

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PEDAGOGIA

Sarah Blunt Portella de Aguiar

**AS CHAPEUZINHOS VERMELHOS:
UMA ANÁLISE HISTÓRICA E INTERTEXTUAL DA REPRESENTAÇÃO DO
FEMININO NA LITERATURA INFANTIL**

Rio de Janeiro

2016

Sarah Blunt Portella de Aguiar

**AS CHAPEUZINHOS VERMELHOS:
UMA ANÁLISE HISTÓRICA E INTERTEXTUAL DA REPRESENTAÇÃO DO
FEMININO NA LITERATURA INFANTIL**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de Bacharel(a) em Pedagogia.

Orientador: Profa. Dra. Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira

Rio de Janeiro

2016

Sarah Blunt Portella de Aguiar

**AS CHAPEUZINHOS VERMELHOS:
UMA ANÁLISE HISTÓRICA E INTERTEXTUAL DA REPRESENTAÇÃO DO
FEMININO NA LITERATURA INFANTIL**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Educação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do título de
Bacharel(a) em Pedagogia.

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Nome do professor - instituição

Nome do professor - instituição

Maria Fernanda Alvito Pereira de Souza Oliveira - UFRJ (orientador)

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar narrativas pertencentes ao gênero Contos de Fadas através da análise de textos. De que forma temáticas do contexto social são representadas pelos autores em suas obras e qual papel desse conteúdo na formação identitária do público infantojuvenil dentro do contexto escolar. Para isso será analisada a personagem Chapeuzinho Vermelho através das obras de Perrault, Grimm, Dahl e Pennart.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantojuvenil, Contos de fadas, Intertextualidade, Gênero

ABSTRACT

This work investigates narratives on the genre of fairy tales through the analysis of books. It analyses in which way social contexts are represented by the authors in their works and which role it plays in the identity formation of children and youth in the school context. Little Red Riding Hood is the character analysed through the works of Perrault, Grimm, Dahl and Pennart.

KEYWORDS: Children's books, Fairy tales, Intertextuality, Genre

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	METODOLOGIA	9
3	OS CONTOS DE FADAS: PERSPECTIVA HISTÓRICA	10
3.1	Elaboração e Transmissão das Narrativas em Culturas Predominantemente Oraís	10
3.2	Transposição de um Gênero Oral para o Literário	12
3.3	Recepção da Crítica e Implicações na Produção Contemporânea	14
4	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	17
5	ANÁLISE DOS TEXTOS LITERÁRIOS SELECIONADOS	25
5.1	Visão Psicanalítica de Chapeuzinho Vermelho	25
5.2	Análise das Versões de Perrault e Willem e Jacob Grimm	26
5.3	Análise das Versões de Pennart e Dahl	29
6	CONCLUSÃO	34
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
	ANEXO A – CHAPEUZINHO REDONDO de PENNART	37
	ANEXO B – CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO de DAHL	45

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da Idade Média, os contos de fadas foram transmitidos oralmente para crianças e adultos através de gerações. Estas histórias eram contadas com o intuito de divertir e transmitir valores vigentes na sociedade da época. A partir do século XVII, alguns estudiosos começaram a registrar esses contos, sendo este o caso do conhecido escritor Charles Perrault e mais tarde – no século XIX – o dos filólogos Willhem e Jacob Grimm. O registro desses escritores possibilitou aos contos de fadas a sua transmissão através da linguagem literária e seu alcance a outros extratos sociais.

Em uma época em que a ascendente burguesia construía novos conceitos sobre a noção de família, existia a preocupação com a educação das crianças como uma preparação necessária para a vida adulta. Como parte deste processo começou-se a produzir textos com um caráter notadamente pedagógico, para o uso em ambientes escolares e familiares (ZILBERMAN, 2003). Entretanto, o que tornou os contos de fadas, além de patrimônio cultural, um marco inicial da literatura infantil, foi sua capacidade de comunicar-se com os anseios e angústias infantis, trazendo elementos que reconhecemos como intrínsecos a uma obra de arte e não apenas o caráter edificante (apesar de tê-lo também) valorizado e encontrado nas produções da época.

Apesar da variedade de interpretações que algo que detém o status de obra de arte pode suscitar, dada a função social que desempenham o cunho admonitório dos contos de fadas mantém-se nas versões escritas consagradas. Assim, de algum modo, a construção dos personagens e os enredos podem marcar elementos da realidade social vivida na época em que foram refundidos.

