contrariar os homens, pois caso contrário eles “viram bicho”. Mas podem também, ao contrário, fomentar o debate crítico caso considerem que a obra apresente tal teor utilitário.

O conto *Chapeuzinho Vermelho*, clássico ou contemporâneo, mostra-se atual por retratar situações enfrentadas pela criança ou adolescente inserido em contexto social específico de cada época e espaço de produção, tornando-se flexível e possível a identificação do adolescente com o enredo e as personagens da narrativa.

Considerando que uma das características marcantes das releituras dos contos de fadas é o seu aspecto transgressor, podemos afirmar que as releituras de Carolina Alonso e Rubem Alves fazem parte de um grupo de autores/as que têm apresentado aspectos transgressores de papéis sexuais e da sexualidade feminina, em maior ou menor grau. No processo das releituras, Martins (2005, p. 46) afirma que transgressão é

qualquer ato de comportamento expressivo que inverta, contradiga, revogue ou apresente de algum modo uma alternativa para os códigos, valores e normas culturais comumente validados, sejam eles linguísticos, literários ou artísticos, religiosos, sociais e políticos.

A exemplo disso, percebemos a transgressão em Carolina Alonso quando representa em seu texto a inversão dos papéis do masculino e do feminino, a inserção de elementos e questões da modernidade. Os papéis sexuais e sociais do feminino, reprimidos historicamente pela cultura, são revelados de forma a desestabilizar as ideologias da tradição que herdamos. A estratégia de criar um novo início para a história também é um aspecto de subversão, por evidenciar uma leitura diferente do conto original. Essa transgressão é capaz de abrir novas possibilidades de leituras e interpretações conduzindo o público leitor a visualizar as histórias tradicionais por ângulos diferentes e a transformar as visões cristalizadas presentes nos contos de fadas ao longo dos tempos.

Ao concluir esta investigação, constato que os contos de fadas e suas releituras têm muito a nos oferecer em relação às questões de gênero e sexualidade. São muitas as possibilidades de leitura e interpretação dessas narrativas que nos levam a desconstruir e construir novos significados considerando o poder exercido das mensagens implícitas em seus enredos.

A nossa pesquisa não termina aqui. São vários os livros infantis que devem ser analisados para verificarmos se os conteúdos são carregados de preconceitos e reafirmam os anseios da classe dominante ou não. É necessário problematizar as questões de gênero e sexuais representadas nas releituras de *Chapeuzinho Vermelho* e refletir sobre os aspectos considerados definidos sobre feminilidades e masculinidades. E ainda, deve-se lembrar que a literatura infantil e juvenil, por ser um objeto cultural, sofre alterações no decorrer dos anos e é um veículo de transmissão de determinados conhecimentos capazes de produzir identidades de gênero e reforçar ou não os binarismos sexuais. Sabe-se que algumas histórias são inovadoras no campo das relações de gênero e sexuais e auxiliam nas discussões acerca do rompimento das fronteiras de gênero; outras reforçam os discursos hegemônicos em torno da sexualidade. Examinar estes objetos culturais nos permite melhor compreender os comportamentos e as vivências da contemporaneidade, a construção das múltiplas identidades, a inculcação dos valores éticos e morais e a função dos papéis sociais e sexuais do ser humano.

Com esta pesquisa, conclui-se que as releituras dos contos de fadas mostram diferentes maneiras de ser e de viver na sociedade contemporânea, como são reveladas as masculinidades e feminilidades e questões sexuais dentro de um determinado contexto sociocultural e histórico construído a partir das relações de poder existentes no meio das diversas instâncias sociais. Fica a certeza de que há muito ainda a estudar sobre as múltiplas

identidades, as vivências pessoais apresentadas nas releituras dos contos de fadas, narrativas riquíssimas que conseguem representar o humano em suas tramas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Vera Teixeira de (Or.). *Era uma vez... na escola: formando educadores para formar leitores*. Belo Horizonte, MG: Formato, 2001.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença, Aletria, UFMG, 2002. Disponível em < [www.lettras.ufmg.br/poslit](http://www.lettras.ufmg.br/poslit) > Acesso em agosto/2013.

ALONSO, Carolina. Antecedentes de uma famosa história. In: BONSCH, Arnaldo. *Não era uma vez.... Contos Clássicos Recontados*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2010, p. 55-63.

ALVES, Rubem. Chapeuzinho Vermelho. In: ALVES, Rubem. *Caindo na real: Cinderela e Chapeuzinho Vermelho para o tempo atual*. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p. 10-14.

ANDO, Marta Yumi. Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre Angélica e O abraço de Lygia Bojunga Nunes. Dissertação de mestrado pela Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2006.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

AUAD, Daniela. *Educar meninas e meninos: relações de gênero na escola*. São Paulo. Ed.Contexto. 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. SP: Forense, 1975.

BARRO, João de. *Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo. Moderna, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad.: CAETANO, Arlene. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1980.

BIAGIO, Rita de. Meninas de azul, meninos de rosa. *Revista Criança: do Professor de Educação Infantil*. Brasília, p. 33-37, setembro, 2005.

BORGES, Ceura Farias. *Chapeuzinho Vermelho em Manhattan: diálogos e inflexões sobre a tradução de Ruth Rocha*. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba- PR, 2004.

BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Grimm's bad girls and bold boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale University Press, 1987.

