

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**CONTOS DE FADAS:
VERSÕES EM MOVIMENTO**

Ana Cristina Alves dos Santos

GOIÂNIA, 2014

ANA CRISTINA ALVES DOS SANTOS

**CONTOS DE FADAS:
VERSÕES EM MOVIMENTO**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como pré-requisito para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado

GOIÂNIA, 2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Santos, Ana Cristina Alves dos.
S237c Contos de Fadas[manuscrito]: versões em movimento / Ana
Cristina Alves dos Santos. – 2013.
86f. : il. ; grafs. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Programa de Mestradoem Letras-Literatura e Crítica
Literária, 2013.

“Orientadora: Profa. Dra.Lacy Guaraciaba Machado”.
Bibliografia.

1.Contos de fadas. 2. Imagens, ilustrações, etc. 3. Mitos. 4.
Sinais e Símbolos. I. Título.

CDU 82.09(043)

SANTOS, ANA CRISTINA ALVES DOS. *Contos de fadas: versões em movimento*.
Número total de folhas: 84. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado (Orientadora)
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Profa. Dra. Deise Nanci de Castro Mesquita
Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Dedico esta pesquisa de Mestrado ao meu esposo, Luiz Carlos Pereira, pelo incentivo e apoio em todas as minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder a oportunidade de retornar ao convívio acadêmico e concluir o curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Agradeço, em especial, à minha família, sobretudo meus pais, César Augusto dos Santos e Nadir Alves Correa, e meus filhos, Áureo César Santos Barcellos e Larissa Cristina Santos Barcelos, pelo amor, apoio e motivação, que me impulsionam rumo à superação de meus desafios.

À minha professora e orientadora, Dra. Lacy Guaraciaba Machado, pela dedicação a essa pesquisa.

Aos meus colegas do curso pelo apoio em momentos difíceis.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo acerca da origem da literatura infantil e da evolução dos contos de fadas com o objetivo de apresentar suas variações, realizadas no seu processo histórico literário. Empregar-se-á uma abordagem histórica que se justifica pela crescente importância e necessidade de conhecer melhor esse modo narrativo, desde a antiguidade até os dias atuais. A metodologia empregada é a pesquisa bibliográfica, de natureza qualitativa. Quanto ao meio de investigação, trata-se de uma pesquisa descritivo-explicativa, uma vez que a temática em estudo é uma manifestação artística. O método adotado é o dedutivo, pois parte da premissa de que os contos de fadas infantis, a princípio, preenchem função moralizante, porque são formadores da consciência da criança leitora e, posteriormente, adquirem conteúdo humorístico em detrimento do teor moral. Discutir-se-á a narrativa em estudo assim como o espaço em que se encontra a presença de mitos, símbolos e imagens mágicas.

PALAVRAS-CHAVE:Contos de fadas. Imagensmágicas.Mitos.Símbolos.

ABSTRACT

This paper presents a study of the origin of children's literature and the evolution of fairytales with the aim of presenting its variations, within their literary historical process. A historical approach will be applied justifying the growing importance and need to increase awareness of this narrative mode, from ancient to the present days. The methodology in use is a bibliographic research, qualitative in nature. As for the means of investigation, it is a descriptive-explanatory research, once the theme under study is an expression of art. It comes from the premise that children's fairytales, at first, meet moralizing function because it is forms a reading child's consciousness and subsequently acquire humorous content at the expense of moral content. The narrative in study will be discussed as well as the space in which the presence of myths, symbols and magical images can be found.

KEYWORDS: Fairytales. Myths.Imagination.Fantastic.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	7
I. O PERCURSO HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADAS	10
1.1 História da história dos contos de fadas: origem e evolução.....	11
1.2 Quadrilogia referencial	21
1.3 Atualização dos contos de fadas nas telas televisivas	26
II. MITO SIMBÓLICO E IMAGENS NO MUNDO ENCANTADO	30
2.1 O mito nos contos de fadas.....	33
2.2 Símbolos	38
2.3 Imagens mágicas	42
2.4 Formação dos contos de fadas	44
III. CHAPEUZINHO VERMELHO: DIFERENTES VERSÕES E SISTEMAS DE LINGUAGENS	46
3.1 Capuchinho Vermelho.....	47
3.2 Chapeuzinho Vermelho.....	54
3.3 Chapeuzinho Vermelho: uma análise psicológica	59
3.4 Chapeuzinho Amarelo: atualização e contextualização brasileira do conto de fadas tradicional	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS.....	75
ANEXOS	79
Anexo A: <i>Capuchinho Vermelho</i> , de Charles Perrault.....	79
Anexo B: <i>Chapeuzinho Vermelho</i> , dos irmãos Grimm	81

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa apresenta um estudo acerca da origem da literatura infantil e do surgimento dos contos de fadas com o intuito de apresentar suas variações, assim como a evolução de suas características e funções ao longo de seu processo histórico literário. Trata-se de uma abordagem histórica que se justifica pela crescente importância que essa modalidade narrativa ocupa nos ambientes em que o leitor se situa.

Parte-se do pressuposto de que os contos de fadas infantis são definidos, a princípio, como moralizantes e, posteriormente, adquirem caráter humorístico em detrimento do teor moral. O embasamento teórico e crítico são os pressupostos formulados, por exemplo, por Carl Gustav Jung (1964, 1991a, 1991b, 1998), Bruno Bettelheim (2007), Fanny Abramovich (2006), Frank McLynn (2000), Jesús Aldo Sosa (1999), Lígia Cademartori (1987), Mircea Eliade (2011), Nelly Novaes Coelho (2009), entre outros.

Este estudo é dividido em três capítulos. O primeiro capítulo denomina-se *O percurso histórico dos contos de fadas* e será desenvolvido a partir de uma análise referente à substituição da oralidade pela escrita, graças ao advento da imprensa e seus sofisticados mecanismos tecnológicos. Tal fato contribuiu para que um público diversificado, composto por adultos e crianças, entrasse em contato com essas histórias. Uma vez disseminadas, essas narrativas sofreram, com o passar do tempo, mudanças, transformações e releituras diversificadas na tentativa de atualizá-las.

Um dos fatores que mais contribuíram para a consolidação da literatura infantil foi o surgimento da classe burguesa europeia e sua posterior ascensão, a partir do século XVII. O seu fortalecimento político, econômico, religioso e ideológico também foi acompanhado de sua dominação social por meio da imposição de valores.

Originalmente, os contos de fadas relatavam as experiências reais vividas pelo povo daquela época, a fim de, no futuro, utilizá-los como lições moralizantes das diversas classes sociais. Para tanto, a burguesia elaborou uma metodologia educacional voltada para a moralização da mentalidade das crianças por meio de contos, por considerá-las detentoras de mentes virgens, prontas para serem

moldadas de acordo com o querer social, reafirmando características como força e perenidade do folclore popular. Logo, esse tipo de narrativa apresentava peculiaridades altamente didáticas e moralistas, apregoando valores da sociedade.

Ao longo da história, vários escritores de contos de fadas infantis comoveram inúmeras gerações com seus trabalhos. Dentre eles, quatro grandes nomes se destacaram: Charles Perrault (1628- 1703), os compiladores Jacob Grimm (1785- 1863) e Wilhelm Grimm (1786- 1859), mais conhecidos como irmãos Grimm, e Hans Christian Andersen (1802- 1875). O trabalho deles foi consagrado pelo público leitor e pela crítica especializada e contribui para a compreensão da modalidade literária contos de fadas que é objeto desse estudo. Esses nomes têm sido referência para a produção de textos que se manifestam por meio de outras mídias, como a cinematográfica e a televisiva, graças às versões atualizadas e recontextualizadas por elas.

No segundo capítulo, *Mito simbólico e imagens no mundo encantado*, há o relato sobre o conceito de mito, que é sobrecarregado de percepção subjetiva. As sociedades arcaicas consideravam-no uma verdade absoluta e legítima que reforça o seu caráter sagrado, exemplar e significativo. A partir do século XIX, sua definição mudou radicalmente e passou a ser sinônimo de fantasia e ficção. Tal aspecto também poderá ser observado nos capítulos subsequentes.

Nesse capítulo, pode-se perceber que mito é apresentado também como natureza narrativa que descreve o surgimento de um determinado fenômeno acontecido nos tempos primórdios e o seu posterior desenvolvimento, já acompanhado de personagens sobrenaturais. Ele, então, descreve as constantes irrupções sobre-humanas no mundo real, a fim de desvendá-las. Tal fato fundamenta o mundo, transformando-o, paulatinamente, como é conhecido nos dias de hoje.

Os mitos mantêm as estruturas básicas da psique humana e se fazem presentes em meio a grande quantidade de material cultural de um determinado povo. Os contos de fadas traduzem e movimentam os sentimentos e as imagens simbólicas culturalmente produzidas e mimetizadas. Isso por si só tende a tornar as múltiplas experiências de leitura dos contos de fadas mais significativos para o leitor e, não raro, o efeito é produzido com a ajuda do aspecto fantástico, mas, sobretudo, com o auxílio dos mitos. Desse modo, os contos de fadas são totalmente dependentes do mito, pois deste vem toda sua alimentação.

No terceiro capítulo, *Chapeuzinho Vermelho: diferentes versões e sistemas de linguagem* verificam-se alguns modos narrativos pelos quais os contos *Capuchinho Vermelho*, de Charles Perrault, e *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, tornam-se relevantes no cenário literário infantil. Eles movimentam o imaginário do ouvinte ou do leitor, pois estes se identificam com essas narrativas e tentam resolver os problemas sobrenaturais presentes no enredo. Não obstante, as personagens fantásticas desses contos de fadas específicos, são dotadas de aspectos ligados à natureza humana.

Nesse capítulo, também são analisadas versões mais modernas da história em estudo. Dentre, elas destacam-se o filme de animação *Deu a louca na Chapeuzinho* e a narrativa paródica em versos *Chapeuzinho Amarelo*, de Francisco Buarque de Holanda, popularmente conhecido por Chico Buarque. Essas versões demonstram que os contos de fadas, em geral, ainda estimulam o imaginário do público e que, por isso, merecem ser atualizados e recontados

Dessa forma, a variação dos contos de fadas representados por essas amostras reafirmam o fato de que eles, tal como são conhecidos atualmente, têm sido amplamente modificados e analisados. No século XXI, os contos de fadas não são apenas uma representação da infantilidade de uma pessoa, ou seja, do lado infantil de alguém, ele representa o desejo de encontrar novos caminhos a serem seguidos, são uma espécie de autoajuda. Ao ouvi-los ou lê-los, o público infantil tem a oportunidade de vivenciar uma experiência totalmente diferente daquela que ele vive no mundo real, pois a imaginação prevalece na construção de um novo mundo.

I. O PERCURSO HISTÓRICO DOS CONTOS DE FADAS

Caso queira falar ao coração dos homens, há que se contar uma história. Dessas onde não falem animais, ou deuses e muita fantasia. Porque é assim suave e docemente que se despertam consciência.

Jean de La Fontaine

Inicialmente, este capítulo trata da origem da literatura infantil e do surgimento dos contos de fadas, sua evolução no processo histórico. Trata-se, portanto, de uma abordagem diacrônica da literatura infantil sob a forma dos contos de fadas. Tal pesquisa se justifica pela crescente importância e necessidade de reconhecê-los no contexto em que se realizam. Parte-se do pressuposto de que a função desses contos revela-se, inicialmente, como moralizante e, posteriormente, revestem-se de conteúdo humorístico em detrimento do teor moral.

Os contos de fadas possuem dupla proposta: a primeira consiste em provocar emoções no leitor, visto que despertam a imaginação de quem os lê; a segunda, diz respeito ao processo educacional das crianças, mais precisamente, à aprendizagem de cada uma delas. Ambas são constituídas com base no desenvolvimento cognitivo do leitor, e como tal devem ser pensadas e estabelecidas de modo a formar indivíduos que conheçam seu lugar no mundo e sejam realmente socializados. A literatura, assim como as outras áreas artísticas e científicas, tem papel fundamental na construção do ser humano.

Desde os tempos mais remotos, diversas histórias que relatavam aventuras, magias e fantasias foram perpetuadas pela tradição oral e recitadas em versos, recontadas sob a forma de pequenas historietas e cantadas em letras de músicas em toda a Europa, dando origem a esse gênero literário. Posteriormente, a oralidade foi substituída pela escrita, mediante o advento da imprensa. Ela permitiu que a confecção artesanal de textos fosse substituída pela produção em larga escala ao empregar os mecanismos tecnológicos do século XVIII, tais como: caracteres móveis de chumbo, os quais poderiam ser reutilizados indefinidamente, tinta especial de impressão e prensa de imprimir. Tal fato revolucionou, definitivamente; o mercado editorial e, por conseguinte, contribuiu para que um

público mais diversificado, composto por adultos e crianças, entrasse em contato com esse viés literário.

Uma vez escritas e impressas, essas histórias foram terminantemente disseminadas, no entanto, sofreram mudanças, transformações que ocasionaram novas e diversificadas releituras na tentativa de atualizá-las. Por conseguinte, as histórias infantis iniciais passaram a apresentar nuances variáveis, desfechos e mecanismos narrativos diferenciados daqueles de outrora. Tal fato pode ser observado, por exemplo, em dois momentos desta pesquisa: neste primeiro capítulo com as adaptações de contos de fadas, como *A Bela e a Fera* e a coletânea dos contos dos irmãos Grimm, para a televisão. No terceiro capítulo, por meio dos estudos dos contos *Capuchinho Vermelho*, de Charles Perrault, *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, e das modernas adaptações *Deu a louca na Chapeuzinho*, filme dirigido por Cory Edwards, e na narrativa poética brasileira *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque.

1.1 História da história dos contos de fadas: origem e evolução

Desde seu surgimento até a atualidade, a literatura infantil encontra-se dividida entre duas vertentes: de um lado, a que lhe confere caráter estético, provocando emoções no público apreciador e despertando sua imaginação durante a leitura ou a escuta da narrativa; e de outro lado, a que é empregada como instrumento pedagógico de ensino. Tal fato pode ser facilmente observado no percurso histórico da literatura destinada às crianças.

O primeiro autor que se dedicou verdadeiramente à literatura para crianças foi François de Salignac de la Mothe, mais conhecido como Fénelon¹. Em 1689, foi nomeado preceptor dos netos de Luís XIV. De acordo com um cronista da época, Saint Simon, a rápida ascensão social de Fénelon se deu graças a um *jenesais quor*² que misturava gravidade e sedução. Para cumprir sua missão de orientar a realeza na educação dos herdeiros ao trono, ele escreveu fábulas, contos

¹ (1651-1715) mestre educacional na Corte Francesa de Luís XIV. Ele foi preceptor do Duque de Borgonha, neto de Luís XIV, datado de grande prestígio: desenvolveu seus escritos dedicados a este Duque, com objetivo de formar, politicamente, a mente e o julgamento do Príncipe Telêmaco.

² Não sei o quê.

e outros textos literários, dentre os quais se destacou o *Traité de l'éducation des filles*³, obra dedicada às oito filhas do Duque de Beauvillier. Trata-se da primeira obra de cunho pedagógico e didático voltado exclusivamente para a educação feminina de jovens, mesmo sendo uma narrativa fantástica. Tal obra aguçava a curiosidade das crianças durante a leitura ou a escuta das histórias e, quando adultas, recontavam-nas para outras pessoas, integrantes da família ou da vizinhança.

Um dos fatores que mais contribuíram para a consolidação da literatura infantil foi o surgimento da classe burguesa europeia e sua posterior ascensão a partir do século XVII. O seu fortalecimento político, econômico, religioso e ideológico também foi acompanhado de sua dominação social, por meio da imposição de valores. Exatamente por isso, pode-se analisar criticamente nos contos de fada a interação de um ser humano com o outro e com os elementos, sejam eles reais ou sobrenaturais. De acordo com essa perspectiva, o renomado educador e crítico literário uruguaio Jesús Aldo Sosa, mais conhecido como Jesualdo, afirma que,

O conto converte-se, assim, numa espécie de análise ou crítica das possibilidades do homem em face dos elementos e de seus semelhantes no comércio das relações. O problema da riqueza, do dinheiro, da supremacia do poder, como do trabalho, está desde o início, na base de todos os contos. (1985, p. 112)⁴

Tal fato demonstra que os contos infantis, de modo geral, não foram produzidos única e exclusivamente pela imaginação humana. Eles, inicialmente, surgiram com base nas experiências reais vividas pelo povo e que foram registradas, a fim de serem utilizadas como lições moralizantes em diferentes classes sociais. E a melhor alternativa encontrada pela burguesia de então foi elaborar uma metodologia educacional voltada para a moralização da mentalidade das crianças por meio de contos, por considerá-las detentoras de mentes virgens, prontas para serem moldadas de acordo com o querer social, reafirmando características como força e perenidade do folclore dos povos.

³ Tratado sobre a educação das meninas, ainda sem tradução para a língua portuguesa.

⁴ Obra publicada originalmente com o título de *La literatura infantil: Ensayo sobre la Ética, la Estética y la Psicopedagogia de la Literatura Infantil* (1944), em Buenos, Editorial Losada. A primeira edição em língua portuguesa foi coeditada com a Editora da Universidade de São Paulo (1978), com a tradução completa do título. Esta pesquisa, no entanto, utilizar-se-á da terceira edição, publicada em São Paulo (1985) pela Editora Cultrix, com o título abreviado *A Literatura Infantil*.

Diversos contos serviram a esse propósito específico. Tanto que um mesmo conto pode ser apresentado ao público com múltiplas interpretações significativas para um mesmo fato, dependendo das intenções de quem faz uso dessa experiência. Provavelmente, isto teria ocorrido por necessidade do ser humano de subjugar outros seres humanos, mediante a literatura. Afinal, ela não tem nenhum compromisso com a realidade, e sim com a recriação dela, potencializando o poder do texto literário.

A literatura, em seus primórdios, representava uma espécie de resumo oral das histórias dos povos antigos. Posteriormente, essas histórias foram registradas por escritores e poetas que, de certo modo, estabeleceram contato com as sínteses e não por narradores anônimos. De acordo com o pensamento de Sosa (1985, p. 113), os primeiros textos de literatura infantil “não foram precisamente os míticos e maravilhosos, mas sim ‘os acontecidos’, as anedotas, pequenos feitos de indivíduos isolados que servem de base à resenha futura”.

Vários fatos históricos ocorridos no século XVII coincidem com o surgimento do Romantismo. Atualmente, identifica-se como responsável por romper com o modelo literário tradicionalista vigente naquele período, caracterizado pelo rebuscamento e formalidade. Com a ascensão da burguesia, o ideal de literatura como meio de expressão de liberdade e inovação de conceitos estimulou a formação de um território perfeito para o desenvolvimento da literatura infantil. Logo, este século representa o ponto de partida natural para um estudo histórico da literatura infantil.

As primeiras narrativas produzidas nesse período confirmam a presença de peculiaridades altamente didáticas e moralistas, apregoando valores da sociedade burguesa. Elas firmavam nitidamente a ideologia de que o comportamento correto, de acordo com os ditames de uma sociedade autoritária, era recompensado com a inserção e aceitação do indivíduo no meio social, enquanto que a desobediência era abolida e, sobretudo, punida de modo brutal. As primeiras narrativas não eram, em seu início, destinadas às crianças. Os relatos presentes nesse tipo de literatura podiam ser mera apresentação de uma visão apurada do mundo ou uma forma de crítica social.

A literatura infantil é um produto relativamente novo no âmbito cultural, tanto que sua história começou a delinear-se a partir do século XVIII. Nesse período, a sociedade burguesa passou a considerar a criança, com seus interesses e

necessidades peculiares, um ser em formação e diferente do adulto; não é mais vista como uma espécie de miniatura. Distinguir o adulto da criança tornou-se prioridade. Desde então ela recebeu atenção especial, preparando-a para viver experiências futuras típicas da fase adulta. Sobre o surgimento da literatura infantil motivado pela ascensão da burguesia, Regina Zilberman (2003, p. 15) declara:

Antes da constituição deste modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocados para cumprir esta missão.

Desse modo, antes de se instituir uma literatura infantil, a criança seguia a vida social do adulto e também compartilhava de sua literatura. De um lado, aquela que era representante da nobreza que lia, geralmente, os renomados clássicos, conforme orientações de seus tutores; por outro lado, aquela economicamente desfavorecida tinha acesso apenas às histórias de cavalaria e aventuras. A valorização do novo papel que a criança recebeu na sociedade burguesa estimulou, por exemplo, a produção de brinquedos industrializados, produtos culturais e novas áreas de investigação do conhecimento, tais como psicologia, pedagogia e pediatria infantil.