Embora não tenham gozado sempre do mesmo prestígio, os contos se mantiveram como leitura básica para crianças. Foi a partir da década de 70 do século XX que esse gênero se converteu em objeto de estudo da crítica especializada. Essa tendência nas pesquisas acadêmicas pôde ser observada em diversas áreas de conhecimento – como biblioteconomia, sociologia, pedagogia, psicanálise e história – que se debruçaram sobre os contos de fadas para pensarem termos de uma literatura voltada para o público infantil (COLOMER, 2003). Curiosamente, esses estudos serviram muitas vezes de modelo para a própria produção de novos títulos por parte dos autores contemporâneos, o que poderia estar relacionado ao caráter pedagógico que marca os textos infantojuvenis. A reverberação dessas teorias se alastrou e

também influenciou os gêneros que foram surgindo – filmes, desenhos animados, revistas e jogos – já que em grande parte estes dialogam intertextualmente com esse repertório conceituado. Essa relação dos textos contemporâneos com a tradição literária pode ser percebida pela forma de paráfrases, paródias e pastiches ainda hoje numerosos na produção dedicada à infância.

A interação do leitor com o texto literário pode ser considerada um espaço de construção de identidades, e não é diferente com os leitores infantis. Acredito que, na leitura dos textos que dialogam explicitamente com os contos de fadas, os leitores têm um espaço privilegiado de elaboração da sua subjetividade. Ao estabelecerem relações entre o tradicional e o contemporâneo, confrontam os aspectos literários ali representados e podem conquistar uma leitura mais crítica das obras e do mundo em que vivem. Nesse processo, vislumbro ganhos do ponto de vista da formação de um leitor crítico: a inserção na cultura literária por meio da percepção de um processo de construção da própria literatura – a intertextualidade; e a capacidade de questionar problemas atuais a partir da eleição dos mesmos como temas das obras que utilizam os textos tradicionais, como forma de suscitar discussões de forma compreensível para o público infantil. Assim também as crianças podem modificar a forma como se relacionam em sociedade.

Desse modo, considerando o caráter educativo que a literatura infantil detém em instituições de ensino e no âmbito familiar e face à constante renovação dos textos que seguem esta vertente literária, tornam-se relevantes estudos que investiguem temas recorrentes nas apropriações intertextuais dos contos de fadas. A presença desses temas reflete questões em debate na sociedade contemporânea que se consideram apropriadas para crianças. Colomer (2003) aponta para uma corrente da literatura infantil que utiliza o conto tradicional como base para problematizar questões relacionadas ao gênero e por extensão à estrutura social. Interessado em analisar como a construção do feminino vem sendo tematizada e revisitada na produção literária para crianças, este trabalho propõe uma leitura atenta de quatro obras cujo ponto de partida está na personagem Chapeuzinho Vermelho. Essa investigação pode suscitar reflexões sobre que tipo de referências as crianças de hoje em dia recebem por meio do contato com obras variadas e produzidas em diferentes momentos, porém acessíveis simultaneamente por meio de suas reedições, para sua educação em um sentido mais amplo, de modo que construam suas noções sobre o gênero feminino.

Para investigar essas ressonâncias, foram escolhidos para esta pesquisa quatro textos que revisitam a história de Chapeuzinho Vermelho, a saber: *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault (1697), *Chapeuzinho Vermelho* de Jacob e Willem Grimm (1857),

Chapeuzinho Vermelho e o Lobo de Roald Dahl (1982) e *Chapeuzinho Redondo* de Geoffroy Pennart (2007). Esta escolha se baseou na variedade de produções de autores nacionais e estrangeiros que se apropriam de elementos dessa narrativa, possivelmente uma das mais reescritas dentre os contos de fadas, e na diversidade de leituras com relação ao feminino que ela pode suscitar por parte da crítica literária especializada.