BRUNELLI, Delir. Conceitos básicos para entender a identidade de gênero. *Mulheres consagradas gerando a nova história*. Publicação Interna; Editora Paulus, p. 9-13, 2004.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo, Berlendis e Vertecchia, 1987.

BUJES, Maria Isabel E. *Infância e maquinarias*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidades*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.

CANTON, Katia. *The Fairy Tale Revisited: A Survey of the Evolution of the Tales from Classical Literary Interpretations to Innovative Contemporary Dance-Theater Productions*. Nova York: Lang, 1994.

\_\_\_\_\_. *E o príncipe dançou...*. São Paulo: Ática. 1994.

\_\_\_\_\_. *Os contos de fadas e arte*. São Paulo: Prumo, 2009.

CARTER, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin, 1979.

CARVALHO, Elisandra Fernandes de; BEDENDO, Simone Nardi. *Questões de gênero na educação infantil*. Concórdia, SC, 2001.

CARVALHO, M. P. *Gênero e trabalho docente: em busca de um referencial teórico*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1998.

CASTRO, Célia Romea. Linguagem oral e escrita na Educação Infantil. In: LLEIXA, Arribas Tereza (Org.). *Educação infantil: desenvolvimento, currículo e organização escolar*. 5.ed. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2004.

CERDA, H. *Ideología y cuentos de hadas*. E. Akal, Barcelona, 1984.

CÉSAR, Maria Rita de Assis. *A invenção da adolescência no discurso psicopedagógico*. Dissertação de Mestrado em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas – SP, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002. p. 994.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Panorama Histórico da Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *Literatura Infantil: Teoria, Análise e Didática*. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mario. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise na terra do nunca*. Porto Alegre: Penso, 2011.

DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing the ending: narrative strategies of twentieth-century women writer*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.



FERRARI, Noilita. *A criança e seu meio*. Revista Maravilhas da Educação. Maravilha, SC, p. 17-18, Ano 3, n.4, junho, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. 8 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. IN: TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

\_\_\_\_\_. Os contos de Grimm. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.

GROSSI, Miriam Pillar. Estudos sobre mulheres ou de gênero? Afinal o que fazemos? (Teorias sociais e paradigmas teóricos). In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Fala de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999, p. 329-343.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. In: *Educação & Realidade*, v.22, n.2,p. 14-46, jul-dez, 1997.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Silva, T. T. (Org.), Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

HERRERO, B. F. *Blancanitos y lãs siete enanieves: Cómo educar las actitudes no sexistas a través de los cuentos*. E.U.F. P. E. G. B. Lugo. Universidade de Santiago, 1993.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Trad: KNIPEL, Cid. País de Gales (Reino Unido): CU, 1991.

HUTCHEON, Linda. *The poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias & Histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LIMA, Maria Cristina Gomes Barbosa de. “*Chapeuzinho Vermelho*”: a reescrita de *Braguinha* e Rubem Alves. Dissertação de Mestrado pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Juiz de Fora (MG): CESJF, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis. RJ. Ed. Vozes. 1997.

MACHADO, Ana Maria. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. Ideologia e livro infantil. In: \_\_\_\_\_. *Contracorrente — conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MACHADO, Adrielle Regina. *Chapeuzinho Vermelho: a intertextualidade e a (re)construção de sentidos nas releituras do clássico infantil*. TCC. UEG: Jussara, GO, 2012.

MARTINS, Maria Cristina. “*E foram(?) felizes pra sempre...*”: (sub) versões do feminino em Margareth Atwood, A.S. Byatte Angela Carter. Dissertação de Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2005.

MATTAR, Regina Ribeiro. *Os contos de fadas e suas implicações na infância*. Universidade Estadual Paulista. Bauru, SP, 2007.

MEIRELLES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MENDES, M. B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Unesp, 2000

MEYER, Dagmar Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.) *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 9-27.

NARODOWSKI, Mariano. *Infância e poder: conformação da pedagogia moderna*. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 1993.

PASSOS, Joana Filipa da Silva de Melo Vilela. *Angela Carter e a reescrita de mitos e contos de fadas*. 1996. 137 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literaturas Inglesa). Universidade do Minho, Braga.

PAZ, Noemí. *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*. Trad: GONÇALVES, Maria Stela. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1991.

PEREIRA, Histávena Duarte. *A formação de gênero na educação infantil e suas implicações no processo ensino-aprendizagem: um estudo de caso*. Trabalho de Conclusão do Curso de Pedagogia. Faculdade AD-1 Unisaber. Brasília-DF, 2010.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho, In: *Contos de Perrault*. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2007.

\_\_\_\_\_. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

\_\_\_\_\_. *Contos de Perrault*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Paulus, 2005.

PERROTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PLUMMER, Ken. Na invitation to a sociology of stories. In: GRAY, Ann; McGUIGAN, Jim. *Studying Culture*. London: Arnold, 1993.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

PROPP, Vladimir. *A morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

REZENDE, Lucinea Aparecida; CRUZ, Flávia. Leitura e contos de fadas: matéria-prima nos processos de ensino e aprendizagem. REZENDE, Lucinea Aparecida (Org.). Leitura infanto-juvenil: abordagens teórico-práticas. Londrina: EDUEL, 2011, p. 43-79.

RIZZO, Nizzia. Almanaque crianças, literatura. Disponível em <[www.tattiana.jor.br/?p=564](http://www.tattiana.jor.br/?p=564)> Acesso em 30/12/2013.