A literatura infantil estava profundamente ligada à pedagogia, tanto que os educadores europeus da época, dentre eles Fenélon, citado anteriormente, ganharam destaque na literatura infanto-juvenil por seus objetivos moralizantes e formativos. Contudo, ela é uma manifestação artística, por isso “fenômeno da criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra” (COELHO, Nelly Novaes, 2000, p. 27).

Com o passar do tempo, os textos ficcionais foram perdendo os elementos que os particularizavam como literatura infantil e se tornaram mais gerais abrangentes, deixando de lado a forma de uma saga contada sobre um povo para se transformarem em narrativas sobrenaturais, com novos personagens, criaturas fantásticas e acontecimentos. Tais inovações não eram comuns aos olhos

da sociedade daquela época. Em outras palavras, essas narrativas acabaram sendo abstrações de uma história local e real que, cristalizada e retida na memória, atingiu um número maior de pessoas.

Elas foram reunidas em coletâneas e, aos poucos, adquiriram a forma de literatura exclusiva para crianças. O início dessa transformação ocorreu com o próprio Perrault, iniciador da literatura crítica infantil, no início do século XVII, na França, que depois tomou forma com os irmãos Grimm, no século XVIII, na Alemanha, e com Andersen, no século XIX, na Dinamarca. Desse modo, a necessidade que o ser humano tem de criar histórias que respondam a seus questionamentos mais fundamentais, atribuindo sentido aos fatos, é mais uma vez ressaltado. Há a necessidade marcante de obter respostas a questionamentos formulados no decorrer de sua vida. De acordo com o historiador Nicolau Sevcenko,

A literatura é hoje a fonte a partir da qual os mitos se fertilizam, brotam, da qual fluem e invadem almas. Ela é a grande lira do homem moderno, tal qual Orfeu. Enquanto ele tocar, teremos conforto para o frio, o escuro, a solidão e a insônia dos tempos hostis. (*apud* COELHO, 2009, p.88)

Com base nessa afirmação, acredita-se que, para muitos, a literatura é mais do que mera porção de escritos, fictícios ou não; é a razão pela qual as pessoas leem e se interessam pelo conteúdo daquilo que leem, voluntária ou involuntariamente, dependendo da leitura interpretativa que o leitor elaborar. Com efeito, Abramovich(2007, p. 120) profere o seguinte comentário sobre a literatura:

É ouvindo histórias que se pode sentir (também) emoções importante como a tristeza, a raiva, a irritação, o bem-estar, o medo, a alegria o pavor, a insegurança, a tranquilidade, e tantas outras mais, e viver profundamente tudo o que as narrativas provocam em quem as ouve – com toda a amplitude, significância e verdade que cada uma delas fez (ou não) brotar... Pois é ouvir, sentir e enxergar com os olhos do imaginário. É através duma historia que se podem descobrir outros lugares outros tempos, outros jeitos de agir e de ser, outra ética, outra ótica... É ficar sabendo história, geografia, filosofia, política, sociologia, sem precisar saber o nome disso tudo e muito menos achar que tem cara de aula... Porque, se tiver, deixa de ser literatura, deixa de ser prazer e passa a ser didática, que é outro departamento não tão preocupado em abrir as portas da compreensão do mundo.

A literatura pode ser tudo para a imaginação daquele que lê ou ouve quaisquer histórias, sejam de cunho fictício ou não, e isso pode mudar seu modo de

pensar, de ser e de se autoinsere no meio social. No entanto, as palavras de Abramovichinovam o objetivo primeiro da literatura infantil, pois elas tratam a literatura como uma inserção no mundo como ele é, sem levar em conta seu aspecto didático, que era a principal ideologia burguesa dos séculos XVII, XVIII e até mesmo do século XIX.

Assim, a literatura infantil permite a recriação do mundo para torná-lo diferente e novo, no caso do conto de fadas, esse mundo novo surge como método inovador de recontar velhas histórias mediante tramas novas, enriquecidas com heróis, personagens e acontecimentos fantásticos, os quais povoam a imaginação e, de algum modo, contribuem com o processo educacional e de desenvolvimento psicopedagógico. O conto de fadas representa um rico e vasto material para o desenvolvimento intelectual da criança. De acordo com Bettelheim (2007, p. 16),

É característico dos contos de fadas colocarem um dilema existencial de maneira breve e incisiva. Isso permite à criança apreender o problema em sua forma mais essencial, enquanto que uma trama mais complexa confundiria as coisas para ela. O conto de fadas simplifica todas as situações. Suas personagens são esboçadas claramente; e detalhes, exceto quando muito importantes, são eliminados. Todas as personagens são típicas em lugar de únicas.

O mesmo não ocorre com as modernas histórias infantis. Nelas, as personagens e suas ações estão, simultaneamente, carregadas de características dúbias como, por exemplo, a maldade e a virtude, tal qual ocorre na vida real. Essa dualidade desencadeia problemas morais que requerem solução, pois o que domina a mente das crianças leitoras e ouvintes é a tendência de simplificar a personalidade das personagens ficcionais em boas ou más e, conseqüentemente, resumir a estrutura dos contos de fadas. Não há meio termo.

A criança, à medida que adquire maturidade, passa por um processo de autoconhecimento, o que lhe amplia a habilidade para relacionar-se com os outros, por entendê-los melhor. Caso busque aprofundar laços significativos, os limites da realidade devem ser transcendidos, gerando um estado de satisfação motivado por sentimento e imaginação. O emocional, de certo modo, desenvolve a racionalidade infanto-juvenil nos momentos adversos.

As experiências vividas pela criança fazem com que ela atribua um significado, positivo ou negativo, para a sua realidade. Identificar quais são as

experiências que mais contribuem para o desenvolvimento infantil é um desafio. A literatura causa um impacto positivo, pois é um meio artístico de atribuir sentido à vida. Essa tarefa pode ser compartilhada pelos pais e educadores ao transmitirem os traços da herança cultural para as crianças.

Nesse sentido, há, na atualidade, narrativas que proporcionam apenas divertimento, sem agregar nenhuma significação para a vida da criança. Tal fato contraria os princípios básicos da literatura infantil: a sensibilidade estética, o desenvolvimento da imaginação e o senso crítico-reflexivo, para que a criança seja capaz de solucionar situações problemáticas presentes na vida real. Nesse sentido, Bettelheim (2007, p. 20) declara que:

O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser sensíveis a um conto de fadas, o encantamento que sentimos, não vem do significado psicológico de um conto (embora isso contribua para tal) mas de suas qualidades literárias – o próprio conto como obra de arte. Ele não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse o primeiro e antes de tudo uma obra de arte.

A leitura ou a escuta de uma narrativa infantil, além de entreter a criança e despertar sua criatividade, pode estimular sua imaginação. No âmbito da literatura infantil, nada é tão enriquecedor e satisfatório quanto a leitura do conto de fadas, seja para a criança ou para o adulto. Essa modalidade de texto pouco ensina sobre os acontecimentos da realidade contemporânea. Ele instrui sobre problemáticas íntimas, relacionadas à personalidade dos seres humanos. É uma experiência cujo sentido perdura ao longo do tempo. O conto de fadas está em constante processo de atualização e recontextualização.

Atualmente, não há um consenso entre os críticos quanto à padronização dos gêneros literários e em qual deles se enquadra a literatura infantil devido a sua amplitude de formas assumidas. De acordo com Cecília Meireles (1984), a literatura infantil faz parte da literatura geral e o seu tema mais problemático está relacionado à dificuldade em delimitar o que é especial para os seus padrões. Essa delimitação temática fica a cargo das crianças e, justamente por isso, a significação dessas narrativas é construída *a posteriori* e não *a priori*. No entanto, é de suma importância salientar que a literatura, seja ela infantil ou não, é uma manifestação artística.

Diante desse fato, Nelly Novaes Coelho (2000, p. 163) elabora o seguinte questionamento: “Como situar a literatura infantil no quadro conceitual dos gêneros literários?”. A teórica os classifica em duas modalidades: gêneros e subgêneros. Os gêneros são “a expressão estética de determinada experiência humana de caráter universal” (COELHO, 2000, p. 163) e as vivências lírica, épica e dramática os subdividem, respectivamente, em poesia, ficção e teatro. E no interior de cada um deles estão presentes os subgêneros. Na poesia, as formas básicas são elegia, soneto, ode, hino, madrigal. Na ficção, é conto, romance, novela. Por fim, no teatro, a farsa, tragédia, ópera, comédia. Conforme essa classificação, a literatura infantil é feita em prosa e verso. A primeira faz parte do gênero ficção, que engloba em sua totalidade a prosa narrativa literária, ocupando um espaço de destaque, pois,

Ela se destina a um leitor especial, *seres em formação*, passando pelo *processo de aprendizagem* inicial da vida. Daí o *caráter pedagógico* (conscientizador) que, de maneira latente ou patente, é inerente à sua matéria. E também, ou *acima de tudo*, a necessidade de ênfase em seu *caráter lúdico*... (COELHO, 2002, p. 164 – grifos da autora).

Alguns críticos literários especializados em literatura infantil distinguem o conto maravilhoso do conto de fadas. Trata-se de narrativas provenientes de fontes distintas e expressam problemáticas também distintas, mas que, normalmente, são erroneamente tidas como sinônimas. O marco diferenciador de ambas as narrativas é o tema a ser desenvolvido ao longo do enredo e não a forma. Entretanto, vale ressaltar que o conto maravilhoso não anula o conto de fadas, e vice-versa; Eles completam-se mutuamente.

O conto maravilhoso é originário das narrativas orientais e foi difundido pelos árabes mediante os contos *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, *Os Músicos de Brêmen*, *O Gato de Botas* e, sobretudo, a coletânea *As Mil e Uma Noites*. O tema central de suas aventuras é “de natureza *material/ social/ sensorial* (a busca de riquezas; a satisfação do corpo; a conquista do poder, etc.)” (COELHO, 2000, p. 173 – grifos da autora). O enredo gira em torno de um desejo de realização particular do herói de abandonar uma situação de miséria ou lutar por sua sobrevivência e, por isso, empreender uma busca por bens materiais. A trama é desenvolvida em um contexto mágico com a presença de animais falantes, tempo e espaço familiares,

objetos encantados, gênios, duendes, entre outros. No entanto, a presença de fadas é vetada.

O conto de fadas advém do povo celta e suas aventuras estavam relacionadas ao sobrenatural, a fim de expressar a realização interior do ser humano, ou melhor, os obstáculos que o herói precisa vencer para alcançar a tão almejada realização pessoal por meio do processo de autoconhecimento ou o encontro com o seu amor verdadeiro. O conto de fadas é “de natureza *espiritual/ ética/ existencial*” (COELHO, 2000, p. 173 – grifos da autora) e o seu argumento está relacionado aos membros da realeza, seres sobrenaturais, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida.

As fadas podem aparecer ou não. Elas representam um elemento atrativo tanto para homens adultos quanto para as crianças. A palavra fada (do latim *fatum*), significa fado, destino. No entanto, não há como determinar a origem das fadas. Sabe-se apenas que elas são provenientes da imaginação humana em uma época dominada pelo pensamento mágico. Pomponius Mela⁵ foi o primeiro a mencionar a existência das fadas tal como tradicionalmente se conhece nos dias de hoje. Muitos estudiosos tentam defini-las. Joseph Ritson⁶ (2007, p. 27), por exemplo, afirma que elas são “seres parcialmente materiais, parcialmente espirituais, com o poder de mudarem a sua aparência e de, conforme a sua vontade, serem visíveis ou invisíveis para os seres humanos”. Já na perspectiva de Coelho (2000, p. 174), as fadas são:

Seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer). A partir do momento em que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas. A beleza, a bondade e a delicadeza no trato suas características comuns.

As fadas interferem magicamente no destino dos seres humanos, a fim de possibilitar que seus sonhos se tornem realidade. A sua presença constante, enquanto ser sobrenatural, é que qualifica uma das modalidades dos contos da literatura infantil, nesse caso específico, os contos de fadas.

⁵ Geógrafo que viveu durante o século I da era atual.

⁶ Escritor e folclorista inglês.

Atualmente, diversos críticos e literatos questionam a existência de uma literatura genuinamente infantil. Carlos Drummond de Andrade (*apud* CUNHA, 1999, p. 25) defende o seguinte posicionamento:

O gênero 'literatura infantil' tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverás música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de construir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças, que não seja lido com interesse pelo homem feito? Qual o livro de viagens ou de aventuras, destinado a adultos, que não possa ser dado a crianças, desde que vazado em linguagem simples e isento de matéria de escândalo? Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um ser à parte, estranho ao homem, e reclamando uma literatura também à parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que imitação da infância é a própria infância? Vem-me à lembrança as miniaturas de árvores, com que se diverte o sadismo botânico dos japoneses; não são organismos naturais e plenos; são anões vegetais. A redução do homem que a literatura infantil implica dá produtos semelhantes. Há uma tristeza cômica no espetáculo desses cavalheiros amáveis e dessas senhoras não menos gentis, que, em visita a amigos, se detêm a conversar com as crianças de colo, estas inocentes e sérias, dizendo-lhes toda a sorte de frases em linguagem infantil, que vem das palavras e edulcoradas na pronúncia... Essas pessoas fazem oralmente, e sem o saber, literatura infantil.

De acordo com o fragmento supracitado, a literatura infantil existe nos dias de hoje e possui características especiais. No entanto, o mais importante para Maria Antonieta Cunha (1999, p. 26) é “definir os pontos de contato e de afastamento entre a literatura para crianças e para adultos”. Caso o afastamento seja detectado no âmago do fenômeno literário, a literatura seria extinta, afinal a possibilidade de ela existir sem arte é absolutamente nula.

Esse modelo de literatura sofre constantemente preconceito, pois, muitas vezes, é tido como um gênero menor, desvalorizado. Comumente, o adjetivo infantil empregado para caracterizar essa modalidade de literatura sugere, prontamente, a ideia de que se trata de livros coloridos destinados ao entretenimento das crianças nos momentos de leitura ou escuta de suas histórias. Além disso, é como se um determinado escritor de obras infanto-juvenis fosse desvalorizado por ter seu conteúdo atrelado aos discursos pedagógicos e moralizantes em relação a um que escreve para o público adulto.

Entretanto, isso é uma generalização errônea, pois, o caráter educativo da literatura infantil, enquanto manifestação artística está centrada na leitura do texto

ficcional, que possibilitará múltiplas interpretações. Em outras palavras, a narrativa ficcional infantil é tida como uma comunicação entre um autor, adulto, e um leitor, criança. O primeiro, certamente, tem conhecimento de experiências reais; enquanto o segundo, tenta adquirir o mesmo nível de experiências vividas. Nesse sentido, o momento da leitura ou da escuta de história transforma-se em um ato de aprendizagem, configurando uma das peculiaridades da literatura infantil.

Há, atualmente, uma forte tendência a repudiar o caráter pedagógico e moralizador da literatura infantil em prol de estabelecer como sua função específica o entretenimento das crianças. Os elementos narrativos que não forem capazes de divertir, emocionar ou, de algum modo, interessar ao leitor ou ouvinte, conseqüentemente, também não serão capazes de transmitir-lhes qualquer experiência válida para o seu aprendizado. Sobre essa questão, Maria Antonieta Cunha (1999, p. 27) alega que:

Apesar de ser sempre um adulto a falar à criança, se ele realmente for artista, seu discurso abrirá horizontes, proporá reflexão e recriação, estabelecerá a divergência, e não a convergência. “E suas verdadeiras possibilidades educativas estão aí”.

Por certo, a literatura infantil também agrada o público maior de idade. A criança, ao contrário, se entretém apenas com um número reduzido de narrativas para adultos. Desse modo, o interesse do adulto pela obra infantil e vice-versa evidencia que esse modelo de narrativa não possui um leitor efêmero. Por conseguinte, a literatura infantil aborda temas mais abrangentes, apesar de o adjetivo sugerir uma limitação. Ela atende aos dois públicos: o infantil e o adulto. Entretanto, a literatura para adultos serve apenas para eles. Justamente por isso, torna-se menos abrangente do que a infantil.

1.2Quadriologia referencial

Ao longo da história, vários escritores de contos de fadas comoveram inúmeras gerações com seus trabalhos. Dentre eles, quatro grandes nomes se

destacaram: Charles Perrault (1628-1703), Jacob Grimm (1785-1863), Wilhelm Grimm (1786- 1859) e Hans Christian Andersen (1802- 1875). Eles compõem, em conjunto, o chamado “autoescalão da literatura infantil”. O trabalho desses escritores é consagrado pelo público leitor e pela crítica especializada, fato que contribui para que outros escritores sigam as mesmas diretrizes.

Trata-se de uma espécie de modelo normativo a ser seguido. Ele conduz o funcionamento dos contos de fadas, desde as suas primeiras formas literárias até as atuais. Vera Lúcia Teixeira de Aguiar (*apud* ABRAMOVICH, 1997, p. 120) concorda com essa linha de raciocínio, pois profere a seguinte afirmação:

Os contos de fadas mantêm uma estrutura fixa. Partem de um vinculado à realidade (como estado de penúria, carência afetiva, conflito entre mãe e filho), que desequilibra a tranquilidade inicial. O desenvolvimento é uma busca de soluções, no plano da fantasia, com a introdução de elementos mágicos (fadas, bruxas, anões, duendes, gigantes etc.). A restauração da ordem acontece no desfecho da narrativa, quando há uma volta ao real. Valendo-se desta estrutura, os autores, de um lado, demonstram que aceitam o potencial imaginativo infantil e, de outro, transmitem à criança a ideia de que ela não pode viver indefinidamente no mundo da fantasia, sendo necessário assumir o real, no momento certo.

O modelo normativo seguido previamente pelos escritores, de certo modo, facilitou a perpetuação dos contos de fadas. Em geral, lidam desde o princípio com temáticas provenientes da sabedoria popular, essenciais à condição humana, e por isso ainda recebem notoriedade nos tempos atuais. Embora, apresentem a locução adjetiva “de fadas” no próprio título, a existência desses seres fantásticos não é a responsável por originar a magia desse tipo de literatura. O fator determinante para torná-lo mágico é composto por “sua forma de ação, de apreciação, de comportamento, de abertura de portas” (ABRAMOVICH, 1997, p. 121).

O autor francês Charles Perrault (1628- 1703) soube manejar muito bem todos esses elementos, tanto que é considerado o grande fundador da literatura infantil. Ele publicou muitas obras para adultos durante toda a sua vida, mas se tornou internacionalmente conhecido por seu único volume de contos destinados ao público infantil. Dentre eles, destaca-se o conto *Mamãe ganso*, obra que ainda hoje é reeditada por diversos escritores e muito vendida por editoras, atendendo as prerrogativas de um texto narrativo destinado especialmente para as crianças.

De modo geral, os contos infantis de Perrault, diferentemente do que se pensa *a priori*, abordam histórias recolhidas junto ao povo, salvaguardando crueldade, moralidade e poeticidade, a fim de garantir um relevante teor crítico social. Sobre a coletânea de contos de fadas de Perrault, Jesualdo afirma que,

Apenas fragmentos e documentos dessa história poética que todos os povos possuem, mas que não foi escrita... Mistura a criação popular à sua imaginação de escritor, dando detalhes e minúcias reais nos contos encontráveis e característicos de sua época. São obras-primas. (*apud* ABRAMOVICH, 1997, p. 123).

No entanto, como mencionado anteriormente, os primeiros contos infantis não eram escritos propriamente para crianças. O caso de a *Mamãe gansa*, também escrito por Perrault, não é diferente e, por isso, não foge à regra. Ele aborda a história de uma camponesa e suas experiências e que, anos depois, se torna um símbolo da mágica conotativa infantil, tomando a forma de um animal, um ganso. Essa narrativa foi reescrita inúmeras vezes, inclusive pelo próprio Perrault tempos depois. Adaptando-a, ele criou uma nova obra, *A pele de Asno*, que traz como temática o incesto, cumprimento de promessas. Em comum, ambas as narrativas apresentam o povo Druida, reis, princesas e fadas madrinhas.

Os contos de Perrault demonstram sua intenção inovadora de propor-se a escrever para o público infantil, com o intuito de orientá-lo moralmente e, sobretudo, atender as normas estabelecidas pela burguesia, a qual estipulava que a literatura infantil estivesse sempre a serviço da formação de mentalidade e ideologia desta classe.