2 METODOLOGIA

Para investigar e refletir sobre o processo histórico de produção de textos literários infantojuvenis que partem da tradição literária dos contos de fadas, como forma de tematizar assuntos considerados adequados à problematização e aprendizagem das crianças, farei uma análise interpretativa das narrativas do *corpus* com base em produções de diversas áreas de conhecimento – história, sociologia, linguística, crítica literária e psicanálise – como forma de construir uma visão abrangente sobre os textos literários escolhidos. As obras selecionadas partem da personagem Chapeuzinho Vermelho e exploram uma das diversas possibilidades de problematização de temas emergentes na sociedade contemporânea, a questão de gênero. Por meio das leituras empreendidas, pretendo questionar como são construídas as narrativas e seus personagens nas versões analisadas e de que forma as mesmas podem ser tomadas como registros de uma mudança ideológica acerca do tema escolhido. Para compreender a relação entre escritores, contexto social e leitores, lançarei mão do conceito de dialogismo para Mikhail Bakhtin e tentarei vislumbrar de que forma a leitura literária, das versões selecionadas pode contribuir na formação do público infantojuvenil, a quem são endereçados os textos.

3 OS CONTOS DE FADAS: PERSPECTIVA HISTÓRICA

3.1 Elaboração e transmissão das Narrativas em Culturas Predominantemente Oraís

Os contos de fadas ou contos maravilhosos, como também são conhecidos, são apenas uma parcela ou gênero dos contos populares. Os contos populares são histórias do folclore, que eram transmitidas oralmente em diversas regiões da Europa. A autora Michele Simonsen em seu livro *O Conto Popular* (1984), constata que transmissão oral fazia parte da cultura de entretenimento de diversos grupos sociais e podia acontecer relacionada a reuniões em eventos sociais ou à beira da lareira em ambientes familiares; essas assembleias normalmente eram mistas e sem distinções de repertório relacionadas com a idade dos ouvintes, mas não era incomum haver assembleias direcionadas apenas a mulheres, homens ou crianças.

Dentre as diversas hipóteses construídas em torno da origem dos contos de fadas ressalta-se, em termos de relevância, a teoria indo-europeia ou mítica, por esta ser reconhecida pelos irmãos Grimm e utilizada por outros críticos para analisar os contos de Charles Perrault, ambos objetos de estudo neste trabalho. Nesta teoria se defende a ideia de que os contos são originários de mitos cosmológicos arianos originados na era pré-histórica na Índia, berço do povo indo-europeu.

São conhecidos registros escritos de narrativas desse folclore a partir da Antiguidade, porém é difícil precisar uma época concreta da criação de cada conto (ou variável de conto), pois a mesma história poderia ter sido contada e modificada ao longo de muitos anos antes de enfim ser registrada na forma escrita. Elementos da história de Chapeuzinho Vermelho como a ingurgitação de personagens, o adversário sendo vencido por meio de pedras colocadas em sua barriga, a utilização da cor vermelha como elemento referencial na descrição da personagem, aparecem em narrativas de até seis séculos antes da versão escrita por Charles Perrault. Outra dificuldade que se impõe para os estudos sobre a origem de cada conto é a de saber geograficamente onde surgiram, como e se foram difundidos através de contadores de histórias que a trabalho visitavam diversas áreas, levando então certos enredos a serem conhecidos em grande parte da Europa, ou se surgiram espontaneamente em regiões diferentes que, apresentando um nível de desenvolvimento cultural similar entre si, poderiam representar de forma simbólica semelhante os anseios da sociedade em narrativas.

Mesmo guardando similaridades com outros gêneros narrativos “o conto é, pois, um relato em prosa de acontecimentos fictícios e dados como tais, feito com finalidade de divertimento” (SIMONSEN, 1984, p. 6). Essas semelhanças com outros gêneros se dão quando estes fazem parte de um longo processo de transmissão oral, como é o caso dos mitos, que em sociedades antigas tinham um uso social diferente, sendo encarados como acontecimentos verdadeiros e geralmente relacionados a uma crença ou ritual religioso, como forma de explicação dos fenômenos naturais e sociais da época. Por esse motivo, apesar de haver definições de gênero diferentes, os contos de fadas podem trazer elementos de narrativas muito anteriores a eles.

Os contos carregam, assim como os mitos, representações simbólicas da complexidade humana. Por serem relatos de uma tradição oral que permanece viva e em constante modificação através dos séculos, trazem indícios da trajetória de desenvolvimento da sociedade no que diz respeito à constituição de formas de individuação, de subjetivação:

Quer tenhamos ou não consciência disso, os contos de fadas modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos forneceram termos com que pensar sobre o que acontece em nosso mundo. (TATAR, 2009, p. 9)

A autora Teresa Colomer (2003) considera que um dos motivos para os contos de fadas terem sobrevivido no imaginário social foi o trabalho de séculos de transmissão dessas narrativas, processo que possibilitou uma depuração de seu conteúdo, chegando a uma mensagem essencial sobre questões existenciais humanas, um conhecimento muito valorizado para ser perpetuado através das gerações.