SAMPAIO, Inês Sílvia Vitorino. *Televisão, publicidade e infância*. São Paulo: Analumbre, 2000.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: Educação e Realidade. Porto Alegre, v.20, nº 2, jul./dez. 1995, p.71-99.

SEFTON, Ana Paula. *Sexualidade para além da heterossexualidade*: representações de homossexualidade na literatura infanto-juvenil. Porto Alegre, Textura, n.24, jul/dez, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria cultural e educação*: um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.

SILVA, Rovilson José da; BORTOLIN, Sueli. As diferentes cores de Chapeuzinho. In: REZENDE, Lucinea Aparecida (Org.). Leitura infanto-juvenil: abordagens teórico-práticas. Londrina: EDUEL, 2011, p. 23-40.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Leitura, literatura e currículo. In: COSTA, Marisa Vorraber. *O currículo nos limiares do contemporâneo*. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 1998.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. São Paulo: Cultrix, 1982.

STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe (Org.). *Cultura infantil*: a construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAVARES, Evelize Cristina Cit. Gênero e sexualidade na literatura infantil: mapeando resistências. Dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Paraná. Curitiba, PR, 2009.

TREVISAN, Dalton. Chapeuzinho Vermelho. In: *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 72-74.

VARELA, F. *Sobre a competência ética*. Trad. Artur Mourão, Lisboa, Edições 70, 1995.

VASCONCELOS, Laércia Abreu. *Brincando com histórias infantis*. 2. ed. Santo André: ESETec, 2008.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VEINEZA, Maurício. *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou*. Editora Compor. 1999.

VIDAL, Fernanda Fornari. *Os “novos contos de fadas”*: ensinando sobre relações de gênero e sexualidade. Porto alegre: UFRGS, 2008.

WALKERDINE, Valerie. O raciocínio em tempos pós-modernos. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v.20, n.2, jul/dez. 1995. p. 207-226.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 7-72.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1982.

ZIPES, Jack (Ed). *Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England*. New York: Methuen, 1986.

\_\_\_\_\_. *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*. New York: Bantam, 1987.

# **ANEXOS**

## ANEXO A<sup>7</sup>

### 1. O conto Chapeuzinho Vermelho de Charles Perrault na tradução de Katia Canton:

Era uma vez uma linda menina camponesa e meio acanhada. Ela adorava ficar em casa, brincar e olhar as estrelas no céu, á noite.

Quando completou treze anos, ganhou de aniversário um lindo chapeuzinho vermelho de presente de sua avó.

O chapeuzinho lhe caiu muito bem. Ficou uma graça! E a menina se sentiu feliz da vida com ele!

Um dia, a mãe lhe disse:

“Minha filha, fiz esses croissants para você levar para sua avó. Ela está meio doentinha e vai ficar feliz com sua visita. Vá, volte logo e tome muito cuidado. Leve esse pote de manteiga fresca também”

A menina colocou os pães e a manteiga em uma cesta, vestiu seu chapéu vermelho e foi caminhando em direção á casa da avó.

Passando por dentro do bosque , encontrou um lobo, que lhe perguntou:

“Para onde você está indo?”

A menina, que não sabia como era perigoso falar com estranhos, respondeu:

“Á casa da minha avó, levar esses croissants.”

O lobo bem que ficou com vontade de devorá-la ali mesmo, como havia lenhadores por perto, conteve-se.

“Onde fica a casa dela?”, indagou como quem não quer nada.

A menina explicou.

Ele despediu-se e saiu correndo na frente dela.

O dia estava lindo, a menina se sentia feliz com seu charmoso chapéu vermelho e cantarolava. Resolveu pegar o caminho mais longo para aproveitar as flores, o sol, as borboletas. Simplesmente esqueceu-se do conselho de sua mãe e do cuidado que deveria tomar.

Enquanto a menina passeava, o lobo chegava á casa da avó. Ele bateu na porta.

“Quem é?”, perguntou a velhinha com voz fraca.

“Sou eu, sua neta”, respondeu o animal.

A avó, que não escutava muito bem, não percebeu que a voz da netinha estava bem diferente.

Mas foi só a pobre senhora abrir a porta que o lobo a engoliu numa só abocanhada. A fome era muita, pois ele não comia nada por mais três dias inteiros.

Com a avó dentro da pança, o lobo deitou-se na cama para fazer a digestão.

Nisso, chegou a menina. Bateu na porta.

“Quem é?, o lobo forçava a voz para que ela ficasse um pouco mais fraca a rouca, como o de uma vovó que se preza.

“Sou eu, sua neta”

“Entre, que a porta só está encostada”, falou.

---

<sup>7</sup> Como são várias as traduções de Chapeuzinho Vermelho, utilizamos e transcrevemos as versões traduzidas por Katia Canton e Maria Stela Gonçalves conforme consta nas referências: CANTON, Katia. *Os contos de fadas e arte*. São Paulo: Prumo, 2009; PERRAULT, Charles *Contos de Perrault*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Paulus, 2005.

A menina estranho um pouco aquele timbre de voz, mas estava contente e entrou.

Deitado na cama, coberto até os olhos, o lobo disfarçou-se de avó como pôde.

A menina mostrou a cesta com os pães e a manteiga, enquanto olhava para avó, um pouco desconfiada.