Outros grandes autores da literatura infantil que se sobressaíram foram os alemães Jacob Grimm (1785- 1863) e Wilhelm Grimm (1786- 1859), mais conhecidos como os irmãos Grimm. Eles eram linguistas e folcloristas. Pormais de uma década, eles percorreram toda a Alemanha, na tentativa de entrar em contato com o povo para colecionar suas histórias e fábulas, anteriormente conhecidas por intermédio da tradição oral. Os irmãos Grimm, segundo Abramovich (1997, p. 123), passaram a dar atenção especial à questão de estilo, “usando seu material fantástico de forma sensível e conservando a ingenuidade popular, a fantasia e o poético” ao escrever os contos. Juntos, os escritores editaram cerca de duzentos e dez histórias e adquiriram grande notoriedade no universo literário infantil. O conto

Abela adormecida, por exemplo, de autoria de Perrault, foi readaptado e recontado pelos irmãos Grimm, assim como a obra *Branca de neve e os sete anões*, também sofreu alterações.

O objetivo dos irmãos Grimm era diferente da proposta de Perrault, pois eles almejavam, inicialmente, identificar as histórias orais dos mais variados povos para, em seguida, armazená-las e difundi-las entre as crianças. Todo esse processo garantiria às crianças os mecanismos necessários para a perpetuação das narrativas com as gerações futuras. Os planos de Perrault, no entanto, eram outros. Ele desejava somente educar os mais jovens recorrendo aos contos, em vez de preservar a identidade memorial de um determinado povo. É notório dizer que os irmãos Grimm, apesar de terem um objetivo maior e diferente daquele de Perrault, não deixaram de lado o teor moralista em suas adaptações.

Por fim, porém não menos importante, há o nome do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1802- 1875), que produziu cento e sessenta e oito histórias baseadas em suas sofridas experiências pessoais vividas durante a infância. A respeito desse escritor, Jesualdo (*apud* ABRAMOVICH, 1997, p. 120) declara que “nele o maravilhoso é a sua própria alma e seu mundo inteiro, seu mundo vivo, produto de sua própria vida. É o poeta da infância”.

As histórias de Andersen, geralmente, abordam como temática, por exemplo, o código penal. Andersen escreveu diversos contos de fadas infantis, tais como *O Soldadinho de Chumbo* e *O Patinho Feio*, suas obras mais famosas. Suas narrativas eram comumente marcadas por um profundo espírito de ensinamento moral, que lhes proporcionavam finais emocionantes.

A contribuição de Andersen para com a literatura infanto-juvenil é bastante significativa, tanto que em homenagem a ele, comemora-se no dia 2 de abril, data de seu nascimento, o Dia Internacional do Livro Infanto-juvenil. Tal comemoração representa uma tentativa de despertar e motivar nas crianças o gosto pela leitura⁷.

Diante de todos esses dados, afirma-se, por certo, que os escritores componentes desta quadrilogia influenciam profunda e permanentemente os contos de fadas, desde o seu surgimento, passando pelo seu processo de evolução constante até chegar, por fim, na contemporaneidade. Portanto, a literatura ganhou

⁷ Dado extraído do portal Brasil Escola (<http://www.brasilecola.com/datas-comemorativas/dia-internacional-do-livro-infantil.htm>). Acesso em: 14 de abril de 2013).

em muito com a contribuição destes autores da narrativa infantil, permitindo o seu desenvolvimento, independentemente do género conto de fadas.

Em países de língua portuguesa, sobretudo Brasil e Portugal, as narrativas infantis desenvolveram-se a partir do século XIX. Nesse período, eles eram popularmente conhecidos como contos da carochinha, devido ao fato de suas histórias não corresponderem aos acontecimentos reais, por isso tinham carácter depreciativo de mentira. Apenas no século XX, é que eles passaram a ser denominados contos de fadas.

No âmbito da literatura infantil brasileira, o escritor Monteiro Lobato destaca-se por ter publicado cerca de 26 obras, as quais, de certo modo, influenciaram outros escritores contemporâneos como Ziraldo, Ana Maria Machado e Ruth Rocha. Lobato é mais conhecido por suas personagens da obra *O Sítio do Pica-pau Amarelo*. Dentre elas há, por exemplo, bonecas tagarelas e sabugo de milho cientista. As peripécias dessa turma demonstram que o universo literário infantil proporciona à criança a possibilidade de aprender brincando. Portanto, ele é um agente transformador que colabora com o desenvolvimento crítico e criativo infantil.

Os contos de fadas sempre dizem respeito às personagens apresentadas ao leitor que as acompanha durante todo o enredo de uma obra. A apresentação delas é feita por alguém, uma nova personagem; se é que se pode assim dizer, uma voz que participa indiretamente do texto, mas que tem papel fundamental na compreensão da obra por aquele que está lendo/ouvindo. Trata-se do narrador extradiegético. Ele tem o dever de conduzir a narrativa de tal modo que suas informações passadas ganhem significação para quem as lê. Assim, ele consegue levar consigo a atenção do leitor a ponto de fazê-lo tomar partido de um ou outro personagem.

Gerard Genette, em *Discurso da narrativa* (1972), distingue vários tipos de narrador expostos em diversas obras e que contribuem em muito para a compreensão da característica oscilante vivida pelo conto de fadas. Tendo como parâmetro a diegese, o teórico considera que a realidade própria é a narrativa, ou seja, tudo o que há de fantástico no conto é considerado realidade, desde que o leitor ou o ouvinte tente se infiltrar em tais acontecimentos, cada fato apresentado na obra ganha verossimilhança. Em outras palavras, apesar de o leitor saber que o conteúdo do conto é fictício, quando ele se sente vivenciando cada uma das ações

da obra o texto passa a contar com o fator verdade. A diegese é a realidade existente na obra em detrimento da realidade de quem ouve/lê. Por isso, cada obra literária realiza um espaço próprio, particular, o que a torna única e independente.

Um dos exemplos mais clássicos do narrador extradiegético aparece na narrativa *Os três porquinhos*, de Joseph Jacobs. No conto, o narrador não participa da história, mas relata os acontecimentos, chamando atenção para as personagens, o enredo e os demais elementos da narrativa. Logo, o sucesso da compreensão da obra depende em muito dessa voz que carrega, em sua narração, a surpresa e, em seguida, suscita experiência imaginativa no leitor. Essa característica é marcante no conto de fadas e o narrador tem o poder de “viajar” com o leitor/ouvinte, à medida que conta por meio de detalhes os acontecimentos do texto, e assim transforma o leitor em participante direto da história, tornando-a mais empolgante e, deste modo, provocando emoção no leitor.

A estória narrada no conto de *Chapeuzinho Vermelho* fornece um vislumbre amplo do pensamento do lobo que quer devorar a menina e, para tal, arquiteta planos para conseguir o intento. Há ainda a expressão do pensamento da menina que, ao entrar na casa da vovó, se sente intrigada e amedrontada, o que não ocorria nas visitas anteriores. Estes fenômenos servem para comprovar que o narrador tem papel fundamental no modo como a narrativa é conduzida, pois, a depender do modo que um ou outro pensamento é enfatizado, são criados elementos para que o leitor desenvolva empatia ou antipatia por uma ou outra personagem.

1.3 Atualização dos contos de fadas nas telas televisivas

Frequentemente, os canais de televisão, sobretudo os fechados, costumam adaptar diversos contos de fadas para a grade de sua programação. Dentre elas, destacam-se as séries *Beauty&theBeast* e *Grimm* por estar no ar atualmente no canal Universal Chanel. No Brasil, elas receberam, respectivamente, os nomes de *Beauty & The Beast – A Bela e a Fera* e *Grimm: contos de terror*.

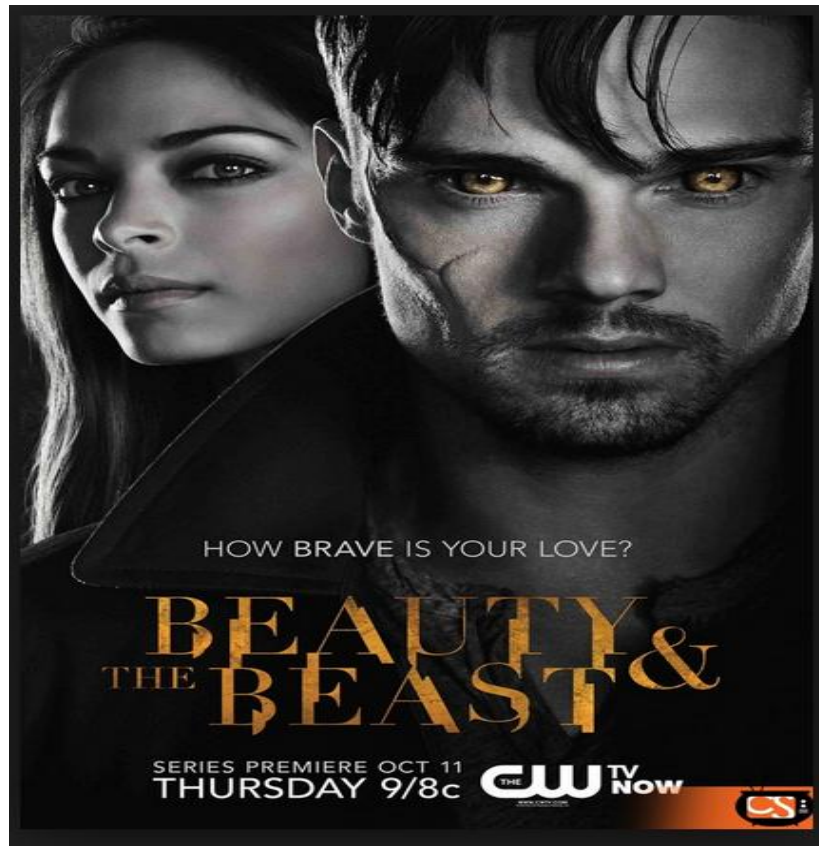


Figura 1: Poster promocional da série americana *Beauty&theBeast*⁸

Beauty & The Beast – A Bela e a Fera é criação de Sherri Cooper e Jennifer Levin para o canal americano *The CW* e já está em sua segunda temporada. Ela estreou em 11 de outubro de 2012 e, como o próprio título sugere, faz uma clara referência ao conto de fadas *A Bela e a Fera*. Alguns produtores afirmam que ela foi vagamente inspirada na série homônima da CBS, de 1987.

De acordo com sua sinopse, a protagonista é uma policial que, após testemunhar sua mãe ter sido baleada e morta, é salva. Nove anos mais tarde, enquanto investiga um caso de assassinato, descobre uma pista que a leva ao doutor Vincent Keller, um ex-soldado considerado morto durante a guerra do Afeganistão, em 2002.

Ele está vivo e foi quem a salvou anteriormente. Entretanto, Vincent esconde um segredo, algo que o fez ficar longe da sociedade por dez longos anos: quando está com raiva, ele se torna uma fera assustadora, incapaz de controlar sua força e sentidos aguçados. Catherine concorda em proteger o segredo e a identidade

⁸ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Beauty_%26_the_Beast_%28s%C3%A9rie_de_2012%29>. Acesso: 20 de janeiro de 2014.

de Vincent, desde que ele conte mais sobre o que aconteceu com sua mãe. Agora, ambos fazem parte de uma relação complexa e perigosa. A partir de então, eles apaixonam-se e uma relação complicada cresce entre eles bem ao estilo do conto de fadas *A Bela e a Fera*.



Figura 2: Pôster promocional da série americana Grimm⁹

A série *Grimm: contos de terroré* criação de Stephen Carpenter, David GreenWalt e Jim Kouf, e dirigida por Clark Mathis para o canal americano *NBC* e já está em sua terceira temporada. Ela estreou em 21 de outubro de 2011 edialoga com a coletânea de contos de fadas dos irmãos Grimm. No entanto, essa nova versão privilegia a mescla dos gêneros suspense, terror e policial.A série tem recebido apreciações positivas dos críticos especializados e foi indicada ao prêmio *People'sChoiceAwards* na categoria Nova Série Dramática Favorita.

De acordo com sua sinopse, a série conta a história de Nick Burkhardt, interpretado pelo ator David Giuntoli, um detetive de homicídios que tem sua vida

⁹ Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=grimm+contos+de+terror&source>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2014.

transformada ao descobrir que é descendente de uma sociedade secreta, conhecida como *Grimm*. Sua missão, assim como a de seus antepassados, é manter o equilíbrio entre a vida real e a mitologia. Essa ligação com o mundo das fábulas oferece alguns perigos ao detetive e seus entes mais próximos, em especial sua noiva Juliette Silverton e seu parceiro de trabalho Hank Griffin. Porém, quanto mais Burkhardt tenta se afastar, mais se aproxima de suas raízes e inimigos do passado.

As séries televisivas *Beauty & The Beast – A Bela e a Fera* e *Grimm: contos de terror* demonstram que os contos de fadas ainda instigam o imaginário do público. Justamente por isso, a mídia televisiva, na atualidade, inspira-se na literatura, adaptando suas obras, para criar os programas da sua grade de entretenimento. Essas séries funcionam como ponto de partida para os contos de fadas tradicionais sejam, de certa forma, rerepresentados para um novo público, o adulto. Por conseguinte, eles fortaleceram a cultura literária infantil, mesmo que em um contexto midiático.

II. MITO SIMBÓLICO E IMAGENS NO MUNDO ENCANTADO

O insólito convida o leitor criança a viajar pelo imaginário, mas também o convida a penetrar no real, desvelando-o. A verdadeira obra de arte não faz meras reproduções, ela reescreve o homem que reescreve o mundo.

Ingrid Ribeiro

Neste capítulo, parte-se do pressuposto de que o mito e o pensamento mítico, os símbolos, as imagens mágicas traduzem a realidade mítica que permeia as histórias narradas nos contos de fadas em seus diferentes tempos: identificamos. A origem do mito confunde-se com a história da humanidade. Trata-se de uma espécie de narrativa que apresenta personagens ou acontecimentos sobrenaturais para abordar fenômenos inaugurais, dentre eles “a genealogia dos deuses, a criação do mundo e do homem, a explicação mágica das forças da natureza” (COELHO, 2000, p. 169). Logo, mito (imaginação) e história (razão) estão lado a lado completando-se mutuamente.

São muitas as concepções de mito formuladas por estudiosos renomados. Para fazer uma reflexão acerca do tema, procura-se apresentar algumas definições. O Dicionário Aurélio (2004), por exemplo, faz o seguinte desdobramento teórico:

Mito é o relato sobre seres e acontecimentos imaginários dos primeiros tempos ou de épocas heroicas; narrativa de significação simbólica, transmitida de geração em geração dentro de determinado grupo, e considerada verdadeira por ele; ideia falsa, que distorce a realidade ou não corresponde a ela; pessoa, fato ou coisa realvalorizados pela imaginação popular, pela tradição, etc. Coisa ou pessoa fictícia, irreal; fábula.

Originalmente, as sociedades arcaicas consideravam o mito uma verdade una e absoluta, legitimada por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. A partir do século XIX, a definição de mito mudou radicalmente; ele passou a ser sinônimo de fantasia e ficção. Atualmente, o filósofo Mircea Eliade (2000, p. 08) explica que o mito é empregado “tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido – familiar,

sobretudo, aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões – de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar’”.

O mito se atrela a conceitos contrários e sobrecarregados de subjetividade. Tais observações corroboram para que sua definição não seja igualmente aceita por todos os especialistas e, simultaneamente, compreensiva para os não especializados. Diante dessa perspectiva, é notório questionar se uma única definição para mito seria capaz de atender, ao mesmo tempo, a todos os interessados no assunto, independentemente de estar inserido em uma sociedade arcaica ou moderna. Para Eliade (2011, p. 06), o mito é descrito como “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Diante destas mudanças conceituais para a palavra mito, o próprio Eliade apresenta sua definição contemporânea:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros tempos, o mito narra como, graças à façanha dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (2011, p. 06).

Trata-se, portanto, de uma narrativa, a qual relata o surgimento de um determinado fenômeno acontecido nos tempos primórdios e o seu posterior desenvolvimento, já acompanhado de personagens sobrenaturais. O mito, então, descreve as constantes irrupções sobre-humanas no mundo real a fim de desvendá-las. Tal fato fundamenta o mundo, transformando-o, paulatinamente, no que é conhecido nos dias de hoje.

Um claro exemplo para tal situação é a mitologia grega. Nela, há a tentativa de explicação de surgimento, (quando o Titã Prometeu fez o homem do barro) e como ele se desenvolveu ao longo da história, até chegar aos dias de hoje. Assim, verifica-se que o mito é também o caminho mais curto para a aquisição de sabedoria ou, pelo menos, de um modo de pensar religiosamente contextualizado. De um lado, a Bíblia oferece, por exemplo, nomes como os de Deus, Adão, Eva, Caim, Abel, dentre outros, a fim de responder a eterna dúvida relacionada à criação do homem, em seguida, legitimar tal resposta. Por outro lado,

as mitologias, neste caso específico a mitologia grega, fornece os fortes nomes dos deuses Zeus, Era Apolo, Hades, entre outros, na tentativa de satisfazer o espírito questionador do homem no tocante à sua criação, à sua existência, embora sejam argumentos abstratos e, muitas vezes, sem fundamentação verídica adequada.

Desse modo, é de suma importância salientar que as personagens bíblicas são meras *alegorias*, pois pertencem ao cosmos de uma religião revelada. Enquanto isso, a mitologia grega é assim denominada porque seus argumentos são hipotéticos e provenientes da imaginação humana, tendo a finalidade de saciar o desejo do saber, além, é claro, de ser dotada de paganismo explícito em grande parte de seus textos. A filosofia também estabelece estreitos laços com o mito. Na tentativa de desvendá-los, Ernest Cassier (1992, p. 43) declara que:

O mito é um dos primeiros elementos complexos da criatividade do ser humano. De acordo com o pensamento de Nelly Novaes Coelho (2000, p. 168-169), ele “fala de deuses, duendes, heróis fabulosos ou de situações em que o sobrenatural domina”. Não obstante, pode tratar-se de criação de textos, orais ou escritos, que ousem responder perguntas relacionadas, sobretudo, à criação do homem, passando por seu surgimento e acontecimentos do início do mundo até a atualidade. Trata-se de uma tentativa plausível de elucidar a natureza humana mediante considerações inexplicáveis e, em certos casos, improváveis. Elementos religiosos e filosóficos são sobrepostos à razão e a lógica.

Desse modo, o mito e o homem assim como o mito e a história estão intimamente relacionados. Para tentar explicar essa afinidade, Coelho (2000, p. 169) profere uma breve, porém importante, afirmação:

Percorrendo a história da humanidade, verifica-se que o mito e a história caminham juntos e, em última análise, um explica o outro: o mito (construído pela imaginação, pela intuição do homem) responde pela zona enigmática do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência; a história (construída pela razão) responde pela parte clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico.

Desse modo, o homem tem a necessidade latente de inventar acontecimentos, mesmo que eles contrariem o habitual, fugindo do normal, do esperado, em direção ao campo sobrenatural, para completar, em geral, sua própria história ou a da humanidade. Conforme mencionado anteriormente, o mito é uma

forma de resposta, ainda que abstrata, às frequentes dúvidas humanas, principalmente sobre a sua existência no mundo. Mesmo que de forma incompleta, o mito, de um modo ou de outro, segundo Bella (2000, p. 195) recupera o sentido da realidade. Trata-se, portanto, de uma mentira ficcionalizada, inventada pelo homem primitivo e endossada pelo homem moderno, que responde ao real a fim de explicar o inexplicável.

O processo evolutivo do mito evidencia que o homem lhe atribuiu características e funções distintas ao longo da história. De um lado, a fase primitiva estava centrada na religiosidade; já a modernidade, no caráter científico. De acordo com as palavras de Coelho (2000, p. 170),

Para o homem primitivo, a criação dos mitos foi uma necessidade religiosa. Para o homem moderno, a interpretação de tais mitos resultou, inicialmente, de uma necessidade científica, porque neles está a raiz de cada cultura e até de cada história particular.