Embora haja registros capazes de sugerir que relatos de Chapeuzinho Vermelho tenham surgido relativamente tarde na Idade Média e com um caráter marcadamente admonitório para alertar às crianças sobre os perigos da floresta, pode-se perceber, quanto à construção da visão sobre o feminino, que a personagem principal não era sempre descrita como ingênua e muitas vezes aparecia como uma menina esperta que se deixava seduzir pelo lobo e fazia uso de sua astúcia para solucionar conflitos: “que Chapeuzinho Vermelho leve a melhor sobre o lobo em algumas versões de sua história será um ponto importante a ter em mente ao se ler a versão de Perrault da história, em que a menina é devorada pelo lobo.” (TATAR, 2009, p. 14).

Assim, é importante assinalar que, ao lado da função de entreter, os contos de fadas carregam traços ideológicos e sociais da época em que foram refundidos, sendo marcados por intenções persuasivas no campo moral que devem ser consideradas para a interpretação dessas

obras. A construção de um panorama abrangente e diversificado de visões sobre esses textos pode servir de escopo para uma reflexão sobre que tipo de repercussão os contos de fadas tradicionais podem ter nos leitores atuais, seja em sua formação cultural, seja em sua formação identitária.

3.2 Transposição de um gênero oral para o literário

Os contos de fadas percorreram uma longa trajetória desde sua origem na tradição oral, passando pela fixação escrita até se converterem em repertório de leitura para o público infantojuvenil. As versões fundadoras são fruto de adaptações com intenção admonitória de perpetuar valores da burguesia, porém seus enredos mantêm a atmosfera de um mundo fantástico, que carrega uma representação simbólica das relações humanas e por isso têm a capacidade de comunicar-se com angústias e anseios infantis. Essas características foram interpretadas pelos críticos como os primeiros indícios de qualidade literária na produção destinada à infância. O valor indiscutível dos contos de fadas sempre esteve relacionado ao caráter inaugural de um gênero literário voltado para crianças e à ideia de esta ser uma herança cultural da coletividade.

A literatura infantil teve seu surgimento marcado pelos contos de fadas e, assim como qualquer outra esfera da produção cultural da sociedade, se constrói através de um processo histórico, onde a repercussão e reflexão de sua produção determina o valor atribuído às obras e determina critérios para as produções subsequentes.

Entre as versões consideradas fundadoras do conto de Chapeuzinho Vermelho – a de Charles Perrault e a dos irmãos Grimm - existem grandes diferenças contextuais como: época em que foram publicadas, objetivo da coleta do conto popular, país em que a coleta foi feita e a que classe social pertenciam os indivíduos que narraram a história para os autores da versão escrita.

Considerada a primeira adaptação escrita do conto de Chapeuzinho Vermelho, a versão feita por Charles Perrault foi publicada em 1697 na França. Nascido em uma família abastada, Charles Perrault adaptou contos que escutou de servos contadores de histórias que trabalharam em sua casa. Em um momento histórico onde a distinção entre classes era exacerbada, o autor recolheu os contos no intuito de renovar a produção literária francesa,

adicionando a eles ensinamentos morais, prosa extravagante, descrições da vida na corte e referências à moda feminina. Ao lado disso, o autor se encarregou de extirpar quaisquer referências e detalhes que poderiam ser considerados vulgares pela sociedade da época. Não havia então o interesse de valorizar a cultura popular, pois essa muitas vezes foi ironizada em seus textos. No âmago da intencionalidade do seu trabalho estava o compromisso com a criação de uma literatura educativa alinhada com os ideais da Contrarreforma. Cademartori (1986, p. 39) explica sobre Perrault: “Na base do trabalho de adaptação, está o conceito de que a ingenuidade da mentalidade popular identifica-se com a ingenuidade da mentalidade infantil”, motivo que pode justificar o redirecionamento de público dos contos de fadas, sendo na tradição popular endereçados ao público adulto e posteriormente em versões escritas à infância.