“Deixe tudo sobre a mesa, e venha deita-se ao meu lado”, disse o lobo numa vozinha mais ou menos fina.

A menina deitou na cama, olhou para o lado e achou que sua avó estava diferente.

“Vovó, que braços grandes a senhora tem...”

“É pra melhor te abraçar, minha neta”, respondeu.

“Vovó, que pernas grandes a senhora tem...”

“É para melhor correr, minha querida”.

“Vovó, que orelhas grandes...”

“São pra te escutar melhor, meu bem”

“Vovó, que olho grandes...”

“São pra te ver melhor, filhinha...”

“Vovó, que dentes grandes...”

“São pra te comer!”

E, dizendo isso, o lobo atirou-se sobre a menina e comeu-a inteirinha.

#### Moralidade

Uma menina deve ter muito cuidado!

Não se pode esquecer um conselho que a mãe nos deu mesmo que uma só vez

Não que ele tenha que ser um fardo

Mas foi feito para ajudar a gente a manter a nossa sensatez

Meninas puras que nem pérolas

Meninas que não têm maldade em mente

Vocês devem saber que são só elas

Que sabem o que é bom para gente

Não se deve iludir com as conversas de lobos e homens

Eles são charmosos e interessantes

Mas podem provocar dores de cabeça incessantes

O perigo está solto, atenção

Não se pode bobear nunca, não.

## **2. O conto Chapeuzinho Vermelho de Charles Perrault na tradução de Maria Stela Gonçalves**

Era uma vez uma menininha de aldeia, a mais bonita que já se vira; sua mãe a adorava, e sua avó mais ainda. Esta boa mulher mandou fazer para ela um pequeno chapéu vermelho que lhe caía tão bem que em todos os lugares chamavam a menina de Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, tendo cozinhado e feito bolos folhados, sua mãe lhe diz: Vai ver como está passando tua avó, pois ela me disse que estava doente; leva-lhe um bolo folhado e este pequeno pote de manteiga. Chapeuzinho Vermelho saiu imediatamente para ir à casa da avó, que morava em outra aldeia. Passando por um bosque, encontrou o compadre lobo, que tinha muita vontade de comê-la; mas não ousou fazê-lo por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta. Ele lhe perguntou aonde ia;



a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um lobo, lhe disse: Vou ver minha avó e levar-lhe um bolo folhado com um potinho de manteiga que minha mãe está lhe enviando. Tua avó mora muito longe? — pergunta-lhe o Lobo. Oh! Sim — diz Chapeuzinho Vermelho — é para lá do moinho que vedes bem lá embaixo, lá embaixo, na primeira casa da aldeia. Olha — diz o Lobo — quero ir vê-la também; eu vou por este caminho aqui e tu por aquele caminho de lá e logo nos veremos. O Lobo começou a correr com todas forças pelo caminho que era mais curto, enquanto a menininha foi pelo caminho mais longo, divertindo-se em colher avelãs, em correr atrás das borboletas e em fazer ramalhetes com as pequenas flores que encontrava. O Lobo não demorou muito tempo para chegar à casa da avó; ele bate: Toc, toc. Quem é? É vossa neta Chapeuzinho Vermelho — diz o Lobo, imitando sua voz — que vos traz um bolo folhado e um pequeno pote de manteiga que minha mãe vos envia. A boa avó, que estava na cama por achar-se um pouco mal, gritou: Puxa a cavilha que a tranca cederá. O Lobo puxa a cavilha e a porta se abre. Ele se lançou sobre a boa mulher e a devorou em menos de um segundo; pois havia três dias que não comia. Em seguida, fechou a porta, foi deitar-se na cama da avó, esperando Chapeuzinho Vermelho, que algum tempo depois foi bater à porta. Toc, toc. Quem é? Chapeuzinho Vermelho, ouvindo a grossa voz do lobo, teve de início medo, mas julgando que a avó estava gripada, responde: É vossa neta Chapeuzinho Vermelho que vos traz um bolo folhado e um pequeno pote de manteiga que minha mãe vos envia. O lobo grita para ela, suavizando um pouco a voz: Puxa a cavilha que a tranca cederá. Chapeuzinho Vermelho puxa a cavilha e a porta se abre. O lobo, vendo-a entrar, lhe diz escondendo-se na cama sob as cobertas: Põe o bolo folhado e o potinho de manteiga na caixa de mantimentos e vem deitar-se comigo. Chapeuzinho Vermelho se despe e vai pôr-se no leito, onde fica bastante espantada ao ver como era o corpo de sua avó sem roupas. Ela lhe diz: Minha avó, por que tendes braços tão grandes? É para melhor te abraçar, minha filha. Minha avó, por que tendes pernas tão grandes? É para melhor correr, minha filha. Minha avó, por que tendes orelhas tão grandes? É para melhor escutar, minha criança. Minha avó, por que tendes olhos tão grandes? É para melhor ver, minha filha. Minha avó, por que tendes dentes tão grandes? É para te comer: E, ao dizer estas palavras, o malévolo lobo se lançou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

#### Moral

Vê-se aqui que crianças pequenas,  
 Sobretudo meninas pequenas,  
 Bonitas, de belas formas e gentis,  
 Fazem muito mal em escutar qualquer tipo de gente,  
 O que não é algo raro,  
 Tanto é assim que o lobo as come.  
 Digo o lobo, pois nem todos os lobos  
 São da mesma espécie;  
 Há os humor agradáveis,  
 Sem ruído, sem fel nem cólera,  
 Que domesticados, complacentes e doces,  
 Seguem as jovens donzelas  
 Até nas casas, até nas vielas;  
 Mas aí de quem desconhece que esses lobos adocicados,  
 De todos os lobos são os mais perigosos.