A literatura arcaica, sob a forma de lendas, contos e fábulas, ganha destaque nos dias de hoje, pois estimula o homem a criar histórias para explicar a realidade a sua volta. No entanto, caso ele não saiba, a segunda alternativa é criar o mito. Desse modo, mito e literatura estão, desde os primórdios, conectados. “Não existe mito sem palavra literatura” (COELHO, 2000, p. 170). A presença constante do mito nas narrativas ficcionais representa uma possibilidade de renovação da literatura, tanto para adultos quanto para crianças. Nesse sentido, ele é de fundamental importância para os contos de fadas.

2.10 mito nos contos de fadas

O pensamento mítico é proveniente do religioso e desenvolveu-se a partir do momento que o homem percebeu que além dele existe uma força invisível e misteriosa presidindo a sua existência e, simultaneamente, as suas relações com o mundo. O homem passa a questionar, por exemplo, a existência humana e a força da natureza selvagem. Trata-se de questões inexplicáveis para os padrões racionais

e lógicos e que, por isso, fizeram o homem recorrer a esclarecimentos na religião e na filosofia mediante elementos como intuição e fé.

A primeira manifestação religiosa é atribuída ao pensamento mágico. As cosmogonias primitivas explicam a gênese do mundo e da condição humana mediante os mitos. De acordo com a perspectiva de Coelho (1997, p. 151),

A Bíblia registra para o mundo cristão a gênese do mundo, encontram correspondência no mundo antigo greco-romano em uma rica e complexa mitologia. Ulisses Prometeu, Pandora, Orfeu, Aquiles, etc. são mitos. Enquanto Adão, Eva, Caim, Abel, Moisés, etc., são alegorias, pois pertencem ao cosmo de uma religião revelada.

O mito, expressão experimental do homem sobre a realidade, é empregado de diversas formas na ficção. O universo mítico é essencialmente dramático e seu alcance desencadeia conflitos em praticamente todos os fenômenos da natureza. A percepção mítica do leitor ou do ouvinte dos contos de fadas está saturada por atributos emocionais contraditórios: ou os elementos textuais e estruturais da narrativa são bons ou são ruins, excitantes ou maçantes, familiares ou sobrenaturais; não existe meio termo.

A partir do século XX, foi amplamente retomado nos romances, caracterizando a oscilação entre o fantástico e o místico na literatura. Ela está genuinamente ligada à mitologia, tanto que sua relação é facilmente percebida em diversos textos literários, sobretudo, nos contos de fadas, foco desta pesquisa.

Os mitos, lendas ou qualquer outro material de cunho literário ligado ao maravilhoso, ao fantástico, ao inexplicável mais elaborado esteticamente, mantêm as estruturas básicas da psique humana e se fazem presentes em meio a grande quantidade de material cultural de um determinado povo. No entanto, Carl Gustav Jung (1990, p. 25), um dos maiores nomes da psicologia moderna, adverte que existe nos contos de fadas “um material consciente culturalmente muito menos específico e, conseqüentemente, eles oferecem uma imagem mais clara das estruturas psíquicas”.

Com efeito, os contos de fadas têm uma extraordinária participação no desenvolvimento da psique humana, pois movimentamos sentimentos e as imagens simbólicas humanas. Isso por si só, tende a tornar as múltiplas experiências de leitura dos contos de fadas mais significativa para o leitor e, não raro, o efeito é

produzido com a ajuda do aspecto fantástico, mas, sobretudo, com o auxílio dos mitos.

Desse modo, os contos de fadas são totalmente abrangentes no tocante ao mítico, pois deste vem toda sua alimentação. Diferentemente dos contos maravilhosos, os quais contrariam toda e qualquer lógica científica, ao apresentar uma personagem que, por exemplo, desafie a lei da gravidade deslocando-se rapidamente de um lado para outro ou fornecendo animais com poderes sobrenaturais, os contos de fadas pretendem satisfazer os desejos humanos, aqueles que não podem ser realizados devido às suas condições presas a realidade factual.

No entanto, para que os contos de fadas consigam realizar satisfatoriamente os desejos humanos, é necessário que o fator verdade esteja inserido em seus enredos. Não basta a existência de fadas para ajudarem e defenderem a personagem protagonista; é preciso que também haja elementos capazes de conferirem verossimilhança aos fatos ocorridos no decorrer do texto literário, pois, mesmo que os fatos pareçam fantásticos demais, é de fundamental importância que eles se realizem na diegese. Ela preenche os espaços narrativos e transforma cada um dos acontecimentos textuais em fatos aceitavelmente reais aos olhos dos leitores, corroborando a relevância do mítico nos contos de fadas. Na perspectiva de Eliade (2000, p. 167), a estrutura iniciatória dos contos,

Consiste em determinar se o conto descreve um sistema de ritos pertencentes a um determinado estágio de cultura, ou se seu enredo iniciatório é 'imaginário', no sentido de não estar ligado a um contexto histórico-cultural, exprimindo, ao contrário, um comportamento anti-histórico, arquétipo da psique.

O mito é, provavelmente, um dos elementos que mais chamam a atenção dos leitores. Uma vez atraídos, são direcionados para o interior do mundo ficcional e, por conseguinte, tudo o que até então representava a fantasia transforma-se em realidade.

Os contos de fadas encontram na consciência mítica um exemplo do próprio sentimento de realidade por ser uma expressão intrínseca ao fantástico, ou melhor, ao fantasioso. Isso ocorre devido ao fato de o fantástico combinar os

elementos imaginários com os reais. De acordo com Tzvetan Todorov (*apud*BELLA, 2000, p. 198), o conceito de fantástico,

Define-se em relação aos de real e imaginário, ocupando o tempo da incerteza. A narrativa fantástica é, assim, alcançada através da ambiguidade, e o leitor é obrigado a considerar o mundo dos personagens como o mundo das pessoas, identificando-se com o caráter hesitante de um dos personagens.

Portanto, não basta que um determinado texto ficcional apresente temas fantásticos para ser classificado como exemplo de contos de fadas. Mais que isso, ele deve, antes de tudo, ter a presença do elemento mítico em comunhão com o fantástico para que, em seguida, resulte a diegese textual, isto é, a realidade inserida no texto.

Tão logo é compreendida a representatividade do mito na literatura infantil, mais especificamente nos contos de fadas, conclui-se que eles, em ação conjunta, estão arraigados a uma carga psicológica muito marcante. Sobre esse assunto, Bettelheim(2007, p. 34) afirma que os contos de fadas,

Fornecem percepções profundas que sustentaram a humanidade através das longas vicissitudes de sua existência, uma herança que não é transmitida sob qualquer outra forma tão simples e diretamente, ou de modo tão acessível, às crianças. Um mito como uma estória de fadas, pode expressar um conflito de forma simbólica e sugerir como pode ser resolvido, mas esta não é necessariamente a preocupação central do mito. Ele apresenta seu tema de forma majestosa; transmite uma força espiritual; e, o divino está presente e é vivenciado na forma de heróis sobre-humanos que fazem solicitações constantes aos simples mortais. Por mais que nós, o mortal possa empenhar-nos em ser como este herói permanecerá sempre e obviamente inferiores a eles.

Sendo assim, é inegável o caráter majestoso por trás das histórias de fadas, que utilizam o conhecimento mítico para perpetuar, constantemente, suas nuances. Tal percepção corrobora a ideia de que os contos de fadas não se encarregam apenas de repassarem uma simples lição de moral, servindo didaticamente aos interesses de uma sociedade que procura estabelecer critérios moralistas. No íntimo, prevalece a essência do elemento mágico presente no mundo fantástico, pouco explicável.

O misticismo povoa a imaginação dos leitores mediante a exposição de personagens sob a forma de seres sobrenaturais, tais como elfos, fadas e monstros. O possível efeito psicológico, portanto, evidencia que o mito tem papel preponderante na construção e na perpetuação dos contos de fadas. No desenrolar de seus enredos, eles apresentam faces didáticas e humanistas.

A informação sobre o efeito psicológico é de fundamental importância para o desenvolvimento da linha temática desta pesquisa, uma vez que ela se propõe à análise dos contos de fadas de acordo com o enfoque psicológico. No entanto, vale ressaltar que os contos de fadas não são criações do inconsciente e sim manifestações literárias. Os sujeitos de produção e interpretação são reconhecidos como elementos abstratos vitais para o processo de construção desses contos para suas posteriores transformações ao longo dos tempos.

No entanto, uma divergência aflora entre o mito e os contos de fadas: estes são otimistas, enquanto aquele é pessimista. De acordo com a perspectiva de Bettelheim (2007, p. 52),

Os mitos projetam uma personalidade ideal agindo na base das exigências do superego, enquanto os contos de fadas descrevem uma integração do ego que permite uma satisfação apropriada dos desejos do id. Esta diferença responde pelo contraste entre o pessimismo penetrante dos mitos e o otimismo essencial dos contos de fadas.

Mesmo em diferentes momentos históricos, os contos de fadas continuaram a representar múltiplos pensamentos e ideologias. Conforme Bettelheim (2007, p. 76), o desenvolvimento da criança se dá depois que ela se encontra às voltas com esse tipo de narrativa, que são, ademais, um tipo de conhecimento mítico. Ele tenta, antes de tudo, explicar a realidade e, posteriormente, com o florescimento do subconsciente do indivíduo, fazer com que seus leitores percebam que os contos de fadas não têm a pretensão de repassar apenas aspectos moralizantes da sociedade para seus leitores em detrimento do maravilhoso.

Não convém, no entanto, considerar a mitologia dos contos de fadas apenas como uma tentativa de moralização ética, pois qualquer conto de fadas carrega, ora mais, ora menos, uma grande carga de símbolos. Eles ditam a compreensão, além de atualizarem a manutenção do conto, em constante evolução.

As histórias fantásticas amplamente conhecidas do público, tais como *Chapeuzinho Vermelho* e *Bela Adormecida*, oriundas do princípio do século XVIII, conseguiram sobreviver até então, embora com novos enfoques e alegorias diferentes. Mesmo assim, continuam a povoar a mente tanto de crianças como de adultos, graças à presença de simbologias existentes nas obras, permitindo que seus enredos e tramas evoluíssem com o passar do tempo e, o melhor de tudo, de modo legitimado, mantendo o caráter e a temática central. Em suma, a análise simbólica muito tem a revelar sobre o que se encontra de fato por trás do fenômeno mítico dos contos de fadas.

2.2 Símbolos

O símbolo pode referir-se a algo do cotidiano que seja familiar aos leitores. Uma determinada imagem é simbólica quando vai além de seu significado estabelecido previamente, ou seja, quando não se pode defini-la ou explicá-la de forma convincente. Assim, do mesmo modo que os sonhos e os mitos, os contos de fadas são impregnados de símbolos. A diferença é que, enquanto os sonhos manifestam fatores e anseios pessoais. Os contos de fadas apresentam um conteúdo comum a todos os seres humanos e, por isso, estão diretamente ligados ao inconsciente coletivo. Ele é definido por Jung (*apud* MCLYNN, 2000, p. 64) como “a camada mais profunda da psique humana, constituído por materiais herdados, e é nessa camada que residem as imagens virtuais e simbólicas, comum a todos os humanos, pois basicamente todos desenvolvem esse conceito dentro de si”.

As histórias dos contos de fadas atuais não são necessariamente fantasiosas. De acordo com o entendimento de Jung, elas ultrapassam os limites da fantasia pura e simples, porque, tais contos apresentam conteúdos, narrações vividas pelo próprio homem enquanto ser social. É viável a pressuposição de que a linguagem dos contos de fadas é a do inconsciente, já que eles falam por meio de imagens simbólicas e sem a mediação da razão ou da necessidade de ser explicado, o que, invariavelmente, induz a chegada de conclusões e raciocínios válidos para o uso da razão. Embora a linguagem e a imagem dos contos de fadas tenham todas aquelas alegorias tratadas como fantasiosas, não se pode negar o

caráter humano de cada uma delas. Tão logo se percebe que foram criadas por seres humanos interessados em criar histórias para fenômenos até então não explicáveis pela razão e, por isso, relacionadas com o uso de símbolos e de imagens aparentemente fantasiosas.

Tal fato pode ser verificado mediante a polarização de personagens bons ou maus. No conto *O patinho feio*, por exemplo, a personalidade da personagem principal atrai para si tanto elementos bons quanto ruins. Estes representados por personagens que julgam sua beleza e o consideram feio; já aqueles, são os poucos amigos que consegue cativar ao longo da narrativa. Essa variante de polarização implica que a linguagem mítica e fantasiosa dos contos de fadas está completamente impregnada de simbologias múltiplas.

O patinho abaixou a cabeça à espera do ataque, viu seu corpo refletido, e espantou-se. Não era um pato pardo e desengonçado que ele via no espelho da água, mas um enorme e lindo cisne branco. (COLASANTI; HETZEL; QUEIROS. 2008 p. 77)

Nessa narrativa, o Patinho Feio, personagem protagonista, é banida do ninho por uma questão de deficiência estética. Ele enfrenta doses variadas de todos os tipos de rejeição, administradas tanto por animais quanto por seres humanos. Ao final do conto, já entre iguais, todos descobrem que ele não era um pato com problemas de estrutura estética, mas sim um lindo Cisne, o que explica sua diferença para com os demais patinhos.

O ideal de beleza e de riqueza que prevaleciam por volta do século XVII ficou explícito no texto: para uma boa inserção social, o indivíduo deveria, antes de tudo, está inserido em um grupo de iguais, caso contrário, ele teria grandes chances de ser rejeitado pelos demais integrantes. Contudo, sabe-se que a interpretação de um determinado texto depende do poder cognitivo do leitor ou do ouvinte. Para que alcancem o máximo de suas formações morais, eles devem recorrer, por exemplo, a aspectos como o conhecimento de mundo ou até mesmo a um intérprete que lhes apresentem o contexto narrativo a fim de evidenciar a relação entre o conto e sua aplicação na vida real.

O contraste entre a beleza e a feiura, os espelhos mágicos falantes, os ritos de passagens, os portais de teletransporte, o desejo de conquistar a juventude eterna em detrimento da velhice, as soluções mágicas encontradas para solucionar

as situações difíceis, o beijo de amor verdadeiro dado por um membro da realeza para aniquilar o feitiço de uma bruxa má, são exemplos de como os acontecimentos dos contos de fadas são extremamente carregados de valor simbólico. Por conseguinte, evoca, segundo Jung (*apud* MCLYNN, 2000, p. 66), “diálogos constantes e reais com o inconsciente de cada leitor, o que orna as imagens cheias de significados e imagens que, de alguma forma têm uma aplicação real na vida humana”. A linguagem simbólica e imagética presente nos contos de fadas direciona os leitores, durante a leitura, para o mundo da fantasia, lugar em que se pode atribuir novos significados à própria realidade.

Em *A Branca de Neve e os Sete Anões*, por exemplo, o caçador, literalmente, caça a princesa na floresta para arrancar-lhe o coração, mas desiste ao encontrá-la. Este cenário selvagem permite a que imaginação dos leitores elaborem, automaticamente, interpretações conotativas para a floresta, julgando o local perigoso.

A floresta, então, tem valor imagético negativo e simboliza, nesse conto específico, uma ameaça iminente de emboscada. Em *A Bela Adormecida*, a princesa está deitada e desacordada, devido a um feitiço que teria sido instalado em algum lugar da floresta. Em determinado momento, um belo príncipe a encontra naquela situação:

Um dia, um jovem príncipe que caçava por ali passou no topo da montanha. Bastou ver o corpo de Branca de Neve para se apaixonar, apesar de a donzela estar morta. Pediu permissão aos anões para levar consigo o caixão de cristal. Havia tanta paixão, tanta dor e tanto desespero na voz do príncipe, que os anões ficaram comovidos e consentiram.¹⁰

Nesse caso, o valor imagético da floresta, além de apresentar fatores contrários ou negativos, também cria percepções afáveis e amáveis. Aparentemente, a floresta, lugar sombrio e de perigos impensáveis, é o espaço que possibilita, contrariando todas as expectativas, que a princesa seja encontrada pelo príncipe. Assim, as imagens têm para os contos de fadas um valor real, plausível à realidade, embora empregue artifícios significativamente fantásticos para dar forma a história ao longo do texto narrativo.

¹⁰ Disponível em <http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=2#ixzz2uGY6Y0n9>. Acesso em 23 de maio de 2013.

Desse modo, percebe-se uma real aplicação das personagens em relação à pessoa real. A amizade entra em foco, denotando a importância do companheirismo. No entanto, não está exposto abertamente ao leitor, pois são empregados animais para representar a vida humana, reforçando a ideia de que os contos de fadas têm algo de profundo com nosso subconsciente, justificando a tendência dessas histórias: motivar as pessoas a agirem, de certa forma, seguindo as orientações descritas no conto e, mais uma vez, transformando o real, o mundo conhecido. Evidentemente, isso pode acontecer tanto para o bem quanto para o mal, porém é inegável que a simbologia dos contos de fadas seja tão profunda para a psique, que chega a abalar os modelos cognitivos humanos, a ponto de moldar as motivações de cada um.

A potencialidade da linguagem simbólica dos contos de fadas possibilita que ela se aproxime cada vez mais do público infantil e, principalmente, seja entendida por ele. As crianças, por terem pouco conhecimento de mundo, têm suas mentalidades facilmente moldadas pelas atitudes descritas nos contos de fadas ouvidos ou lidos por elas. O que torna aceitável o fato de príncipes, sumariamente encantados, libertarem as princesas de um estado de transe mediante um beijo. É o que acontece em *A Bela Adormecida*.

O príncipe perambulou por longo tempo no castelo. Enfim, achou o portãozinho de ferro que levava à torre, subiu a escada e chegou ao quartinho em que dormia A princesa Aurora.

A princesa estava tão bela, com os cabelos soltos, espalhados nos travesseiros, o rosto rosado e risonho. O príncipe ficou deslumbrado. Logo que se recobrou se inclinou e deu-lhe um beijo.

Imediatamente, Aurora despertou, olhou para o príncipe e sorriu.¹¹

Muitas meninas, ao entrarem em contato com essas histórias, sabem que uma bruxa dificilmente lhes dará uma maçã envenenada para comer, pois para o inconsciente de cada uma delas, tal possibilidade é anulada pela realidade na qual vivem. Entretanto, a ideia do príncipe encantado montado em cavalo branco parece ser mais real, não porque as meninas precisem de um beijo para reviver, mas sim, porque a imagem do príncipe representa e caracteriza a bondade, a cortesia, o poder, a sedução do protetor, um homem provedor. O simbolismo do beijo

¹¹ Disponível em <<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=15#ixzz2uGa65wBG>>. Acesso em 23 de maio de 2013.

representa o ideal de amor verdadeiro: encontrar um belo jovem que as amem, como se isso solucionasse seus problemas provenientes de uma crise financeira, problemas familiares, cansaço emocional, dentre outros.

Assim, o beijo, o príncipe e o estado de transe da princesa, traços puramente fictícios, acabam estimulando o pensamento das crianças, funcionando como uma espécie de canalização do pensamento psicológico analítico, que enxerga com valor real. Justamente por isso, o caráter real dos contos de fadas, mascarado por imagens maravilhosas, motiva ações e pensamentos de quem os escutam ou leem. Tais procedimentos narrativos permitem às crianças extrair significados pessoais que transcendem o conteúdo óbvio a fim de vivenciarem o mundo subjetivamente.

2.3 Imagens mágicas

Os contos de fadas alimentam as representações simbólicas dos ouvintes ou leitores e, de certo modo, os auxiliam a interpretar suas próprias vidas. São construídos de tal maneira que possibilitem uma percepção natural de elementos completamente estranhos. Em Cinderela, por exemplo, uma fada aparece para a protagonista e, em um passe de mágica, transforma suas roupas velhas e sujas em um belo vestido de gala e uma abóbora em carruagem. Para completar, os animais, amigos de Cinderela, foram transformados temporariamente em seus serviçais a fim de acompanhá-la ao baile.

De repente surgiu vinda do céu, uma luz muito forte, que se transformou numa fada.

-- Cinderela, sou sua fada madrinha, não chores, não quero que vivas triste, se anime, pois, esta noite irás ao baile.

E com sua varinha de condão transformou as pobres roupas da jovem num lindo vestido, e os sapatos viraram sapatinhos de cristal.

A fada ainda transformou uma abóbora numa carruagem, dois ratinhos em cavalos, e o cachorro de Cinderela no seu cocheiro.

A jovem ficou encantada com a mágica da fada.¹²

¹² Disponível em <http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=18#ixzz2uGfe54Ri>. Acesso em 23 de maio de 2013.