Mais de cem anos depois surge na Alemanha a versão escrita pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Foi publicada na coletânea *Contos da Infância e do Lar* (J. e W. Grimm, 1857), cujo objetivo seria resgatar a essência da cultura popular alemã que, como acreditavam os filólogos eruditos, corria o risco de desaparecer em virtude do processo de urbanização e industrialização em marcha na época.

Os Grimm basearam-se em diversas fontes tanto orais quanto literárias, para compilar sua coletânea. As anotações que fazem dos contos revelam o quanto se serviram de várias compilações nacionais, recorrendo a fontes literárias e análogos europeus para elaborar a versão folclórica “definitiva” de um conto. (...) Em sua vasta maioria, seus informantes foram mulheres cultas de sua própria classe social, mas eles recolheram também histórias narradas por contadores populares “ignorantes”. (TATAR, 2009, p. 351)

Foi após receberem críticas direcionadas ao conteúdo, considerado de mau gosto e grosseiro, que os autores editaram três anos depois uma nova coletânea com textos apresentando dessa vez uma prosa mais elegante e sem qualquer referência que poderia ser considerada vulgar. “O que fora concebido inicialmente como documentos para estudiosos transformou-se gradualmente em leitura para crianças na hora de dormir” (TATAR, 2009, p. 352). Esse processo de transferência de público mais uma vez acabou resultando em textos de caráter moralizante, que pretendiam usar a literatura como meio de educar crianças.

Pode-se perceber no trabalho de registro e adaptação realizado por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, que a forma como seus textos foram recebidos pelos leitores da época em que foram difundidos apontou caminhos para a reformulação dos mesmos. De forma que em edições posteriores, após críticas e acolhimento de um novo público, as narrativas se aproximaram da forma como são conhecidas até hoje.

3.3 Recepção da Crítica e Implicações na Produção Contemporânea

Mesmo consolidados como clássicos da literatura infantil no século XX os contos de fadas foram desvalorizados, durante décadas, do ponto de vista literário, por conterem os mesmos atributos que os converteram em uma obra considerada marco inicial da literatura infantil. Os críticos rebaixaram os contos populares a uma literatura menor por não seguirem os pressupostos do realismo valorizado no século XIX. Colomer (2003, p.56,57) assinala sobre esse processo:

Segundo a reflexão anglo-saxã (Hugues, 1978) a literatura infantil teve suas origens na concepção vitoriana do romance como leitura familiar. Diferentemente da poesia e do drama, gêneros próprios da excelência literária, o romance foi visto, até sua crise em 1880, como uma forma “baixa” de arte, ligada à burguesia e a critérios de avaliação educativa e moral. Para deixar de ser assim considerado, a definição do romance como objeto artístico se esforçou em marcar distância em relação à narrativa popular, relegando-a a uma forma literária própria de mulheres e crianças. (...) A exclusão das crianças como leitores de verdadeira literatura deu-se, então, em um contexto de desprezo pela fantasia em relação ao realismo, no estabelecimento de uma dicotomia entre literatura trivial e literatura séria. Segundo o parecer dos críticos, a fantasia seria apropriada para as crianças e os povos primitivos, e por isso, ainda recentemente, as obras fantásticas são denominadas de “contos de fadas modernos” por parte da crítica formada a partir das ideias estéticas de Foster (1927).

Portanto apesar do público infantil ter recebido pela primeira vez uma produção direcionada a ele e com caráter literário, a noção de criança e de sua capacidade de fruição permaneceu inalterada, vista como incapaz e limitada diante do objeto artístico. A desvalorização da literatura fantástica em curso desde o início da valorização da literatura realista na era vitoriana, junto com a tendência à crítica ao conteúdo violento e aos modelos ultrapassados de comportamentos sociais pautaram uma mudança na produção destinada ao público infantil. Os autores do início do século XX, interessados em produzir uma literatura de qualidade para as crianças, começaram a explorar narrativas com enredos que enaltescessem a vida dos mesmos. Sobre os problemas dessa tendência literária, Colomer (2003) cita a autora Isabelle Jan (1977):