## ANEXO B<sup>8</sup>

### 1. O conto Chapeuzinho Vermelho dos Irmãos Grimm na tradução de Kátia Canton

Em seu aniversário de doze anos, ela ganhou um chapéu vermelho de sua avó. O chapéu caiu-lhe tão bem que a menina não o tirava mais. Ficou conhecido então pelo apelido de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, sua mãe chamou-lhe e disse:

“Chapeuzinho Vermelho, vou enfim lhe confiar a missão de ir sozinha visitar sua avó. Ela anda meio adoentada e quero que lhe entregue esse bolo e esse vinho, que vão ajudá-la a recuperar suas forças. Agora preste atenção. É a primeira vez que você anda pelas ruas e cruza o bosque sozinha. Não dê atenção a nenhum estranho e não par no meio do caminho, ouviu? Agora pode ir...”

E deu-lhe um bom beijo de mãe.

Chapeuzinho seguiu feliz da vida, confiante com a tarefa que envolvia um senso de responsabilidade. Tentou não desapontar a mãe. Atravessou as ruas com muito cuidado. Foi caminhando e cantando, contente também por poder encontrar a avó.

Quando caminhava pelo bosque, reparou na beleza das árvores. O verde estava bem vivo, cheirou uma flor que parecia um jasmim. E viu um animal que aproximou-se dela. Era um lobo:

“Onde vai doce menina?”

“Eu vou levar essa cesta para a minha avó, mas não posso parar para conversar com estranhos.”

“Não sou um estranho. Sou apenas um lobo, bem conhecido, que vive há muito tempo aqui na floresta. Gostaria inclusive de dar-lhe uma sugestão. Ao invés de pegar a trilha reta e sem graça, vá contornando pela esquerda, onde você encontrará uma maior variedade de árvores e plantas com flores cheirosas, que vão alegrar ainda mais seu caminho.”

A menina agradeceu e partiu pela esquerda. Tentou não conversar muito.

Mas o lobo já conseguira o que queria: que a menina pegasse o caminho mais longo, enquanto ele ia pelo atalho reto. Assim ele chegaria mais rápido à casa da avó. Daria tempo de devorá-la e ainda esperar a menina, que seria a sobremesa. O lobo, afinal, não comia há três dias e estava faminto.

Dito e feito. Ele chegou correndo à casa da avó e bateu na porta.

“Quem é?”, perguntou a senhora.

“Sou eu, Chapeuzinho, vovó. Estou um pouco rouca, mas vim lhe trazer bolo e vinho.”

A avó explicou que a porta estava destrancada. O lobo entrou e não perdeu tempo. Imediatamente, pulou sobre a velhinha e a engoliu.

Então pegou uma camisola de dentro do armário e vestiu-a. Colocou também uma touca, meias e deitou-se na cama, esperando a chegada de Chapeuzinho.

“Quem é?”, perguntou tentando fazer uma voz de avó, quando a menina bateu na porta.

“Sou eu, vovó, Chapeuzinho. Posso entrar?”

“Pode. A porta está destrancada.”

---

<sup>8</sup> Como são várias as traduções de Chapeuzinho Vermelho, utilizamos e transcrevemos as versões traduzidas por Katia Canton e Tatiana Belinky conforme consta nas referências: CANTON, Katia. *Os contos de fadas e arte*. São Paulo: Prumo, 2009; GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Os contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.

Ao ver a avó na cama, toda coberta, achou que ela estava mesmo doente e bastante estranha.

“Puxa, vovó, você não me parece mesmo nada bem. Esse nariz, está tão grande...”

“É para cheirá-la melhor, minha querida.”

“E essas orelhas parecem enormes, vovó...”

“São para te escutar melhor, minha netinha.”

“Esses olhos...”

“São para te ver melhor.”

“E essa boca?”

“Ah, essa é para te comer melhor!” E dizendo isso, o lobo engoliu também a Chapeuzinho Vermelho.

Pesado que estava, com duas na barriga, deitou-se novamente na cama da vovó, para melhor fazer a digestão. E dormiu profundamente.

Um caçador passava pela vizinhança e estranhou o ronco tão alto da velhinha.

“Acho que ela não deve estar passando bem. Nunca ouvi uma senhora roncar tão alto”, pensou. “É melhor eu dar uma olhada.”

Ao entrar na casa, viu o lobo com a barriga inchada. Entendeu que ele deveria ter comido a vovó. Sua vontade era lhe dar uns tiros de espingarda, mas lembrou-se da avó.

“Terei de cortar apenas sua barriga, para arrancar a senhora com vida”, pensou.

Pegou uma faca e cortou. Lá de dentro, saiu Chapeuzinho.

“Mas eu pensei que fosse uma senhora...”, estranhou o caçador.

“É minha avó. Ela também está lá dentro”, explicou a menina.

Abriram mais um pouco a barriga com a faca e retiraram então a velhinha.

As duas se abraçaram, emocionadas.