Por meio de acontecimentos, ações e objetos que compõem os contos de fadas, o elemento mágico transporta ouvintes e leitores para um mundo à parte, o da fantasia. Embora existam elementos comuns em vários contos, cada um deles possui uma representação preponderante que o torna singular em relação aos demais. O que não implica afirmar que uma fada bondosa de um determinado conto não possa reaparecer em outro apresentando requintes de maldade, ou vice e versa.

De acordo com a perspectiva de Bettellheim (2007, p. 13), “não existe uma semelhança direta entre os contos de fadas e a vida real. Ações que podem ser consideradas cruéis no plano real podem apresentar motivações mágicas nos contos”. Nesse sentido, o ato de abandonar crianças, corriqueiro em narrativas ficcionais, é bastante esclarecedor. Ele é um componente representativo da desvinculação da casa paterna e a busca de conhecimento, sendo assim, um elemento mágico que favorece o amadurecimento da personagem e sua capacitação em lidar com a própria vida.

Os objetos mágicos apresentam também valor imagético e simbólico e, por isso cativam um lugar especial, contribuindo para o sucesso das ações e a possibilidade de concretização do que se deseja. Há uma variedade enorme desses objetos, dentre os quais se destacam: espelhos, pentes e maçãs enfeitiçados, animais falantes e que realizam os desejos alheios; plantas que crescem e alcançam as nuvens. Somam-se à lista, os elementos numéricos que têm significados muito além da quantidade.

Analisar contos de fadas e não se atentar para os elementos mágicos que ele contém significaria ignorar o motivo pelo qual eles encantam adultos e crianças por tantas gerações. Assim, deve-se atentar para os elementos comuns a vários contos, como ser abandonado, esperar que algo extraordinário aconteça ou enfrentar uma situação verdadeiramente perigosa, entre outros. Apesar disso, alguns elementos são específicos a certos contos e fundamentais para o desenvolvimento de narrativas em que coexistem representações simbólicas.

É o caso do espelho, em *A Branca de Neve*, que revela a voz da consciência. Entrar em um buraco em *As três plumas* marca o processo de aprofundar o conhecimento sobre si mesmo. Ter um chapeuzinho vermelho, significando estar na puberdade. Amar uma fera ou beijar um sapo, expressando a humanização das personagens.

Todas essas representações simbólicas caracterizam de tal forma os contos de fadas, que são fixadas permanentemente na memória dos ouvintes ou leitores. É comum esquecer-se do título ou da sequência do enredo narrativo, no entanto, alguns fragmentos da história marcam tanto a vida das crianças em geral, que caso alguém pergunte sobre a narrativa que contenha sentenças como “Espelho, espelho meu, quem é mais bela do que eu?” ou “Para que servem esses olhos tão grandes, vovozinha?”, o interlocutor certamente se lembrará de que conto se trata. Portanto, é inquestionável o poder do mítico no conto de fadas e seu valor, que, de uma forma ou de outra, servem para povoar o inconsciente humano e desvendar-lhe a realidade.

2.4 Formação dos contos de fadas

Mito, símbolo e magia, juntos, constroem a identidade dos contos de fadas. Nada se compara ao poder destes três elementos no tocante à criação literária para crianças, visto que em conjunto, podem influenciar em muito não só a educação da criança, mas também toda a vida de uma pessoa. O mito, conforme mencionado anteriormente, é uma das partes fundamentais dos contos de fadas. É o elemento distinto, mas nada impede que um possa participar do enredo do outro. A mitologia se presta à tentativa de explicar o homem, sua natureza, sua existência, e suas respostas são apontadas pelo contexto mítico que possibilita a criação de identidade entre a criança e o conto de fadas. Eles carregam consigo tudo o que já fora utilizado em outras espécies literárias. Muito do que se aprendeu durante a leitura de um texto qualquer também pode ser reencontrado nos contos de fadas, de maneiras e sentidos diferentes, mas sempre ligados à imaginação da criança.

Os contos de fadas só conseguem êxito quando a criança imagina como seria caso ela estivesse no lugar de uma determinada personagem da narrativa. Assim, a importância do mito está relacionada ao seu poder de prender a atenção da criança, ouvinte ou leitora, mediante acontecimentos e atitudes que se assemelhem à realidade em que ela viva, sem perder, é claro, a inocência de um conto mágico.

Os símbolos também são muito importantes para a literatura infantil, mais especificamente para os contos de fadas. Neles, estão pautadas as melhores

lembranças infantis. Uma criança raramente se lembra de todas as festas de aniversário que participou, mas nunca se esquece dos fatos que carregam consigo algum tipo de símbolo. Caso ela, ainda muito pequena, se corte, provavelmente não se lembrará do ferimento, apenas do utensílio que o provocara.

Nos contos de fadas os símbolos funcionam do mesmo modo. Provavelmente, se uma criança for questionada sobre a história da Branca de Neve, não saiba responder com absoluta certeza de que história se trate. Porém, caso a sentença “espelho, espelho meu” seja pronunciada, ela, certamente, se lembrará da trama. Isso ocorre devido a sentença ser um símbolo duradouro, repassado para várias gerações e que, por isso, se tornou quase um clichê dos contos de fadas. Desse modo, os símbolos representam a maneira mais eficaz de reconhecimento cognitivo inserido em um texto tão rico em interpretações como os contos de fadas.

As imagens mágicas também funcionam como elemento transcendente da linguagem dos contos de fadas. Elas remetem ouvintes e leitores aos mais diversos campos da imaginação, deixando-as atentas às entranhas das narrativas. A magia faz com que a criança acredite no texto, superando sua própria expectativa sobre o que pode vir a acontecer de novidade no capítulo seguinte. Magia e imaginação são coirmãs nos contos de fadas. Fato perceptível quando se nota um sorriso infantil de quem aprecia, por exemplo, a imagem de um unicórnio, e o imagina como um animal real. A palavra imaginação é por si só carregada de magia.

De acordo com a crendice popular, William Shakespeare solicitava, logo na introdução de suas peças teatrais, que o público espectador usasse a imaginação a fim de se familiarizar com a trama. O mesmo pode e deve ser estendido aos contos de fadas, pois a imaginação é um dos elementos fundamentais para o sucesso de um conto.

Caso o público não use o poder da imaginação, conseqüentemente, duvidará dos acontecimentos passados ao longo na narrativa, perdendo o interesse por ela. O mesmo acontece com as crianças quando escutam ou leem os contos de fadas. Quando ela interage com a narrativa, suas experiências agradáveis de leitura ou escuta lhe possibilitam certo grau de entendimento do mundo em que ela vive, contribuindo para que a imaginação colabore para a elaboração de conhecimentos. Para que isso aconteça, os enredos dos contos de fadas devem prender a atenção do público. Portanto, é fundamental que um bom conto de fadas agregue ao seu enredo o mítico, os símbolos e a magia.

III. CHAPEUZINHO VERMELHO: DIFERENTES VERSÕES E SISTEMAS DE LINGUAGENS

Chapeuzinho Vermelho foi o meu primeiro amor. Senti que se eu pudesse ter casado com Chapeuzinho Vermelho teria conhecido a perfeita bem-aventurança.

Charles Dickens

Este capítulo refere-se às diferentes versões que narram a história da menina Chapeuzinho Vermelho, na sua relação com as demais personagens do conto, bem como suas designações e modalidades representativas: capuchinho vermelho, chapeuzinho vermelho, chapeuzinho amarelo. O estudo inicia-se com Capuchinho Vermelho, de Charles Perrault e percorre as demais versões. Esse conto e *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, conquistaram destaque em todo o cenário mundial no tocante à literatura infantil. Eles aguçam o imaginário do leitor/ouvinte e mimetizam parâmetros culturalmente estabelecidos pela sociedade elitista.

No meio literário, esses contos são bastante representativos e estão diretamente associados à problemática envolvendo teores moralistas e educativos, pilares centrais da preocupação dos contos de fadas desde que estes assumiram a função educativa das crianças em textos de teor fantástico. Sabe-se que, a princípio, foram oralmente disseminados e, posteriormente, tomaram a forma escrita, graças ao afincamento de escritores, dentre os quais se destacam Charles Perrault, os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, e Hans Christian Andersen.

As adaptações de Charles Perrault e dos irmãos Grimm que se transformaram, respectivamente, nos contos de fadas *Capuchinho Vermelho* e *Chapeuzinho Vermelho*, tomaram proporções relevantes no cenário literário mundial. Essas narrativas, assim como as demais do gênero, abordavam a realidade sócio elitista, principalmente, a dos séculos XVII, XVIII e início do XIX, tempos em que os membros da burguesia conferiam à literatura o caráter educativo e preparatório imprescindível para o convívio social de sua prole. Desse modo, os textos ficcionais que articulassem, em diferentes níveis, a moral como princípio básico para a

elitização de seus filhos, tanto no que se refere ao aspecto mental quanto no social, eram sempre bem aceitos pelos burgueses.

A importância dos contos de fadas torna-se ainda mais visível quando são feitas leituras detalhadas de seus enredos, pois neles estão presentes, além dos aspectos moralizantes, os temas direcionados à interpretação da natureza humana. Durante a leitura, os leitores depararam-se, ainda que metaforicamente, com acontecimentos que possivelmente aconteceriam na vida real, iniciando uma forte identificação entre leitor e texto. Logo, a leitura tem mais chances de ser prazerosa e construtiva para o viver humanista.

O leitor sempre se depara com uma Chapeuzinho Vermelho desobediente e aquém das vontades da mãe, ou ainda com a ingenuidade, contudo prevista, de Branca de neve diante dos conselhos dos Sete anões. O fato de as duas garotas serem desobedientes em suas respectivas narrativas faz com que o leitor se identifique de imediato com as atitudes das personagens, sobretudo se ele for criança. Por outro lado, também há a possibilidade de o leitor se assustar com o enredo ao descrever meninas sendo severamente castigadas devido à desobediência aos mais velhos. Logo, os contos de fadas continuam sendo considerados importantes ferramentas para a formação moral da criança.

Diante de todas essas afirmações, observa-se que esses contos, de modo geral, foram reconhecidos e, em especial, recontados em todo o mundo. Não é apenas pelo fator moralizante que os tornam importantes no cenário literário, uma vez que a isso se agrega também a identificação do leitor, que encontra, nessas narrativas, problemas e obstáculos cotidianos a serem superados. Trata-se de uma espécie de autoterapia psicológica, até porque as personagens fantásticas dos contos de fadas em *Chapeuzinho Vermelho* são dotadas de aspectos ligados à natureza humana, o que lhes confere vínculo com a vida do próprio ser humano.

3.1 Capuchinho Vermelho

Chapeuzinho Vermelho é uma das narrativas fantásticas mais conhecidas em todo o mundo na área da literatura infantil. É uma obra que foi adaptada, por exemplo, para o teatro, cinema e histórias em quadrinhos. Assim, surgem os

questionamentos: O que o conto *Chapeuzinho Vermelho* simboliza? Sua importância está relacionada apenas ao status de ter sido escrita por grandes nomes da literatura infantil? Tal questionamento rodeia o pensamento dos leitores, sejam eles críticos literários, psicólogos ou até mesmo simples amantes da literatura infantil.

Por muito tempo, a moralização por meio do texto literário foi considerada a principal característica dos contos de fadas. E para desmistificar tal fato, torna-se necessário recorrer ao contexto sócio histórico em que ele foi escrito.

Ao longo do percurso dos contos de fadas, muitas narrativas sofreram adaptações em suas releituras, afetando o valor histórico cultural de cada uma delas. *Chapeuzinho Vermelho* é um exemplo desse processo de releitura. Sua primeira versão é a obra *Capuchinho Vermelho*, tradicionalmente atribuída a Charles Perrault, em que o enredo é angustiante para o público infantil, pois o lobo sai vitorioso ao engolir a vovozinha e a Capuchinho Vermelho. Essa versão mereceu a atenção dos críticos quanto aos critérios que a classificam como um conto de fadas. Entretanto, o final infeliz da história de Perrault, de certa forma, serviu de estímulo para outros escritores, como os irmãos Grimm, que elaboraram novas adaptações ao conto em análise. Assim, modificaram o final da história, tornando-a menos sombria e mais festiva a fim de melhor corresponder ao momento sócio histórico daquele tempo.

Tanto a versão narrativa de Perrault como as dos irmãos Grimm, a história tem o mesmo início, embora expressa por meio de discurso verbal distinto. Ambos narram que a avó de Chapeuzinho lhe deu de presente um chapeuzinho vermelho, que passou a ser usado constantemente pela personagem, o que justificou seu apelido.

Era uma vez, uma jovem aldeã, a mais bonita que fosse dado ver; a sua mãe era louca por ela e a avó mais ainda. Esta boa mulher mandou fazer-lhe um capucho vermelho, que lhe ficava tão bem que em todo o lado lhe chamavam Capuchinho Vermelho.¹³

Houve, uma vez, uma graciosa menina; quem a via ficava logo gostando dela, assim como ela gostava de todos; particularmente, amava a vovozinha, que não sabia o que dar e o que fazer pela netinha. Certa vez, presenteou-a com um chapeuzinho de veludo vermelho e, porque lhe ficava muito bem, a menina não quis mais usar outro e acabou ficando com o apelido de Chapeuzinho Vermelho. (GRIMM, 1988, p. 33).

¹³ Disponível em http://iscte.pt/~fgvs/CV_Perrault.pdf. Acesso em 18 de maio de 2013.

Chapeuzinho Vermelho é a protagonista das três versões da narrativa. Não falta nada a ela e, provavelmente, esse é o motivo que a levadesobedecer asua mãe. A avó de Chapeuzinho mora do outro lado da vila, e para chegar lá, a menina tem que percorrer uma florestaassustadora.Por isso, a mãe da menina orientou-lhe a não demorar nesse local ao levar guloseimas para a avó, pois havia perigo por lá.

No entanto, o maior de todos os perigos não é o lobo e sim a escolha do caminho que Chapeuzinho faz após deparar-se com ele, que manipula sua mente.Em *Capuchinho Vermelho*, a menina, durante o percurso, deparou-se com o lobo, que desejou devorá-la imediatamente, mas não se atreveu a fazê-lo “por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta”.Eles estabeleceram um breve, porém significativo diálogo:

Perguntou-lhe aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um Lobo, disse-lhe:

— Vou ver a minha avó e levar-lhe um bolo com um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda.

— Ela mora muito longe? - perguntou o lobo.

— Ó! Sim. - disse Capuchinho Vermelho. — É para lá do moinho que vê lá mesmo ao fundo, ao fundo, na primeira casa da aldeia.

— Pois bem - disse o Lobo - eu também quero ir vê-la; vou por este caminho e tu vai por aquele, a ver quem chega lá primeiro.

O Lobo desatou a correr com toda a força pelo caminho mais curto e a jovem foi pelo caminho mais longo, entretendo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer ramos com as florezinhas que encontrava.

Observa-se que o lobo perguntou para a protagonista a localização da casa de sua avó e ela lhe respondeu com exatidão; até descreveu certos detalhes. Ao chegar ao destino, o lobo prontamente engole a idosa. Diante do desenrolar dos fatos, surge o questionamento: qual o motivo para Chapeuzinho Vermelho ter dado tantas informações desnecessárias sobre sua avó ao lobo.

O desejo da menina era o de eliminar a presença da avó, pois esta sabia muito sobre a vida. Nenhum adolescente ou pré-adolescente, que se preze, aceita que um adulto saiba mais que ele próprio sobre determinados assuntos, inclusive no campo sexual. Logo, a atitude de Chapeuzinho é o que se espera de qualquer pessoa na mesma faixa etária que ela. Segundo Bettelheim,

Mesmo uma criança de quatro anos não pode deixar de se perguntar o que Chapeuzinho pretende quando, ao responder a pergunta do Lobo, dá a este, orientações específicas de como chegar à casa de sua avó. Qual o

propósito de uma informação tão detalhada, pergunta-se a criança, senão o de garantir que o Lobo encontre mesmo o caminho? Só adultos convencidos de que os contos de fadas não fazem sentido são capazes de não ver que o inconsciente de Chapeuzinho Vermelho está trabalhando o tempo todo para se desfazer da avó. (2007, p. 240)

Essa perspectiva explica em muito vários dos acontecimentos do texto. Ela direciona o pensamento do leitor para a estreita linha de raciocínio ligada à psicologia psicanalítica, em que muito do comportamento humano é explicado. A garota queria se livrar da avó por pensar que esta fosse uma adversária em potencial, a levar em conta o fato de ela ser mais experiente que Chapeuzinho Vermelho.

Ela dá dicas de como o Lobo chegar à casa de sua avó e, esse fato coopera para o entendimento e aceitabilidade de que tudo fazia parte do plano inconsciente da menina. A garota desejava inconscientemente eliminar suas concorrentes, o que é normal na fase pubertária, pois os seus instintos sexuais estavam aflorando.

Ao tomar o lugar da avó de Chapeuzinho Vermelho, o lobo não se disfarça da idosa, vestindo suas roupas; apenas se deita na cama. Mais tarde, quando Chapeuzinho Vermelho chega, o lobo a convida para se deitar com ele na cama. Ela aceita, mas primeiro se despe. Logo, se espanta com a aparência da avó, também desnuda, e a interroga:

- Vovó, que grandes braços tem!
- É para melhor te abraçar, minha filha.
- Vovó, que grandes pernas tem!
- É para correr melhor, minha pequena.
- Vovó, que grandes orelhas tem!
- É para escutar melhor, minha pequena.
- Vovó, que grandes olhos tem!
- É para ver melhor, minha pequena.
- Vovó, que grandes dentes tem!
- É para te comer.

Por fim, o lobo avançou sobre Capuchinho Vermelho e a comeu. O diálogo supracitado não aparece na íntegra no conto *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm. Nele, não há referência aos braços ou às pernas da idosa; são observadas outras partes do corpo da suposta avó: as orelhas, os olhos, as mãos e a boca.

- Oh, vovó, que orelhas grandes tens!
- São para melhor te ouvir.
- Oh, vovó, que olhos grandes tens!
- São para melhor te ver
- Oh, vovó, que mãos enormes tens!
- São para melhor te agarrar.
- Mas vovó, que boca medonha tens!
- É para melhor te devorar. (GRIMM, 1988, p. 38)

Gustave Doré¹⁴ ilustra a cena em que Capuchinho Vermelho e o lobo estão juntos na cama. O artista capta a essência trágica da circunstância, transmitindo-a para a expressão curiosa dos olhos do bicho e a fisionomia assustada da menina. A ilustração é tão emblemática, que está presente na capa da obra *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim (2007).



Figura 3: Ilustração Capuchinho Vermelho, de Gustave Doré¹⁵

O lobo apresenta um semblante tranquilo, já Capuchinho Vermelho parece um tanto quanto perturbada por sentimentos ambivalentes enquanto olha

¹⁴ (1832-1883) renomado ilustrador francês do século XIX, autor de gravuras para a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

¹⁵ Disponível em <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/12/31/ilustracao-chapeuzinho-vermelho-de-dore-150460.asp>. Acesso em 16 de setembro de 2013.

para o lobo ao seu lado, mas não se afasta dele. É como se ela estivesse, simultaneamente, atraída e repelida pelo lobo. De acordo com Bettelheim, a linguagem corporal da protagonista expressa “a mesma fascinação que o sexo, e tudo aquilo que o cerca, exerce sobre a mente da criança”(2007, p. 244). As crianças são capazes de notar essa conotação sexual presente na relação entre Capuchinho Vermelho e o lobo, mas não conseguem verbalizá-la. Tal aspecto colabora para que o conto se torne cada vez mais cativante para o público infantil e, conseqüentemente, seja perpetuado mediante inúmeras adaptações ao longo dos tempos.

Outro aspecto que chama a atenção na ilustração de Doré é o contraste de luminosidade que ele emprega nas faces das personagens. A do lobo é sombria e escura, dificultando a percepção de seus olhos, boca e focinho. Já a da garota é extremamente clara. Tal fato sugere uma leitura interpretativa relacionada ao embate entre o bem, representado pelo claro (branco), e o mal, simbolizado pelo escuro (preto), afinal é o que representa essa dicotomia para muitas culturas.