Segundo esta autora a indiferença que causaram sempre nas crianças os livros especialmente escritos para elas, contrasta com sua adesão entusiástica aos contos de fadas, tanto no século XVIII como no atual, de maneira que se poderia pensar que a falta de vitalidade interna dos livros modernos residia, em primeiro lugar, na sua

voluntária exclusão da fantasia.(...) Outra causa, também assinalada por Jan, seria que a mensagem dessas obras permanecia confinada na autocomplacência da infância, sem forças de desequilíbrio, nem admissão da angústia, de modo que os contos modernos não mostravam como a vida é, apenas como deveria ser um mundo perfeito e estático. (COLOMER, 2003, p. 62)

Foi a partir da publicação da obra do psicólogo Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas* (BETTELHEIM, 1980), na década de 70, que um novo leque de análise e interpretação dos textos infantojuvenis e mais especificamente dos contos de fadas puderam ser explorados. Pois o que era possível observar, era uma tendência do campo da crítica literária em lançar mão de critérios criados para gêneros literários tradicionalmente destinados a determinado público e os transpor para mensurar o valor de um gênero emergente, a literatura infantil. Bettelheim contraria essa tendência ao analisar a estrutura narrativa dos contos de fadas de um ponto de vista simbólico, interpretando seus elementos como propiciadores de um trabalho de elaboração e construção da subjetividade dos leitores infantis.

A nova vertente de análise dos contos de fadas propiciou um aprofundamento de estudos, provenientes da psicologia, que pretendiam explorar a relação entre a estrutura narrativa e a recepção dos leitores infantis. Tais estudos geraram algumas consequências na produção dos textos para crianças. Houve autores que tentaram reproduzir o caráter terapêutico dos contos – que Bettelheim defendeu com base em seu próprio trabalho com crianças oriundas de campos de concentração nazistas – em histórias criadas para tratar de temas problemáticos, resolvendo conflitos com soluções tranquilizadoras. Outros utilizaram o esquema estrutural da narrativa folclórica como modelo para criação de histórias de estilos variados, fossem elas fantásticas ou realistas. Por fim, alguns autores seguiram a corrente conhecida na bibliografia de literatura infantil como antiautoritária, que pretendia utilizar os núcleos estáveis das narrativas tradicionais, porém adicionando valores ideológicos modernos. Essa literatura antiautoritária pretendia desnaturalizar as visões preconceituosas, racistas, de perpetuação da discriminação feminina e de valores retrógrados que julgava estarem contidas nos contos tradicionais.

A reivindicação feminista e pacifista, especialmente, foram tratadas abundantemente através da inversão dos estereótipos dos personagens (princesas ativas, príncipes sensíveis e dragões pacíficos) ou de diferentes convenções narrativas (por exemplo, a do prêmio do casamento como desenlace). (COLOMER, 2003, p. 72)

Exemplos de textos pertencentes à corrente antiautoritária são os dois contos que revisitam a história de Chapeuzinho Vermelho, *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo*, publicada em 1982 pelo autor inglês Roald Dahl, e *Chapeuzinho Redondo*, do autor francês Geoffroy de Pennart, publicado em 2012. Os autores de ambos os textos foram escolhidos neste estudo por terem escrito outras histórias que dialogam intertextualmente com os contos de fadas, por construírem suas protagonistas femininas apresentando características antagônicas às observadas nos contos a que fazem referência e por dessa forma subverterem os valores propagados, tematizando problemas que fazem parte do debate ideológico de sua própria época.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, tentarei explorar o conceito bakhtiniano de dialogismo e a noção dele derivada de intertextualidade, considerados como essenciais para compreender o processo histórico de consolidação da herança dos contos de fadas na esfera literária. Além disso, sendo esses conceitos relativos ao funcionamento da linguagem em si mesma, buscarei explorar sua abrangência para justificar a própria escrita desta monografia como exercício autoral de análise e ainda para compreender questões relacionadas à leitura literária e em particular à leitura que as crianças possam fazer de textos que se referem a textos, enfatizando temas e problemas específicos que se relacionam com os contextos em que elas habitam.