Como castigo, ao invés de matarem o lobo, encheram sua barriga aberta com um monte de pedras pesadas. Depois, costuraram tudo de volta. Quando ele tentou fugir, não conseguiu e ficou preso no próprio peso até morrer de fome.

A menina voltou para casa e beijou a mãe.

Jurou ter aprendido a lição.

Nunca mais parou para conversar com ninguém no meio do caminho.

Até que num belo dia, Chapeuzinho visitava a avó, quando bateram em sua casa.

“Quem é?”, perguntou a avó.

“sou eu, sua neta. Vim para lhe trazer bolo e vinho”, disse uma voz estranha, tentando parecer infantil, que vinha do telhado da casa.

“Como esses bolos são repetitivos”, pensou Chapeuzinho. “Não têm imaginação nenhuma para criar novas histórias.”

A neta olhou para a avó, a avó olhou para a neta e, juntas, traçaram um plano.

“Pegue a água fervente, onde estou cozinhando linguiça, minha filha.”

Elas colocaram a panela bem embaixo de onde vinha a voz. O lobo sentiu aquele cheiro delicioso até que perdeu o equilíbrio e caiu do telhado.

Caiu bem em cima da panela e, é claro, foi cozido junto com a linguiça.

Depois disso, nunca mais lobo algum atrapalhou aquelas duas.

## 2. O conto Chapeuzinho Vermelho dos Irmãos Grimm na tradução de Tatiana Belinky

Era uma vez uma meninazinha mimosa, que todo o mundo amava assim que a via, mas mais que todos a amava a sua avó. Ela não sabia mais o que dar a essa criança. Certa vez, ela deu-lhe de

presente um capuzinho de veludo vermelho, e porque este lhe ficava tão bem, e a menina não queria mais usar outra coisa, ficou se chamando Chapeuzinho Vermelho.

Certo dia, sua mãe lhe disse:

— Vem cá, Chapeuzinho Vermelho; aqui tens um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho, leva isto para a avó; ela está doente e fraca e se fortificará com isto. Sai antes que comece a esquentar, e quando saíres, anda direitinha e comportada e não saias do caminho, senão podes cair e quebrar o vidro e a vovó ficará sem nada. E quando chegares lá, não esqueças de dizer bom-dia, e não fiques espiando por todos os cantos.

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

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

— Bom-dia, Chapeuzinho, — disse ele.

— Muito obrigada, lobo.

— Para onde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?

— Para a casa da vovó.

— E o que trazes aí debaixo do avental?

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

— Chapeuzinho Vermelho, onde mora a tua avó?

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

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

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

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

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

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

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

— Quem está aí fora?

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

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

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

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

— Bom-dia!

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

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

— É para te ouvir melhor!

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

— É para te enxergar melhor.

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

— É para te agarrar melhor!

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

— É para te devorar melhor.

— e nem bem o lobo disse isso, deu um pulo da cama e engoliu a pobre Chapeuzinho Vermelho.

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

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

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

— Aí, como eu fiquei assustada, como estava escuro lá dentro da barriga do logo!

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

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

## ANEXO C<sup>9</sup>

### - O conto Antecedentes de uma famosa história – Carolina Alonso

Tudo começou há três semanas, três terríveis semanas. Fiquei trancado dias e noites em meu quarto sem dormir, revirando na cama até que o calor intenso me fazia levantar. Caminhava pelo quarto e logo sentia calafrios horríveis que me arrepiavam a pele e me obrigavam a me retorcer, a me encolher como um recém-nascido largado em um campo gelado. Sob as cobertas, cavoucava como um animal. Sem parar de tremer, adormecia e me voltava a febre, um calor insuportável que transformava as lembranças em imagens imprecisas, fragmentos de pesadelos. Ouvia vozes em minha cabeça, risadas agudas que não se calavam nunca. Depois surgiam sussurros que vinham de todo lado, olhares de olhos selvagens que atormentavam se me deixar em paz.

Ela me enganou. Eu a amava; como um bobo, eu a amava. Sempre a via de longe, cercada de suas amigas; ela era a mais linda. Eu sabia que nunca olharia para mim, o tímido, o solitário, que a amava de longe e lhe escrevia poemas que nunca enviava. Tinha consciência de que nunca iria me amar e, no entanto, às vezes sonhava que seria possível, que um dia ela compreenderia quanto eu a amava. Agora sei que todos sabiam, que nos corredores do colégio zombavam de mim, por me iludir, por ser um tolo. Eu não tinha dito nada a ninguém, só escrevia em meu caderno meus estúpidos sonhos. Ela era tudo para mim, minha razão para levantar de manhã, para suportar os dias. Contemplá-la era suficiente, eu não pedia mais do que isso. Claro, doía-me vê-la com aqueles grandalhões de cabeças cheias de vento, como as bolas que faziam ricochetear e que sempre levavam sob os braços. Imaginava que ela era diferente, porque às vezes, quando nos cruzávamos no pátio, olhava-me com expressão doce; possivelmente de pena, não sei. Enganou-me. Certa tarde meu caderno desapareceu, no dia seguinte o encontrei em minha carteira, por isso pensei que o tinha esquecido ali. Mas não. Dois dias depois recebi uma carta dela, era sua letra, era seu nome que estava no final das palavras. Queria me ver, dizia, a sós, na clareira do bosque. Não podia acreditar, estava feliz, cego. Nem me dei conta dos olhares nem dos sussurros que continuavam a ressoar em minha cabeça. Não pensei que o silêncio que deixava atrás mim nos corredores, como uma esteira densa, tivesse algo a ver comigo, com ela, com sua carta, com meu caderno. Só pensava no encontro, nosso encontro.