O lobo representa uma metáfora, muitas vezes omitidas em versões posteriores do conto, do sedutor masculino, o predador sexual. Bettelheim acrescenta que o animal “também representa todas as tendências antissociais, animaisca” (2007, p. 240) presentes nos seres humanos. O enredo do conto de Perrault termina com a vitória do lobo ao comer Capuchinho Vermelho sem a interrupção do caçador, que em momento nenhum é mencionado na narrativa. No entanto, o autor acrescenta um ensinamento moral que deve ser extraído da narrativa: que as meninas não devem confiar em qualquer pessoa. Caso o façam, o lobo, por certo, as devorará. Eles não são todos iguais e os mais perigosos são aqueles que as seguem pelas ruas ou até às suas residências.

Vê-se aqui que crianças jovens, sobretudo moças belas, bem feitas e gentis, fazem muito mal em escutar todo o tipo de gente; e que não é coisa estranha que o lobo tantas delas coma. Digo o lobo, porque nem todos os lobos são do mesmo tipo. Há os de um humor gracioso, sutis, sem fel e sem cólera, que - familiares complacentes e doces - seguem as jovens até às suas casas, até mesmo aos seus quartos! Quem não sabe que estes lobos são de todos os mais perigosos.

O final de *Capuchinho Vermelho* demonstra que Perrault não pretende apenas entreter o público infantil; ele prioriza o ensinamento moral de que não se

deve falar com estranhos, o que é compreensível tratando-se da tendência estética do autor de modificar seus contos conforme a mensagem educativa que desejasse repassar para as crianças em um determinado momento. Essas possíveis modificações, por certo, alteram o significado das narrativas. Em *Capuchinho Vermelho*, por exemplo, nenhuma outra personagem orienta a protagonista a ter pressa para chegar à casa da sua avó ou se não desviar do trajeto. Há também o fato da idosa, que não cometeu nenhum erro, ser aniquilada pelo lobo.

A moralidade associada à explicação exata e racionalista dos acontecimentos narrados não estimula a imaginação do público infantil a fim de criar múltiplas significações para a história baseadas em experiências pessoais. Esse conjunto apenas corrobora para que o conto se torne um mero mecanismo pedagógico sem qualquer atrativo para a imaginação. Como tudo no enredo está devidamente explicado, não resta mais nada para ser descoberto pelas crianças. E para elucidar a tendência de Perrault a explicitar todos os fatos, Bettelheim explora a sexualidade da personagem Capuchinho Vermelho:

Quando a menina se despe e se junta ao lobo na cama e este lhe diz que seus braços fortes são para abraça-la melhor, nada é deixado à imaginação. Uma vez que Capuchinho Vermelho não responde a essa sedução óbvia e direta com um gesto de fuga ou de defesa, ou é tola ou deseja ser seduzida. Em nenhum dos dois casos ela é uma personagem apropriada à nossa identificação. Com esses detalhes, Capuchinho Vermelho passa de uma menina ingênua e atraente, que é induzida a desprezar as advertências da mãe e a se regozijar com o que acredita conscientemente serem práticas inocentes, a nada mais, nada menos do que uma mulher decaída. (2007, p, 235- 236)

Desse modo, a valoração significativa de *Capuchinho Vermelho* para o público infantil é destruída pelo autor ao detalhar os acontecimentos narrativos. Afinal, os bons textos literários têm como princípio básico excitar o leitor a criar múltiplos significados durante a leitura. Há uma rejeição às informações didaticamente explicadas. As crianças é que determinam o que é relevante ou não para o desenvolvimento da história, conforme o grau de maturidade. A cada nova leitura de um mesmo conto, novos aspectos lhes chamam à atenção, desencadeando interpretações diferentes de outrora. Na perspectiva de Bettelheim,

O conto de fadas só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela quem descobre espontânea e intuitivamente seus significados previamente

ocultos. Essa descoberta faz com que uma história passa de algo que é dado à criança a algo que ela em parte cria para si própria. (2007, p. 236)

Diante dos dados apresentados até o presente momento, verifica-se que *Capuchinho Vermelho* não leva em consideração tudo aquilo que se espera de um conto de fadas. No entanto, este não era o principal objetivo do autor. Perrault era um crítico ferrenho da sociedade de sua época e da maneira na qual ela se comportava, e assim, ele usava seus contos para expor a sua crítica moralista, não se importando com as possíveis reações das crianças tais como, choro, medo e susto. O seu papel, enquanto autor era apenas mostrar de forma objetiva que a garota do chapéu vermelho só foi devorada por que não obedeceu às orientações de sua mãe. O fato de ela ter sido devorada representa um castigo.

Dentre as muitas adaptações e releituras diferentes para o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, a escuta ou leitura de uma delas, possivelmente, será mais prazerosa para as crianças do que outras. A versão dos irmãos Grimm é um bom exemplo que agrada às crianças, pois ameniza a situação sofrível da garota protagonista. Porém, todas as versões de qualquer conto de fadas exploram, de certo modo, o moralismo.

3.2Chapeuzinho Vermelho

Os irmãos Grimm foram, antes de tudo, grandes pesquisadores da cultura oral de seu povo. Enquanto Perrault fez este tipo de trabalho na França, os irmãos Grimm, quase cem anos mais tarde, repetiram o feito na Alemanha. Inicialmente, eles não tinham a intenção de criar uma literatura voltada especialmente para o público infantil, mas sim narrativas críticas capazes de salvaguardar a memória oral do povo. Posteriormente, os irmãos percebem que a literatura infantil poderia ser lucrativa, não apenas no sentido econômico, mas, sobretudo, seriam propagadores da história cultural popular caso as crianças gostassem de suas histórias. Justamente por isso, os irmãos Grimm recriaram o conto *Chapeuzinho Vermelho*.



Figura 4: Ilustração Chapeuzinho Vermelho, dos irmãos Grimm.

O início da narrativa dos irmãos Grimm é semelhante ao de Perrault. A alteração mais significativa é que o lobo não devora Chapeuzinho Vermelho quando a encontra; eles dialogam. O lobo, muito astuto, induz a menina a observar as belezas presentes no caminho:

— Olha Chapeuzinho Vermelho, que lindas flores! Por que não olhas ao redor de ti? Creio que nem sequer ouves o canto mavioso dos pássaros! Andas tão ensimesmada como se fosses para a escola, ao passo que é tão divertido tudo aqui na floresta!

Chapeuzinho Vermelho ergueu os olhos e, quando viu os raios de sol dançando por entre as árvores, e à sua volta a grande quantidade de lindas flores, pensou: "Se eu levar para a vovó um buquê viçoso, ela certamente ficará contente; é tão cedo ainda que chegarei bem a tempo". Saiu da

estrada e penetrou na floresta em busca de flores. Tendo apanhado uma, achava que mais adiante encontraria outra mais bela e, assim, ia avançando e aprofundando-se cada vez mais pela floresta a dentro. (2007, p. 34-37)

Nesse momento, Chapeuzinho Vermelho pondera se deve ou não se afastar do caminho, desobedecendo às orientações da mãe. Há a instauração de um conflito dúbio: escolher entre o que gosta de fazer ou optar por fazer aquilo que deve ser feito e é tido como o correto e cujo planejamento foi previamente estipulado. Trata-se do embate entre princípio do prazer e o da realidade, o qual pode ser observado quando a protagonista para de colher flores por não conseguir mais carregá-las. Em seguida, se lembra de suas atribuições. O prazer dá lugar à obrigação.

Chapeuzinho Vermelho está entrando na fase da adolescência e é relativamente madura, pois seu nível de inocência oscila com frequência. Em determinados momentos, a garota consegue, por exemplo, perceber que algo de errado está acontecendo na casa da avó, mas não identifica que o lobo está disfarçado. Por conseguinte, acredita-se que ela ainda não está emocionalmente preparada para um envolvimento sexual. De acordo com Bettelheim, o conto de fadas em estudo projeta, simbolicamente, “a menina nos perigos de seus conflitos edipianos durante a puberdade, e em seguida a salva deles para que seja capaz de amadurecer livre de conflitos” (2007, p 239).

A ingenuidade da protagonista, de certo modo, atrai perigos para ela mesma. A partir da hora que ela aceitou a sugestão do lobo, a sentença da avó fora decretada. Na perspectiva de Bettelheim, tal fato demonstra “as dificuldades edipianas que permaneceram não resolvidas na menina” (2007, p. 241). O fato de Chapeuzinho Vermelho sofrer todo o tipo de má sorte nesta versão dos irmãos Grimm, faz com que o público infantil de todo o mundo se identifique com a personagem. Confiar nas boas intenções de outras pessoas é virtuoso, porém perigoso. Elas sempre têm algo atrativo, o que é usado para influenciar as demais.

Já a segunda versão de *Chapeuzinho Vermelho* dos irmãos Grimm apresenta algumas mudanças, as mais significativas estão localizadas no final. Depois de todo o desenrolar da trama, Chapeuzinho consegue chegar à casa da vovozinha antes do Lobo e conta tudo para ela. As duas elaboram um plano contra o

lobo. Elas trancam toda a casa e, quando o animal resolve entrar pela chaminé, cai dentro de uma bacia com água quente, morrendo em seguida.

Diferentemente do conto de Perrault, e até mesmo da primeira versão dos irmãos Grimm, aqui, Chapeuzinho Vermelho não sofre, mas porque não é desobediente. Ao contrário, ela se mostra muito inteligente ao notar a real intenção do Lobo com tantas perguntas sobre, por exemplo, a vovozinha e a cesta. Assim, os irmãos Grimm preferem explorar outro lado da menina, o da criatividade e obediência ao mais velho. O texto não deixa de ser moralista, mas a lição para as crianças não está centrada no castigo, mas sim na força da coletividade, pois quando se trabalha em conjunto, as coisas podem ser mais fáceis, e no caso do conto, mais felizes.

Os três contos são diferentes um dos outros, apesar de terem o mesmo título e as mesmas personagens. Cada versão é sobrecarregada daquilo que o autor considera necessário para a mudança no comportamento da sociedade em que vivem. Perrault teve somente uma oportunidade de mostrar seu lado crítico em Chapeuzinho vermelho, já os irmãos Grimm tiveram duas chances e as usaram muito bem, pois eles colocaram em pauta tudo o que pensavam sobre o amadurecimento social humano. Perrault mostrou-se narcisista ao demonstrar e defender somente seu ponto de vista quanto à criação das crianças de sua época, já os irmãos Grimm mostraram total capacidade de escrever de acordo com o que era necessário para a sociedade da época.

O processo de tradução pelo qual passou o conto *Chapeuzinho Vermelho* também pode ser notado nas telas do cinema. O filme de animação *Hoodwinked*, traduzido para o português como *Deu a Louca na Chapeuzinho*¹⁶ não é uma versão humorística da história original. Ele inova o tradicional conto de fadas ao apresentar outra trama principal, que agora envolve uma série de roubos de receitas de doces na floresta encantada em que vivem Chapeuzinho Vermelho e as demais personagens. Todas elas, por sua vez, possuem atribuições diferentes no cinema.

Nessa versão animada, Chapeuzinho Vermelho não é uma menina frágil, mas sim uma forte vendedora de doces capaz de enfrentar malfeitores. A figura do

¹⁶ (2005), dirigido por Cory Edwards e produzido pela Europa Filmes. Sinopse: mostra para o público infantil que a vida pacata da floresta é alterada a partir de quando um livro de receitas roubado. A polícia considera suspeita a Chapeuzinho Vermelho, o Lobo Mau, o Lenhador e a Vovó, e, por isso, toma o depoimento de todos. No entanto, cada um deles conta uma história diferente sobre o ocorrido. O caso deve ser investigado para que a verdade seja descoberta.

lobo mau como personagem perverso é desmistificada. O lobo, na verdade, é um detetive que procura descobrir e punir os vilões dos contos de fadas. A vovozinha não é uma senhora frágil que faz tricô, mas uma praticante assídua de esportes radicais. O vilão é um coelhinho com cara rosada e aparência fraternal.



Figura 5: Cartaz do filme Deu a Louca na Chapeuzinho.

O filme dialoga com o conto de fadas tradicional para convidar o público espectador a assistir à produção, mas faz questão de modificar a personalidade de todas as personagens. O filme se alimenta da cultura e da presença do conto do imaginário infantil, mas não repete o enredo. Desse modo, *Deu a louca na*

Chapeuzinho sugere que o comportamento das pessoas não são imutáveis; Elas podem ter posturas variáveis dependendo do contexto em que estão inseridas.

3.3Chapeuzinho Vermelho: uma análise psicológica

A narrativa de Perraultapresenta uma Chapeuzinho Vermelho muito inocente, que mal sabe o perigo de estar conversando com o lobo mau. O mesmo acontece na versão dada pelos irmãos Grimm. O lobo é uma figura presunçosa, que consegue enganar a pequena com sua fala meiga, até conseguir informações precisas sobre o exato local em que a vovozinha morava.

No conto dos irmãos Grimm, essa inocência fica ainda mais evidente quando o Lobo pergunta onde mora a vovó e a garota responde-lhe, dando elementos que possam diminuir a dificuldade do lobo em encontrar a casa. Bettelheim(2007, p. 241) acredita que o grande número de informações dadas pela garota são propositais, pois a velha senhora, na condição de mais experiente, é para Chapeuzinho Vermelho, uma rival em potencial. O lobo, no conto dos irmãos Grimm é um animal que tenta a todo custo saciar sua fome. Já no conto de Perrault, o lobo poder ser facilmente interpretado como um homem com sentimentos maléficos.

A Chapeuzinho dos irmãos Grimm se deixa levar mais por sua inocência, mesmo que seu inconsciente a transforme numa menina má, que sabe o que está fazendo, em detrimento da personagem apresentada por Perrault que não é enganada pelo lobo, mas sim, por seu desejo, por sua sexualidade aflorada. Afinal, o lobo aqui era um homem e, portanto, sua tentativa era a de conquistar Chapeuzinho vermelho, enquanto ela, na condição de pré-adolescente, quer ser seduzida pelo lobo (homem).

Ainda em Perrault, o Lobo não devorou Chapeuzinho Vermelho na floresta mesmo porque havia lenhadores na floresta, e eles poderiam matá-lo ao notarem sua horrenda atitude. Nos irmãos Grimm, na primeira versão, nada é dito a respeito da presença de lenhadores na floresta, logo, se quisesse, o Lobo poderia facilmente devorar a pequena menina, mas ele preferiu não fazer isso porque seu plano era em longo prazo. Ele queria comer tanto Chapeuzinho Vermelho quanto a vovozinha, por isso sua abordagem foi diferente do lobo de Perrault, que temia aos

homens na floresta. O lobo dos irmãos Grimm não tinha medo, mas sim uma fome insaciável.

O lobo toma as devidas precauções para que o caçador não atrapalhe seus planos. Na época em que Perrault escrevera esse texto narrativo, a pedofilia já era discutida, então, o medo do animal era de que outros homens vissem sua atitude suspeita ao acompanhar a menina, logo ele a abandonou para esperá-la, mais tarde, na casa da vovozinha, onde esta, já não era mais um empecilho, visto que ele já havia se livrado dela.

No conto dos irmãos Grimm, como já fora dito, não há a presença de um caçador, que salva Chapeuzinho Vermelho e sua avó, tirando-lhes da barriga do lobo. Assim, cria-se um tipo de herói idealizado para a garota, semelhante ao de uma figura paterna. A certeza de que o Lobo de Perrault era um homem e não um animal selvagem é evidenciada quando, no final do texto, Charles Perrault deixa um breve texto em forma de conselho, na verdade, uma lição de moral: “as mocinhas não se deixem iludir por certos Lobos da sociedade”.

De acordo com as afirmações feitas por Bettelheim (2011, p. 240), os fatos ligados à sexualidade de Chapeuzinho Vermelho, e que estão relativamente condicionados à sua perdição, quando é engolida pelo Lobo mau, ficam evidentes ao se notar que “ao longo de ‘Chapeuzinho Vermelho’, no título, assim como no nome da menina a ênfase é na cor vermelha, que ela usa às escâncaras”. O autor trata a cor vermelha como sendo a representação mais ativa da sexualidade existente no ser inconsciente de Chapeuzinho Vermelho, pois para ele:

O vermelho é a cor que simboliza as emoções violentas, incluindo as sexuais. O chapéu de veludo vermelho dado pela avó a Chapeuzinho Vermelho pode então ser visto como o símbolo de uma transferência prematura da atratividade sexual, que é ainda mais acentuada pelo fato de a avó ser velha e doente, demasiado fraca até para abrir uma porta. O nome “Chapeuzinho Vermelho” indica a importância capital dessa característica da heroína na história. Ele sugere que não é só o chapéu vermelho que é pequeno, mas também a menina. Ela é demasiado pequena, não para usar o Chapéu, mas para administrar aquilo que esse chapéu vermelho simboliza e aquilo que seu uso atrai. (BETTELHEIM, p. 240)

A cor vermelha é bem sugestiva. Quando os autores deste conto escolheram essa cor, eles sabiam de seu significado. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 944), essa cor ou seduz ou alerta e, por também ser a

tonalidade do sangue, é o símbolo do princípio da vida “com sua força, poder e brilho”. O vermelho pode, assim, ser entendido como elo final da pureza infantil de Chapeuzinho. Logo, as atitudes da garota podem ser conscientes, mesmo fazendo parte do seu inconsciente.

Bettelheim (2007, p. 240) vai ainda mais longe quando diz que, ao dar o chapéu de veludo vermelho para a neta, a tentativa da avó era de transferir para a garota, prematuramente, e essa última palavra simboliza muito bem o que foi dito durante boa parte desta análise, toda uma atratividade sexual. É verdade que não há como provar que esse era o objetivo dos autores ao darem essa cor ao chapéu da menina, bem como suas atitudes não a transformam em um ser humano horrivelmente egocêntrico, pois, apesar de tudo, tanto em Perrault quanto nos irmãos Grimm, Chapeuzinho Vermelho é apresentada como uma menina dócil, educada e que se dava bem com todo mundo da vila, inclusive com o Lobo, quem ela não podia imaginar que fosse tão mau a ponto de devorar a ela e também à sua avó. Além disso, em todas as versões, ela é caracterizada como uma simples criança, portanto, incapaz de traçar planos tão elaborados para matar a avó e ficar com o lobo. A lição de moral para que as crianças não acreditem em qualquer pessoa fica então em maior evidência que os demais aspectos impostos pelo conto.

Chapeuzinho Vermelho está repleto de fatos que possam direcionar ao leitor para um campo muito além do que aquele proposto pelo próprio texto. E é com base nisso, que, mais uma vez, tendo como parâmetro o estudo analítico dos contos de fadas realizado por Bruno Bettelheim (2007), que esta pesquisa busca apresentar e responder questões de grande importância para o texto. O que se pretende aqui é permear entre o escrito e o compreensível.

O herói presente em *Chapeuzinho Vermelho* não é um príncipe encantado, mas seu papel é essencial para que a garota pudesse ter uma sobrevida. Ela se mostra uma menina totalmente entregue aos desejos de seu inconsciente em boa parte do conto. O lobo não usa de nenhum artifício sobrenatural para conseguir obter informações sobre o trajeto de Chapeuzinho Vermelho, e mais, o que ela iria fazer em seu destino. Assim, a vovozinha, que, aparentemente, nada tinha a ver com os desejos do inconsciente de Chapeuzinho, é a primeira a ser devorada.

Mas uma figura totalmente alienada ao conteúdo do conto aparece em meio a toda a turbulência provocada pelo Lobo, quando este engolira tanto

Chapeuzinho Vermelho quanto à sua avó, se faz presente tomando para si o decisivo papel de herói. Mesmo que muitos críticos literários possam entender a figura do lenhador apenas como personagem básica para a construção objetiva do texto, pode-se inferir que ele representa muito mais que isso: foi ele quem salvou Chapeuzinho Vermelho e, posteriormente, sua avó. Logo, ele não pode ser tratado como sendo um mero lenhador, mas sim, como herói, título que lhe é atribuído por sua valentia e inteligência.

Os autores das várias versões do conto de Chapeuzinho, incluindo os tidos como mais importantes, tais como Charles Perrault e a dupla de irmãos Grimm, foram muito felizes quando escolheram a figura deste lenhador para ser o herói que salvaria a inocente Chapeuzinho Vermelho e sua avó no final da estória. Este tipo de homem era bem comum nos séculos XVII, XVIII e XIX, e representavam todo um ideal de coragem e valentia ante à seus povos. Além disso, eles fizeram um lenhador mais que valente levado a agir de acordo com sua curiosidade. Não obstante, foi quando ele escutou o alto ruído que vinha da casa da velha vovozinha, que ele teve a curiosidade de olhar para ver se esta não estava passando mal, ou precisando de algum tipo de ajuda e, quando lá chegou, pós não ser atendido por ninguém, entrou na casa e se deparou com o malvado lobo dormindo em uma cadeira de balanço. Depois de exclamar que há muito tempo procurava por aquele lobo, para tirar-lhe a vida devido às suas maldades ele se fez primeiro inteligente, visto que ele não atirou de uma vez para matar o Lobo, mas sim, teve toda a calma do mundo para pensar em como matar o lobo sem atingir nem Chapeuzinho Vermelho, nem à vovozinha.