Para as autoras Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury (1998) a intertextualidade deve ser compreendida como:

Em seu sentido mais amplo, ela envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como textos. Em sentido mais restrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais, orais ou escritas. (...) Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. (PAULINO; WALTY; CURY, 1998, p. 14)

O trabalho da crítica literária utilizado aqui como referência para possibilitar leituras sobre os textos escolhidos se deu através de um processo intertextual. O trabalho de conjugar essas leituras e convocar autores para reiterar um discurso que vem sendo construído é um trabalho de intertextualidade, sob a forma de citação dos mesmos. O processo de perpetuação oral dos contos através dos séculos até o momento de serem registrados na forma escrita é uma forma de paráfrase, conceito também explorado por esse campo de conhecimento. A análise dos contos contemporâneos selecionados que podem ser considerados como pertencentes à vertente literária antiautoritária, mas que antes de serem classificados assim pertencem a outra classificação, a de serem paródias de contos de uma tradição literária, também é um exercício intertextual. E por fim a possibilidade de refletir sobre a contraposição de modelos ideológicos a partir da leitura dos textos tradicionais e contemporâneos só é possível se compreendermos o próprio processo da leitura através do conceito de intertextualidade.

Os textos de Perrault e Grimm são considerados paráfrases por pretenderem recontar a história de Chapeuzinho Vermelho que havia sido difundida até então. Os textos deixaram

claras suas fontes e se apropriaram do mesmo clima ideológico dos contos que serviram de base para a criação mesmo trazendo marcas da visão de mundo de seus autores e algumas modificações no enredo. Já os textos de Dahl e Pennart podem ser considerados como paródias por construírem seus personagens de forma a marcar uma diferença com relação ao modelo tradicional: “A paródia é, pois, uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (PAULINO; WALTY; CURY, 1998, p. 36).

O conceito de intertextualidade foi desenvolvido a partir da apropriação do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin. José Luiz Fiorin, em seu livro *Introdução ao Pensamento de Bakhtin* (2006), explica a relação entre o conceito de dialogismo e o de intertextualidade:

Esse vocábulo é introduzido como pertencente ao universo bakhtiniano por Julia Kristeva, em sua apresentação de Bakhtin na França, publicada em 1967 na revista *Critique*. A semioticista diz que, para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações. Como ela vai chamar “texto” o que Bakhtin denomina “enunciado”, ela acaba por designar por intertextualidade a noção de dialogismo. (FIORIN, 2006, p. 51).

Em sua teoria sobre o dialogismo, Bakhtin explica que a forma como nos relacionamos com a realidade está sempre perpassada pela linguagem; é através dos discursos alheios – sejam eles sociais, históricos, religiosos, científicos ou culturais – que formulamos nossa visão de mundo. Para o autor, “não são as unidades da língua que são dialógicas, mas os enunciados. (...) As unidades da língua são os sons, as palavras e as orações, enquanto os enunciados são as unidades reais de comunicação.” (FIORIN, 2006, p. 20). Os enunciados, portanto, são sempre dialógicos em si, pois são constituídos através do diálogo entre diversos discursos. Segundo Fiorin, Bakhtin considera que a sociedade é dividida em grupos sociais e naturalmente o indivíduo falará a partir do lugar que ocupa na mesma, porém existe também uma liberdade na formulação desse discurso:

O sujeito bakhtiniano não está completamente assujeitado aos discursos sociais. Se assim fosse, negar-se-ia completamente a concepção de heteroglossia e de dialogismo, centrais na obra do filósofo. A utopia bakhtiniana é poder resistir a todo o processo centrípeto e centralizador. No dialogismo incessante, o ser humano encontra espaço de sua liberdade e de seu inacabamento. Nunca ele é submetido completamente aos discursos sociais. A singularidade de cada pessoa no “simpósio universal” ocorre na “interação: viva das vozes sociais”. Nesse “simpósio universal”, cada ser humano é social e individual. (FIORIN, 2006, p. 28).

A primeira noção de dialogismo, a de dialogismo constitutivo, portanto, diz respeito às relações dialógicas da linguagem em suas diversas formas, sejam elas escritas ou orais. Na

concepção estreita de dialogismo, Bakhtin explora como os enunciados são compostos no funcionamento real da língua. Essa variedade de formas composicionais pode ser percebida através de alguns procedimentos: discurso direto, discurso indireto, negação, paródia, estilização, polêmica clara ou velada e pelo discurso indireto livre.

Para formular um enunciado, seja ele oral ou escrito, o indivíduo estabelece uma relação dialógica entre diversos discursos; dessa forma ele assume uma posição composta por sua visão de mundo e esta pode ser utilizada na formulação de novos enunciados.