Finalmente, a sexta-feira chegou, depois daquela eterna semana de espera, centenas de horas nas quais imaginei mil vezes cada palavra, cada olhar, cada gesto em infinitas variações. Todas as possibilidades, acreditei, tinham passado pela minha cabeça, tinham repousado em meu coração e se desvaneciam para dar espaço a uma nova. Seus olhos e seu sorriso revoavam dentro de mim durante aqueles dias, imaginei a temperatura de sua pele, a textura de rosto, o timbre quente e suave de sua voz. Duas tardes passei na clareira do bosque, deitado sobre a relva, com os olhos fechados, recriando naquele cenário o que estava para acontecer. Nem uma única vez tive medo, em nenhuma das mil vezes que sonhei antecipei sequer um fragmento do pesadelo.

Quando saí do colégio corri para o bosque, levava um presente para ela: uma caixa de madeira esculpida em forma de coração; dentro, eu tinha colocado duas mariposas de papel. Quando tocava a caixa dentro de seu envoltório, sentia que palpitava a toda a velocidade, como meu coração. Estava sentado no tronco caído no meio da clareira, esperando. Então senti seu perfume, e suas mãos

---

<sup>9</sup> ALONSO, Carolina. Antecedentes de uma famosa história. In: BONSCH, Arnaldo. *Não era uma vez... Contos Clássicos Recontados*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2010, p. 55-63.

cobriram meus olhos. “Olá”, disse. E eu quis me virar, descobrir os olhos para vê-la, para comprovar que não se tratava de mais uma das minhas fantasias. Ela não deixou. “Vim para ouvir o que tem a me dizer”, disse. E eu fiquei em silêncio, respirando, sentindo suas mãos sobre meu rosto e o contato suave de seus joelhos em minhas costas. “Eu te amo”, disse. “Te amo muito.” E lhe ofereci o coração no pacote vermelho, com as mariposas dentro.

Descobriu-me os olhos como se abrisse uma cortina. Eles arderam em contato com a luz. Antes de ver qualquer coisa, senti que alguém arrancava o coração das minhas mãos; não era ela, nem era sua risada. Eram eles, seus amigos de cabeça oca, suas amigas de cérebro de pompom. Eu estava no centro de um círculo que se fechava sobre mim, ela se afastou e se integrou ao coro de risadas. Começaram a jogar meu coração como se fosse uma bola. Eu tentava inutilmente pegá-lo, recuperá-lo no ar. Suas vozes cantavam em um tom estridente: “Eu te amo, te amo muito”. E riam e giravam ao meu redor. Ela também, claro. Eu podia distinguir sua voz em meio àquela gritaria infernal. Então ficou diante de mim, pararam de girar, ela recebeu a caixa que tinha passado de mão em mão; o pacote estava rasgado, o coração exposto. Jogou o papel no chão, abriu-o e tirou as mariposas de papel. “Eu não te amo, idiota”, disse-me olhando nos olhos. Então rasgou as mariposas, que caíram lentamente ao chão em seu primeiro e único voo. Também eu caí, de joelhos, junto com os pedaços de papel. Faltava-me o ar, a cabeça girava, os olhos ardiam e minhas mãos tremiam como se estivessem mergulhadas em gelo. “Ei, mariposinha”, gritou o que estava abraçado com ela. “Olhe.” E jogou com toda sua força meu coração contra uma árvore; ele se partiu em pedaços. “Três pontos”, gritou o garoto. E os outros comemoraram sua façanha. Tudo ficou escuro, tinham acabado comigo.

Desde então fiquei trancado, com as cortinas fechadas, sem poder suportar a luz. Três semanas sem comer nada, embora sentisse o corpo vazio, como uma marionete abandonada depois de uma apresentação. As vozes não paravam de me atormentar, misturadas em minha cabeça com imagens grotescas. Ferem-me, todos querem me ferir.

Ontem à noite saí quase me arrastando, voltei ao bosque para recuperar os pedaços do meu coração arrebatado. Encontrei também os pedaços de papel. Cavei um buraco, ao lado do tronco caído no meio da clareira, e enterrei tudo ali. Chorei pela última vez; já não tinha mais lágrimas, não tinha nada. Em algum momento dormi profundamente, como se também eu tivesse caído naquele buraco.

Ao amanhecer, havia uma força dentro de mim, algo desconhecido e poderoso que me dominava. Uma criatura que cresce, furiosa e faminta. Já não sou eu, não posso fazer nada. Não posso lutar contra isso. Não quero. Não posso me levantar, distingo com nitidez o aroma de tudo o que me cerca, as coisas perderam sua cor. Nada me dói, não sinto frio, uma couraça de pelo duro e negro me protege. Tenho fome, muita fome...

Ouçó uma voz, alguém que canta e se aproxima. Esse canto é uma das vozes do coro maligno, quero que se cale. Vejo-a: uma capa vermelha que atravessa o bosque em direção à casa da avó que mora no final do caminho. Não resisto e vou em direção a ela.