Não se sabe ao certo como o sujeito sabia que ambas haviam sido engolidas pelo lobo, mas o fato é que ele sabia, e por isso não podia atirar de qualquer maneira. Desse modo, o lenhador sacou então uma faca, e cortou a barriga do lobo mau, e depois de alguns cortes, Chapeuzinho Vermelho saiu. Depois de mais alguns cortes, a vovozinha, ainda que muito fraca, também conseguiu escapar da barriga do lobo. Como um animal tem sua barriga cortada para que duas pessoas saiam de dentro dela e mesmo assim não acorda é inexplicável, contudo, o fator de importância aqui, é o ato heroico realizado pelo lenhador.

Mas também é importante salientar sobre o lado mau de Chapeuzinho Vermelho neste conto, pois ela, não só escapa das armadilhas do lobo, visto que ela, mesmo devorada, conseguiu escapar de um final trágico, arma um plano

extremamente elaborado para que o tal animal morresse de forma cruel. Enquanto o lenhador vigiava ao lobo, Chapeuzinho Vermelho correu até à floresta e apanhou uma porção de pedras que foram colocadas na barriga do lobo antes que essa fosse costurada. Quando o lobo acordou e se deu conta do que estava acontecendo com ele, pois estavam ao seu lado o lenhador, além das duas mulheres que a poucos instantes ele havia devorado, tentou fugir, mas o peso das pedras que estavam em sua barriga era tanto que ele não suportou e morreu. Será que a morte trágica do lobo foi elaborada desde antes de os autores escreverem o conto?

Não se sabe. O que se sabe é que o lobo morreu por sua gulodice e suas falhas durante todo o enredo do texto, que não foram poucas. Ele poderia, quando pensou em devorar tanto Chapeuzinho quanto a sua avó, ter feito isso de maneira prática. Era mais fácil para ele devorar Chapeuzinho Vermelho na floresta e, depois, ao chegar à casa da idosa, se passar por Chapeuzinho Vermelho para entrar na casa e devorar também esta. Mas ele não quis que fosse assim, talvez pelo medo de que os lenhadores que existiam na floresta vissem sua maldade e o matassem, ou talvez porque ele queria provar para si próprio como era astucioso para conseguir aquilo que queria. Outro grande erro do lobo foi pensar que poderia ficar ainda mais um tempo na casa sem que ninguém o notasse, mostrando um egocentrismo em estágio avançado, e isso o levou à morte. Foram os tolos erros de cálculo do lobo que o matara, e isso está explícito ao leitor que, ao ler o texto, em qualquer uma das versões, entende que o ar de superioridade do lobo o conduziu para a morte.

O fato de que o caçador há muito o procurava é mera coincidência na história, é mais um fato coesivo que está ligado à tentativa de aproximação do texto com a realidade, o que importa é que as atitudes do lobo, mais cedo ou mais tarde, fosse na mão do caçador, ou da própria Chapeuzinho Vermelho ou de qualquer outra personagem, encontraria sua morte. Inclusive, há uma versão em que Chapeuzinho Vermelho abdica-se dos seus desejos de ser conquistada pela fala mansa do lobo. Ao receber algumas investidas do lobo mau, que lhe questionara sobre sua missão e o endereço da casa da vovozinha, deu um jeito de chegar à casa da avó antes do animal e contar tudo para a avó e, juntas, elas tramaram um plano e mataram o malvado lobo. Pode-se, então, afirmar que, apesar de a mitologia estar diretamente ligada ao bom andamento dos contos de fada, é importante salientar que “o personagem dos contos parece estar emancipado dos Deuses; seus

protetores e companheiros bastam para assegurar-lhe a vitória”. (ELIADE, 2011, p.171).

Tal afirmação deixa claro o porquê de nenhum ser com poderes sobrenaturais, como são as figuras endeusadas da mitologia, para salvar às personagens principais de cada conto, mas sim, a relativa importância que pessoas aparentemente simplórias ganham quando passam de simples seres humanos a heróis. O caçador que salvou à Chapeuzinho Vermelho pode ser interpretado pelo leitor como sendo o próprio pai da menina, bem como o caçador que não quis matar Branca de Neve, no conto homônimo, pode ser retratado como um pai, que apesar de distante, tenta de algum modo salvar a filha. O príncipe encantado, neste mesmo conto, pode ser entendido como um homem que, no futuro, possa aparecer na vida de qualquer menina para retirá-la dos problemas condicionados pela vida, o que, nem de longe, tem a ver com as figuras dos deuses, sejam gregos, romanos, ou de qualquer outra cultura.

Com todas essas informações passadas e analisadas sobre as várias versões e adaptações do conto *Chapeuzinho Vermelho*, esta pesquisa está de acordo com o estudo psicológico sobre os contos de fadas realizado por Bruno Bettelheim, que relata as fontes dos acontecimentos pouco explicáveis nesses textos literários. É verdade que nem todas as afirmações de Bettelheim podem ser consideradas, pois “o psicológico negligencia a história dos motivos folclóricos e a evolução dos temas literários populares; ele tende a trabalhar com esquemas abstratos” (ELIADE, 2011, p 170), assim, nem tudo pode ser tomado como concreto, visto que elas são representações de linhas de pensamento sobre este ou aquele tema. Ainda assim, este trabalho baseia-se na importância do abstrato para entender qualquer texto uma vez que cada texto é interpretado de uma maneira diferente por cada leitor diferente que o lê, o que valida esta pesquisa.

3.4 Chapeuzinho Amarelo: atualização e contextualização brasileira do conto de fadas tradicional

O processo de tradução e adaptação pelo qual passou o conto *Chapeuzinho Vermelho* também pode ser notado em obras da literatura brasileira

como é o caso da narrativa paródica em versos *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Francisco Buarque de Holanda, popularmente conhecido por Chico Buarque. Ele, famoso compositor e cantor brasileiro, iniciou sua carreira literária infantil com essa obra em análise.

Nela, o autor recontextualiza e atualiza o conto de fadas tradicionalmente conhecido e apreciado no mundo inteiro, mediante o emprego de linguagem poética. Em *Chapeuzinho Amarelo*, a imaginação do ouvinte e do leitor é constantemente desafiada, pois o autor transforma a história de *Chapeuzinho Vermelho*, ao criar uma narrativa que, embora esteja repleta de novos significados, ainda dialoga com a anterior.

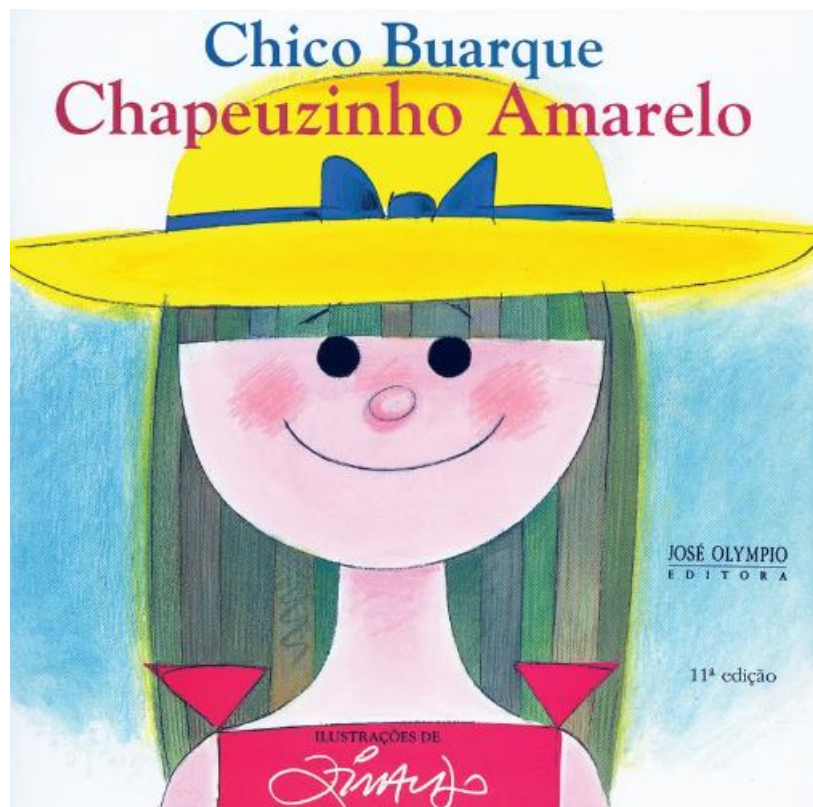


Figura 6: Capa do livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque.

Originalmente, a obra *Chapeuzinho Amarelo* foi publicada pela Berlendis&Vertecchia Editores Ltda, com o planejamento gráfico de Donatella Berlendis. Posteriormente, a editora José Olympio publicou-a novamente, com ilustrações de Ziraldo, ganhador do Prêmio Jabuti de Ilustração oferecido pela Câmara Brasileira do Livro, em 1998. Tal fato sugere que o ilustrador também

participa do processo de elaboração da narrativa como uma espécie de coautor, atribuindo significação à história mediante os desenhos. Esta pesquisa utiliza a publicação mais atual.

Chapeuzinho Amarelo foi “altamente recomendável para crianças” pela Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil, em 1979. A narrativa relata as aventuras, de forma linear e bem humorada, de uma menina amedrontada. A intertextualidade presente na narrativa de Chico Buarque faz uma interessante paródia do clássico conto infantil, com sonoridade e rimas.

A narrativa de Chico Buarque começa apresentando a protagonista, Chapeuzinho Amarelo, ao público, que logo percebe uma estreita relação dialógica com os contos *Capuchinho Vermelho*, de Charles Perrault, e *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm. No entanto, o público também nota que não se trata da mesma personagem ou da mesma história; trata-se de uma versão contemporânea do conto infantil voltada para crianças menos inocentes e, de certa forma, conhecedoras dos perigos que as cercam.

A primeira diferença que chama atenção do ouvinte ou leitor é a cor do chapeuzinho que as personagens dos contos usam. Nas versões francesa e alemã, o acessório da garota é vermelho, enquanto na brasileira, ele é amarelo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 40), a cor amarela possui dois significados de sentidos opostos: de um lado, simboliza a riqueza por ser a cor do ouro; e por outro, representa a aproximação com a morte, pois “o campo de sua aproximação é a pele da terra, nossa pele que fica amarelada”.

Chapeuzinho Amarelo é ironicamente uma personagem peculiar e o discurso literário sugere que ela está sempre sendo comparada a Chapeuzinho Vermelho. “*Era a Chapeuzinho Amarelo./ Amarela de medo./ Tinha medo de tudo,/ aquela Chapeuzinho*” (BUARQUE, 2011, p. 02). Por certo, o amarelo do acessório usado por Chapeuzinho não está relacionado à riqueza que ele pode remeter, mas à aproximação da morte, afinal, por viver amedrontada, ela não vive plenamente. Seu medo é anormal, quase patológico, e prejudica o seu convívio social com as outras crianças, afinal

Já não ria.
Em festa, não aparecia.
Não subia escada
nem descia.

Não estava resfriada
 mas tossia.
 Ouvia conto de fada
 e estremecia.
 Não brincava mais de nada,
 nem de amarelinha.
 (BUARQUE, 2011, p. 02).

A cor do chapéu da protagonista denuncia o seu estado de espírito, já que ela tem medo de viver e, por isso, está constantemente amedrontada por absolutamente tudo, seja por banalidades ou fatos que normalmente assustam as crianças. O medo condiciona o seu comportamento e por isso ela evita sair do espaço seguro que é a sua casa, mantendo-se reclusa em uma espécie de caverna particular temendo que algo de ruim viesse a acontecer. Tal fato faz alusão ao caso das crianças que, na atualidade, passam muito tempo dentro de suas residências porque os pais têm medo da violência diária. Ela

Tinha medo de trovão.
 Minhoca, pra ela, era cobra.
 E nunca apanhava sol
 Porque tinha medo da sombra.
 Não ia pra fora pra não se sujar.
 Não tomava sopa pra não ensopar.
 Não tomava banho pra não descolar.
 Não falava nada pra não engasgar.
 Não ficava de pé para com medo de cair.
 Então vivia parada,
 Deitada, mas sem dormir,
 Com medo de pesadelo.
 (BUARQUE, 2011, p. 04)

Dentre todos os medos de Chapeuzinho Amarelo, o maior deles é o de “um dia encontrar um LOBO. Um LOBO que não existia” (BUARQUE, 2011, p. 09). Ele poderia devorá-la com o intuito de puni-la caso saísse ou ousasse, como o fez Chapeuzinho Vermelho. A figura do lobo é constante nos contos de fadas tradicionais e, provavelmente, a menina, como qualquer outra criança, o conheça de outras dessas histórias por devorar personagens indefesas. No entanto, aqui ele é um ser imaginário, descrito da seguinte forma:

carão de LOBO,
 olhão de LOBO,
 jeitão de LOBO

e principalmente um bocão
 tão grande que era capaz
 de comer duas avós,
 um caçador,
 rei, princesa.
 sete panelas de arroz
 e um chapéu
 de sobremesa.

O mito do lobo mau foi transmitido ao longo dos tempos, fazendo com que Chapeuzinho Amarelo acredite na existência de um lobo no outro lado da montanha. Mesmo assim, ela decide sair em busca de uma resposta para suas dúvidas e receios e também para satisfazer a sua curiosidade e, portanto, vencer o medo. A versão brasileira de Chico Buarque promove uma inversão do modelo estrutural do conto de fadas tradicional. Nele, a protagonista enfrenta conflitos típicos da modernidade e, para solucioná-los, não recebe ajuda de nenhum ser sobrenatural; ela encara seus medos, superando-os absolutamente sozinha.

Quando chega o clímax, o momento do tão esperado encontro entre a garota e o lobo, algo inusitado acontece, provocando uma reviravolta no enredo narrativo: Chapeuzinho Amarelo, surpreendentemente, percebe que ele não é tão aterrorizante como imaginava e, por conseguinte, perde o medo por completo, transformando seu algozem um mero lobo.

O lobo ficou chateado
 de ver aquela menina
 olhando para cara dele,
 só que sem medo dele.
 Ficou mesmo envergonhado,
 triste, murcho e branco-azedo,
 porque um lobo, tirado o medo,
 é um arremedo de lobo.
 É feito um lobo sem pelo.
 Lobo pelado.
 (BUARQUE, 2011, p. 16)

Na sequência, há uma quebra de expectativa no leitor ou ouvinte, pois Chapeuzinho Amarelo perde completamente o medo que sentia do lobo, que, por sua vez, não tinha nada de assustador. Superando o seu temor, a menina deixa o animal chateado e envergonhado. Na verdade, a tradicional imagem do lobo malvado, devorador e dominador é desconstruída pelo autor brasileiro. Para recuperar suas características identitárias de outrora, o animal ainda tenta intimidar,

sem sucesso, a garota, esbravejando ser um lobo. De tanto repetir a palavra lobo, transforma-se em bolo: “LO BO LO BO LO BO LO BOLO BO LO BOLO BO LO BO LO BO LO” (BUARQUE, 2011, p. 21-22). A repetição pode ser interpretada como uma alternativa de aceitação e de autoconhecimento.

A derrota do lobo é acentuada pelo caráter humorístico do discurso literário. O autor ridiculariza o lobo, atribuindo-lhe características humanas nada nobres, sinônimas de fraqueza. Os papéis são invertidos: é o lobo que passa a ter medo de Chapeuzinho Amarelo,

tremendo que nem pudim,
com medo da Chapeuzim.
Com medo de ser comido
com vela e tudo, inteirim.
(BUARQUE, 2011, p. 23)

O desenrolar da trama de *Chapeuzinho Amarelo*, permite que o ouvinte ou o leitor observe que a ingenuidade da menina e o instinto predador do lobo, atributos marcantes de outrora, são substituídas uma pela outra. Ela passa a ser forte e dominadora, enquanto o lobo torna-se um animal fraco e dominado.

Na sequência, a garota transforma, ironicamente, o temido lobo em um bolo de aniversário, um “bolo de lobo fofo” (BUARQUE, 2011, p. 23) com direito a decoração e duas velinhas no topo, mas não come nenhum pedacinho “porque sempre preferiu o de chocolate” (BUARQUE, 2011, p. 23). O discurso cômico sobre as fraquezas humanas do bicho orientam, simultaneamente, as personagens e os leitores ou ouvintes em direção ao conhecimento de si mesmos e dos outros.

Uma vez que o medo fora superado, Chapeuzinho Amarelo redescobre o mundo e, conseqüentemente, passa a sair de casa para se divertir com os amigos, o seu comportamento se iguala ao esperado à maioria das crianças da mesma faixa etária. A partir desse momento, ela,

Cai, levanta, se machuca,
vai à praia, entra no mato,
trepas em árvore, rouba fruta,
depois joga amarelinha
com o primo da vizinha,
com a filha do jornaleiro,
com a sobrinha da madrinha

e o neto do sapateiro.
(BUARQUE, 2011, p. 25)

Dessa forma, o autor garante, ao término da narrativa, a confirmação do tradicional final feliz para a personagem protagonista, a Chapeuzinho Amarelo, seguindo a tendência proposta pela maioria dos contos de fadas atuais. A protagonista brinca com todas as crianças, independentemente da classe socioeconômica, fato que humaniza-a. Os seus antigos medos são desfigurados e viram brincadeira de criança, graças à troca realizada na ordem das letras que juntas formam as palavras. Além de nova grafia, elas ganham novos significados.

o raio vira orrái,
barata é tabará,
a bruxa virou xabru
e o diabo é bodiá.
(BUARQUE, 2011, p. 28)

Chapeuzinho Amarelo brinca com seus antigos medos. Ela descobre a força das palavras e, habilmente, reestrutura o seu mundo significando-o mediante o domínio da linguagem. Após o fragmento supracitado, o término da narrativa é explicitamente anunciado mediante a palavra fim. No entanto, na página seguinte, o autor parece lembrar-se de uma nova informação sobre as criaturas que causavam medo na garota e declara: “Ah, outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo: o Gãodra, a Jacoru, o Barão-Tu, o Pão Bichôpa e todos os tronsmons” (BUARQUE, 2011, p. 30).

Dessa forma, Chico Buarque constrói uma narrativa carregada de polissemia e simbologia. A nova Chapeuzinho Amarelo representa a criança moderna que viveu na época conturbada de vigência da Ditadura Militar, período em que a narrativa fora escrita e publicada. Durante essa ocasião, repressão e falta de liberdade de expressão reinavam absolutas no Brasil, tanto que muitas pessoas contrárias ao regime político do governo e até alguns inocentes foram presas, torturadas, assassinadas ou deportadas para outros países.

Chapeuzinho Amarelo liberta-se, definitivamente, de sua caverna de opressão instituída pela Ditadura. Portanto, a narrativa de Chico Buarque, ativo militante, pode ser interpretada como uma tentativa de dar voz aos amedrontados e silenciados pela opressão militar imposta arbitrariamente pelo governo ditador. O

autor vale-se da literatura infantil para demonstrar que os medos podem e devem ser enfrentados mediante o domínio da linguagem.

De acordo com esse contexto histórico, pode-se afirmar que um dos ensinamentos moralizantes que o autor pretende transmitir para que as crianças reflitam é: o medo inviabiliza a realização dos sonhos de qualquer pessoa, pois ela deseja apenas se esconder do restante do mundo. Caso ela decida enfrentá-lo, então terá condições suficientes para fazer tudo o que quiser. Portanto, *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, dialoga com as tradicionais versões dos contos *Capuchinho Vermelho*, de Charles Perrault, e *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, reconstruindo-os em um novo contexto literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, foi possível perceber que há contos de fadas que têm vida perene. Destes, alguns conquistam o status de narrativas reinventadas. Por meio desta pesquisa foi possível perceber que as novas versões de um mesmo conto refletem valorização, exploração, reinvenção tanto pelo caráter imaginativo, que expressam, quanto pela realidade mítica, simbólica e imagética que representam e que as identificam. Constatou-se também que a reinvenção, ou seja, a evolução que os contos manifestam revela-os impregnados de marcas da versão original, mas a história e a narrativa trazem um arranjo alterado de episódios, tanto no âmbito do enredo, quanto da significação temática.