## ANEXO D<sup>10</sup>

### - O conto *Chapeuzinho Vermelho* de Rubem Alves

Era uma vez uma jovem adolescente a quem todos conheciam pelo apelido de Rúbia. Rúbia era ruiva. Ruiva porque tingira seu cabelo castanho que ela considerava vulgar. Ela pensava que uma ruiva teria mais chances de chamar a atenção de um empresário de modelos que uma morena.

Rúbia morava com sua mãe numa linda mansão no Condomínio Omegaville. Pois, numa noite, por volta das 10h, sua mãe lhe disse: “Rubinha querida, quero que você me faça um favor...”. Rúbia pensou: “Lá vem a mãe de novo...”. E gritou: “De jeito nenhum. Estou vendo televisão...”. “Mas eu ia até deixar você dirigir meu BMW...”, disse a mãe. Rúbia se levantou de um pulo. Para guiar o BMW ela era capaz de fazer qualquer coisa. “Que é que você quer que eu faça, mamãezinha querida?”, ela disse. “Quero que você vá levar uma cesta básica para sua vovozinha, lá na Rocinha”. Você sabe: andar de BMW, depois das 10 da noite, na Rocinha é perigoso. Os seqüestradores estão à espreita...

Rúbia já estava saindo da garagem com o BMW quando sua mãe lhe gritou: “A cesta básica! Você está se esquecendo da cesta básica!”. Com a cesta básica no BMW, Rúbia foi para a casa da vovozinha, na Rocinha. Foi quando o inesperado aconteceu. Um pneu furou. Até mesmo pneus de BMWs furam. Rúbia se sentiu perdida. Com medo, não. Ela não tinha medo. O problema era sujar as mãos para trocar o pneu. Foi quando uma Mercedes se aproximou, dirigida por um senhor elegante que usava óculos escuros. Há pessoas que usam óculos escuros mesmo de noite. A Mercedes parou e o homem de óculos escuros saiu. “Precisando de ajuda, boneca?”, ele perguntou. “Claro”, ela respondeu. “Preciso que me ajudem a trocar o pneu furado.” “Pois vou ajudar você”, disse o homem. “Você precisa de proteção. Este lugar é muito perigoso. A propósito, deixe que me apresente. Meu nome é Crescêncio Lobo, às suas ordens.” Aí ele se pôs a trocar o pneu, cantarolando baixinho uma canção que sua mãe lhe cantara: “Hoje estou contente, vai haver festança, tenho um bom petisco para encher a minha pança...”.

Rúbia, olhando para Crescêncio Lobo, pensou: “Que homem gentil e prestativo! E ainda canta enquanto trabalha... É dono de uma Mercedes! Acho que minhas orações foram atendidas!”. “Pronto”, ele disse. “Para onde você está indo, boneca?” “Vou levar uma cesta básica para minha avó.” “Pois eu vou segui-la para protegê-la...” E assim, Rúbia, sorridente e sonhadora, se dirigiu para a casa de sua avó, escoltada por Crescêncio Lobo.

Ao chegar à casa da avó, Crescêncio Lobo se surpreendeu. Pensou que ia encontrar uma velhinha, parecida com a avó de *Chapeuzinho Vermelho*. Que nada! Era uma linda mulher, uma senhora elegante, fina, de voz suave, inteligente. Logo os dois estavam envolvidos numa animada conversa: Crescêncio Lobo encantado com o suave charme e a inteligência da avó, a avó encantada com o encantamento que Crescêncio Lobo sentia por ela. Crescêncio Lobo pensou: “Se não fossem essas rugas, ela seria uma linda mulher...”. Rúbia percebeu o que estava rolando, e foi ficando com raiva, vermelha, até que teve um ataque histérico. Como admitir que Crescêncio Lobo preferisse uma velha a uma adolescente? Começou a gritar, e, por mais que os dois se esforçassem, não conseguiam acalmá-la. Passava por ali, acidentalmente, uma viatura do 5º Distrito Policial. Os policiais, ouvindo a gritaria, imaginaram que um crime estava acontecendo. Pararam a viatura e entraram na casa. E o que

---

<sup>10</sup> ALVES, Rubem. *Chapeuzinho Vermelho*. In: ALVES, Rubem. *Caindo na real: Cinderela e Chapeuzinho Vermelho para o tempo atual*. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 10-14.



encontraram foi aquela cena ridícula: uma adolescente ruiva, desgrenhada, gritando como louca, enquanto a avó e o Crescêncio Lobo tentavam acalmá-la. Os policiais perceberam logo que se tratava de uma emergência psiquiátrica e, com a maior delicadeza convenceram Rúbia a acompanhá-los até um hospital para ser medicada. Rúbia não resistiu porque ela já estava encantada com a força e o charme do policial que a tomava pela mão. Afinal, aquele policial era lindo e forte!

Quanto à avó e ao Crescêncio Lobo, aquela noite foi o início de uma relação amorosa maravilhosa. Crescêncio Lobo percebeu que não há cara de adolescente cabeça-de-vento que se compare ao estilo de uma senhora inteligente e experiente. E a avó, que ouvira de uma feminista canadense que o melhor remédio para a velhice são os galletos ao primo canto, entregou-se gulosamente a esse hábito alimentar gaúcho. Crescêncio Lobo pagou-lhe uma plástica geral e a avó ficou novinha. E viveram muito felizes, por muitos anos. Quanto a Rúbia, aquela crise foi o início de uma feliz relação com o policial do 5º DP, que tinha mestrado em psicologia da adolescência...