A versão reinventada apresenta supressão, acréscimo, transformação ou ampliação de episódios tensionais, no seu campo de significação, ressoando, mimeticamente, o caráter mítico, simbólico e imagético atualizando-os. Quando a reinvenção presta-se à linguagem da narrativa fílmica, a incidência de modificações é ainda maior. Sem dúvida, isso ocorre porque o texto fílmico, por sua natureza, agrega diferentes sistemas de linguagem. Nele, a intencionalidade do autor é a de adotar um processo simbólico e imagético que mais bem coadune com o modo de ser criança do tempo e lugar da sociedade em que a nova versão nasce e nos quais se situa: na linguagem própria ao seu tempo e de sua sociedade.

Capuchinho Vermelho, de Charles Perrault, foi a obra que permitiu demonstrar que as suas diferentes versões são a expressão de que há contos de fadas que, atraem a atenção tanto do autor quanto do leitor e confirmam o que tem sido registrado na história da literatura destinada à criança. A linguagem e o processo representacional presente em suas diferentes versões – Perrault, irmãos Grimm, Ziraldo, Buarque – permitiu demonstrar, por exemplo, que na versão criada por Chico Buarque a personagem não é a mesma, pois se trata de uma versão contemporânea do conto infantil voltada para crianças menos inocentes e, de certa forma, conhecedoras dos perigos que as cercam. A primeira diferença que chama atenção do ouvinte ou leitor é a cor do chapeuzinho que as personagens dos contos usam. Nas versões francesa e alemã, o acessório da garota é vermelho, enquanto

na brasileira, ele é amarelo. Essas cores são marcas simbólicas da representação cultural que preenchem.

No filme de animação Hoodwinked, *Deu a Louca na Chapeuzinho*, não é o conto que recebeu versão humorística da história original, como já comentado. Ele inova o tradicional conto de fadas, alterando a trama principal, que agora envolve uma série de roubos de receitas de doces na floresta encantada em que vivem Chapeuzinho Vermelho e as demais personagens. Todas elas, por sua vez, possuem atribuições diferentes na versão fílmica.

Nessa versão animada, a personagem Chapeuzinho Vermelho não é uma criança frágil, mas sim uma forte vendedora de doces, capaz de enfrentar malfeitores. A figura do lobo mau como personagem perverso é desmistificada. O lobo passa a ocupar a função social de detetive: nesse papel, tem de descobrir e punir vilões dos contos de fadas. A vovozinha não é uma senhora frágil que faz tricô, mas uma praticante assídua de esportes radicais. O vilão é um coelhinho com cara rosada e aparência fraternal.

Assim, o estudo sobre a origem da literatura infantil e do surgimento dos contos de fadas passa por variações e nuances que estes sofreram ao longo do processo evolutivo literário. As informações adquiridas até o presente momento instigam o desejo de continuidade de investigação e descoberta valorativa dos contos de fadas. As hipóteses e constatações preliminares indicam que a função dos contos de fadas infantis é, a princípio, moralizante e, posteriormente, assume um conteúdo humorístico em detrimento do teor moral. Mas o poder de reinvenção de tais contos, a cada nova era, harmoniza-se com o estilo de vida social, mudanças culturais, dentre outras possibilidades de realização.

Se por um lado, os contos de fadas agradam as crianças, por outro as estimulam a tentarem encontrar uma possível solução para as suas dúvidas, mediante a contemplação do que o enredo e a trama narrativa implicam em relação aos conflitos pessoais experimentados neste período da infância: é o que se constatou pela leitura da história e produção crítica quanto à experiência do leitor infantil. Essa mesma fonte ressalta que esse público leitor é capaz de inventar e reinventar, cotidianamente, o “faz de conta” que o entretém no paralelo entre imaginação e realidade. Justamente por isso, não há a necessidade de um adulto lhe explicar um suposto sentido para a narrativa; a própria criança consegue decifrar o fantástico e lhe atribuir múltiplos significados. Simultaneamente, os contos de

fadas distraem a criança e elucida-a em relação a si própria, por conseguinte, sua personalidade estará em processo contínuo de desenvolvimento.

Dessa forma, ouvir ou ler uma história fantástica garante à criança chances de vencer dificuldades inconcebíveis de acordo com o ponto de vista dos adultos. Justamente por isso, tem-se entendido como relevante a compreensão dos motivos pelos quais o público infantil, geralmente, desqualifica as respostas realistas dadas por adultos para os dilemas ficcionais fantásticos. Provavelmente, falta às crianças a compreensão abstrata que é tão característica aos adultos.

As narrativas infantis estão em pleno processo de desenvolvimento e os contos de fadas acompanham-nas. Ambos movimentam-se em busca de atualização e recontextualização para que possam perdurar no tempo mediante novas versões e adaptações, inserindo-se em outras mídias em expansão e refinamento.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5ed. São Paulo: Scipione, 2006.

AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlene de Caetano. 27 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BRERNBLUM, Andréa. *Por uma Política de formação de leitores* – Brasília: Ministério da Educação Básica 2009.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho amarelo*. 27 ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 2011.

CADEMARTORI, Lúgia. *O que é literatura infantil?* 4° ed.. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHAUÍ, Marilena. *Contos de Fadas*. _____. In.: *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2009.

COLASANTI, Marina; HETZEL, Graziela Bozano; QUEIRÓS, Bartolomeu Campos; [et al]. *Diferentes heróis, diferentes caminhos*. Tradução de Paulo Condini. Rio de Janeiro: Leia Brasil, 2008. 99 p.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1983.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 179

FOUCAMBERT, Jean. *A criança, o professor e a leitura*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1993.

GIGGLIO, Zula Garcia. *Contos Maravilhosos: Expressão do Desenvolvimento Humano*. Campinas: NEP/UNICAMP, 1991.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm*. Vol I-VIII (Coleção completa). Tradução de Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1988.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre Psicologia Analítica*. Obras Completas. Vol. VII. Petrópolis. Ed. Vozes. 1991.

JUNG, Carl Gustav. *A Dinâmica do Inconsciente*. Obras Completas. Vol. VIII. Petrópolis. Vozes. 2 ed. 1991.

JUNG, Carl Gustav. *A Vida Simbólica*. Obras Completas. Vol. XVIII/I. Petrópolis. Vozes. 2 ed. 1998.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e seus Símbolos*. São Paulo. Nova Fronteira. 9 ed. 1964.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática. 96 p.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1983.

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

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1951.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MCLYNN, Frank. *Carl Gustav Jung: uma biografia*. São Paulo: Record, 2000.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. São Paulo: Summus, 1984.

MILANESI, Luiz. *O que é biblioteca*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MISTRY, Nilesh. *A volta ao mundo em 52 histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RITSON, Joseph. HAZLITT, William Carew. *Fairy Tales, Legends and Romances, Illustrating Shakespeare and Other Early English Writers*. Elibon Classics, 2007.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Leitura na escola e na biblioteca*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1986.

SOSA, Jesús Aldo. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985. 210 p.

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

TODOROV, T. *A narrativa fantástica*. In: As estruturas narrativas. Trad. Leyla Perrone e Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VALE, Luiza Vilma Pires. Narrativas infantis. In.: _____: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre: Artmed, 2001. p. 43-61.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura em crise na escola*. 7. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura infantil na escola*. São Paulo: Global Editora, 2003.

≤http://pt.wikipedia.org/wiki/Beauty_%26_the_Beast_%28s%C3%A9rie_de_2012%29≥. Acesso: 20 de janeiro de 2014.

≤<https://www.google.com.br/search?q=grimm+contos+de+terror&source>≥. Acesso em: 21 de janeiro de 2014.

<http://www.leiabrasil.org.br/pdf/livro_andersen_completo.pdf> Acesso em 13 mar. 2013.

≤<http://www.brasilecola.com/datas-comemorativas/dia-internacional-do-livro-infantil.htm>≥. Acesso em: 14 de abril de 2013).

≤http://iscte.pt/~fgvs/CV_Perrault.pdf≥. Acesso em 18 de maio de 2013.

≤<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=2#ixzz2uGY6Y0n9>≥. Acesso em 23 de maio de 2013.

≤<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=15#ixzz2uGa65wBG>≥. Acesso em 23 de maio de 2013.

≤<http://www.qdivertido.com.br/verconto.php?codigo=18#ixzz2uGfe54Ri>≥. Acesso em 23 de maio de 2013.

≤oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/12/31/ilustracao-chapeuzinho-vermelho-de-dore-150460.asp≥. Acesso em 16 de setembro de 2013.

ANEXOS

Anexo A: *Capuchinho Vermelho*, de Charles Perrault

Era uma vez, uma jovem aldeã, a mais bonita que fosse dado ver; a sua mãe eralouca por ela e a avó mais ainda. Esta boa mulher mandou fazer-lhe um capucho vermelho, que lhe ficava tão bem que em todo o lado lhe chamavam Capuchinho Vermelho.

Um dia, a mãe, tendo cozido pão e feito bolos, disse-lhe: — Vai ver como está a tua avó, porque me disseram que está doente; leva-lhe um bolo e este potinho de manteiga.

Capuchinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar num bosque encontrou o Lobo, que tinha muita vontade de comê-la, mas não se atrevia a tal por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta. Perguntou-lhe aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que é perigoso deter-se para escutar um Lobo, disse-lhe:

— Vou ver a minha avó e levar-lhe um bolo com um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda.

— Ela mora muito longe? - perguntou o lobo.

— Ó! Sim. - disse Capuchinho Vermelho. — É para lá do moinho que vê lá mesmo ao fundo, ao fundo, na primeira casa da aldeia.

— Pois bem - disse o Lobo - eu também quero ir vê-la; vou por este caminho e tu vai por aquele, a ver quem chega lá primeiro.

O Lobo desatou a correr com toda a força pelo caminho mais curto e a jovem foi pelo caminho mais longo, entretendo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer ramos com as florezinhas que encontrava.

O Lobo não demorou muito a chegar à casa da avó; bate à porta: Toc, toc.

— Quem está aí?

— É a sua pequena, Capuchinho Vermelho - disse o Lobo disfarçando a voz – que lhe traz um bolo e um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda.

A boa avó, que estava de cama por se achar adoentada, gritou-lhe:

— Puxa a cavilha, que o trinco cairá.

O Lobo puxou a cavilha e a porta abriu-se. Ele atirou-se à velhinha e comeu-a em menos de nada; porque há três dias que não comia. Depois fechou a porta e foi-sedeitar na cama da avó, à espera de Capuchinho Vermelho, que algum tempo depois veio bater à porta. Toc, toc.

— Quem está aí?

Capuchinho Vermelho, que ouviu a voz grossa do Lobo, primeiro teve medo, mas pensando que a avó estivesse constipada, respondeu:

— É a sua pequena, Capuchinho Vermelho, que lhe traz um bolo e um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda.

O Lobo gritou-lhe, adoçando um pouco a voz:

— Puxa a cavilha, que o trinco cairá.

Capuchinho Vermelho puxou a cavilha e a porta abriu-se.

O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe enquanto se escondia sob a colcha:

— Põe o bolo e o potinho de manteiga em cima da masseira e vem deitar-te comigo.

Capuchinho Vermelho despe-se e vai meter-se na cama, onde ficou muito espantada de ver as formas da avó em camisa de noite; e disse-lhe:

— Vovó, que grandes braços tem!

— É para melhor te abraçar, minha filha.

— Vovó, que grandes pernas tem!

— É para correr melhor, minha pequena.

— Vovó, que grandes orelhas tem!

— É para escutar melhor, minha pequena.

— Vovó, que grandes olhos tem!

— É para ver melhor, minha pequena.

— Vovó, que grandes dentes tem!

— É para te comer.

E, ao dizer estas palavras, o Lobo malvado atirou-se sobre Capuchinho Vermelho e comeu-a.

MORALIDADE

Vê-se aqui que crianças jovens, sobretudo moças belas, bem feitas e gentis, fazem muito mal em escutar todo o tipo de gente; e que não é coisa estranha que o lobo tantas delas coma. Digo o lobo, porque nem todos os lobos são do

mesmo tipo. Há os de um humor gracioso, sutis, sem fel e sem cólera, que - familiares complacentes e doces - seguem as jovens até às suas casas, até mesmo aos seus quartos! Quem não sabe que estes lobos são de todos os mais perigosos.

Anexo B: Chapeuzinho Vermelho, dos irmãos Grimm

Houve, uma vez, uma graciosa menina; quem a via ficava logo gostando dela, assim como ela gostava de todos; particularmente, amava a vovozinha, que não sabia o que dar e o que fazer pela netinha. Certa vez, presenteou-a com um chapeuzinho de veludo vermelho e, porque lhe ficava muito bem, a menina não quis mais usar outro e acabou ficando com o apelido de Chapeuzinho Vermelho. Um dia, a mãe chamou-lhe e disse-lhe:

— Vem cá, Chapeuzinho Vermelho; aqui tens um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho; leve tudo para a vovó; ela está doente e fraca e com isso se reestabelecerá. Põe-te a caminho antes que o sol se ponha esquentar muito e, quando fores, comporta-te direito; não saias do caminho, senão caís e quebras a garrafa e a vovó ficará sem nada. Quando entrares em seu quarto, não se esqueças de dizer “bom dia, vovó”, ao invés de mexericar pelos cantos.

— Farei tudo direitinho, - disse Chapeuzinho Vermelho à mãe, e despediu-se.

A avó morava à beira da floresta, a uma meia hora mais ou menos de caminho da aldeia. Quando Capuchinho Vermelho chegou à floresta, encontrou o lobo; não sabendo, porém, que animal perverso era ele, não sentiu medo.

— Bom dia, Chapeuzinho Vermelho, - disse o lobo todo dengoso.

— Muito obrigada, lobo.

— Aonde vais, assim tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?

— Vou à casa da vovó.

— E o que levas aí nesse cestinho?

— Levo bolo e vinho. Assamos bolo ontem, assim a vovó, que está adoentada e muito fraca, ficará contente, tendo com que se fortificar.

— Onde mora a tua avó, Chapeuzinho Vermelho?

— Mora a um bom quarto de hora daqui, na floresta, debaixo de três grandes carvalhos; a casa está cercada de nogueiras, acho que o sabes, - disse Chapeuzinho Vermelho.

Enquanto isso, o lobo ia pensando: “Esta menininha delicada é um quitute delicioso, certamente mais apetitosa que a avó; devo agir com esperteza para pegar as duas”. Andou um trecho de caminho ao lado de Chapeuzinho Vermelho e foi insinuando:

—Olha, Chapeuzinho Vermelho, que lindas flores! Por que não olhas ao redor de ti? Creio que nem sequer ouves o canto mavioso dos pássaros! Andas tão ensimesmada como se fosses para a escola, ao passo que é tão divertido tudo aqui na floresta!

Chapeuzinho Vermelho ergueu os olhos e, quando viu os raios de sol dançando por entre as árvores, e à sua volta a grande quantidade de lindas flores, pensou: “Se eu levar para avovó um buquê viçoso, ela certamente ficará contente; é tão cedo ainda que chegarei bem a tempo”. Saiu da estrada e penetrou na floresta em busca de flores. Tendo apanhado uma, achava que mais adiante encontraria outra mais bela e, assim, ia avançando e aprofundando-se cada vez mais pela floresta a dentro.

Enquanto isso, o lobo foi correndo à casa da vovó e bateu na parta.

—Quem está batendo?—perguntou a avó.

— Sou eu, Chapeuzinho Vermelho, trago vinho e bolo, abre-me.

—Levanta a taramela, - disse-lhe a avó; - estou muito fraca e não posso levantar-me da cama.

O lobo levantou a taramela, a porta escancarou-se e, sem dizer uma palavra, precipitou-se para a cama da vovozinha e engoliu-a. Depois, vestiu a roupa e a touca dela; deitou-se na cama e fechou o cortinado.

Entretanto, Chapeuzinho Vermelho ficara correndo de um lado para outro a colher flores. Tenho colhido tantas que quase não podia carregar, lembrou-se da avó e foi correndo para a casa dela. Lá chegando, admirou-se de estar a porta escancarada; entrou e na sala teve uma impressão tão esquisita que pensou: “Oh, meu Deus, que medo tenho hoje! Das outras vezes, sentia-me tão bem aqui com a vovó!”. Então disse alto:

—Bom dia, vovó! – mas ninguém respondeu.

Acercou-se da cama e abriu o cortinado: a vovó estava deitada com a touca caída no rosto e tinha um aspecto muito esquisito.

— Oh, vovó, que orelhas grandes tens!

— São para melhor te ouvir.

— Oh, vovó, que olhos grandes tens!

— São para melhor te ver

— Oh, vovó, que mãos enormestens!

— São para melhor te agarrar.

— Mas vovó, que boca medonha tens!

— É para melhor te devorar.

Dizendo isso, o lobo pulou da cama e engoliu a pobre Chapeuzinho Vermelho.

Tendo assim satisfeito o apetite, voltou para a cama ferrou no sono e começou a roncar sonoramente. Justamente, nesse momento, ia passando em frente à casa o caçador, que ouvindo aquele ronco, pensou:

"Como ronca essa velha Senhora! É melhor dar uma olhadela e ver se está se sentindo mal".

Entrou no quarto e aproximou-se da cama; ao ver o lobo disse:

— Eis-te aqui, velho impenitente! Há muito tempo, venho-te procurando!

Quis dar-lhe um tiro, mas lembrou-se de que o lobo poderia ter comido a avó e que talvez ainda fosse possível salvá-la; então, pegou uma tesoura e pôs-se a cortar-lhe a barriga, cuidadosamente, enquanto ele dormia. Após o segundo corte, viu brilhar o chapeuzinho vermelho e, após mais outros cortes, a menina pulou para fora, gritando:

— Ai que medo eu tive! Como estava escuro na barriga do lobo!

Em seguida, saiu também a vovó, ainda com vida embora respirando com dificuldade. E Chapeuzinho Vermelho correu a buscar pedras e com elas encheram a barriga do lobo. Quando este acordou e tentou fugir, as pedras pesavam tanto que deu um trambolhão e morreu.

Os três alegraram-se, imensamente, com isso. O caçador esfolou o lobo e levou a pele para casa; a vovó comeu o bolo e bebeu o vinho trazidos por Chapeuzinho Vermelho; logo sentiu-se completamente reanimada; enquanto isso, Chapeuzinho Vermelho dizia para si mesma: "Nunca mais sairás da estrada para correr pela floresta, quando a mamãe te proibir!"

* * *

Contam mais, que certa vez, Chapeuzinho Vermelho ia levando novamente bolo para a vovozinha e outro lobo, surgindo à sua frente, tentou induzi-la a desviar-se do caminho. Chapeuzinho Vermelho, porém, não lhe deu ouvidos e seguiu o caminho direitinho, contando à avó que tinha encontrado o lobo, que este a cumprimentara, olhando-a com maus olhos.

— Se não estivéssemos na estrada pública, certamente me teria devorado!

— Entra depressa, - disse a vovó; — fechemos bem a porta para que ele não entre aqui!

Com efeito, mal fecharam a porta, o lobo, bateu dizendo:

—Abre, vovó, sou Chapeuzinho Vermelho; venho trazer-te o bolo.

Mas as duas ficaram bem quietinhas, sem dizer palavra e não abriram. Então o lobo pôs-se a girar em torno da casa e, por fim, pulou em cima do telhado e ficou esperando que Chapeuzinho Vermelho, à tarde, retomasse o caminho de volta para a sua casa, aí então, ele a seguiria ocultamente para comê-la no escuro.

A vovó, porém, que estava de atalaia, percebeu o que a fera estava tramando.

Lembrou-se que, na frente da casa, havia uma gamela de pedra, e disse à menina:

— Chapeuzinho, vai buscar o balde de água em que cozinhei ontem as salsichas e traz aqui, para esta gamela.

Chapeuzinho Vermelho foi buscar a água e encheu a gamela. Então o cheiro de salsicha subiu ao nariz do lobo, que se pôs a farejar e a espiar por baixo de onde provinha. Mas tanto espichou o pescoço que perdeu o equilíbrio e começou a escorregar do telhado indo cair exatamente dentro da gamela, onde morreu afogado.

Assim, Chapeuzinho Vermelho pôde voltar felizmente para casa e muito alegre, porque ninguém lhe fez o menor mal.