Numa formação social determinada, operam o presente, ou seja, os múltiplos enunciados em circulação sobre todos os temas; o passado, isto é, os enunciados legados pela tradição de que a atualidade é depositária, e o futuro, os enunciados que falam dos objetivos e das utopias dessa contemporaneidade. (FIORIN, 2006, p. 30)

Por esse motivo, os textos, além de estabelecerem um diálogo, seja ele de corroboração ou refutação do passado, trazem elementos decorrentes da visão de mundo sobre a atualidade e comunicam uma ideologia para seus destinatários que virão dar sentido ao seu enunciado.

Todo discurso é proferido na forma de enunciados. Esses podem ser considerados como unidades reais da comunicação e destes fazem parte os elementos gramaticais escolhidos pelo falante para expressar sua visão sobre determinada situação e/ou objeto. Apesar das palavras e as orações carregarem um leque de possíveis significações, apenas quando são analisadas dentro de um enunciado – proferido por alguém – podemos compreender seu significado em sua completude.

Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 274)

É importante compreender o aspecto que distingue a oração, como unidade da língua, do enunciado, como unidade de comunicação discursiva. Essa diferenciação pode ser percebida na forma como o sujeito constrói o enunciado e o conclui convocando então os pares de comunicação a compreenderem e responderem o que foi dito até então.

Os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, ou seja, pela alternância dos falantes. Todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, os enunciados de outros; depois de seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva

baseada nessa compreensão). O falante termina o enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso, a qual, termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o “dixi” percebido pelos ouvintes [como sinal] de que o falante terminou. (BAKHTIN, 2003, p. 275)

Para compreender um enunciado é também importante que se compreenda a forma como este é constituído. Os enunciados podem ser do tipo primário ou secundário. Em um enunciado do tipo primário ou simples, o discurso que ele traz se assemelha a um uso da realidade, seja em um discurso que reproduz um diálogo cotidiano, seja o uso de uma carta, de uma ordem. Já um enunciado do tipo secundário ou complexo é aquele que, participando de esferas da vida pública, carrega a reprodução de formas de expressão típicas do cotidiano, mas que ao fazerem parte desse enunciado, são por ele colocadas sob enfoque, e assim têm modificado seu próprio sentido.

Em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só gêneros secundários (literários, publicísticos, científicos) mas também primários (determinados tipos de diálogo oral – de salão, íntimo, de círculo, familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.) (BAKHTIN, 2003, p. 268)

Essa diferenciação entre enunciados primários e secundários pode ser exemplificada através da compreensão do processo de adaptação ocorrido nas versões fundadoras analisadas neste trabalho. Apesar do objetivo primordial dos autores se situar em torno da adaptação de narrativas orais para a linguagem literária, por estes serem indivíduos sociais e históricos, através de suas escolhas referentes à coleta, linguagem e conteúdos morais, acabaram por lançar mão de uma variedade de enunciados primários para construir seus contos – que podem ser considerados enunciados secundários. O importante, portanto, é percebermos que os textos “respondem” a e dialogam com vários outros textos ao mesmo tempo. No caso das adaptações, primordialmente, com os textos do seu tempo e com as primeiras versões dos contos.

Além do processo de adaptação para a linguagem literária, os autores realizaram nas sucessivas reedições de seus contos um trabalho de lapidação da linguagem utilizada, para contemplar determinado tipo de diálogo valorizado pela sociedade burguesa da época a quem seus contos eram endereçados. A mudança na linguagem utilizada para contar essas histórias, denota não apenas uma forma de diálogo de uma esfera da sociedade como um estilo individual dos autores. “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo, mas condições do gênero que não lhe é próprio como

destrói ou renova tal gênero. ” (BAKHTIN, 2003, p. 268). Ao extirpar elementos considerados vulgares das narrativas e adicionar lições moralizantes às mesmas, os autores renovaram o gênero modificando a audiência do mesmo.

Dessa forma, percebe-se que a mudança na linguagem empregada nas narrativas possibilitou que os contos de fadas tenham se tornado uma leitura familiar e escolar. Durante esse percurso é interessante atentar como a recepção desses textos e a crítica produzida pelos leitores e estudiosos influenciou no estilo de linguagem das novas edições. Esse fenômeno é explicado por Bakhtin através do conceito de compreensão responsiva. Para o autor, todo enunciado tem uma conclusibilidade, isso ocorre quando há a alternância dos sujeitos do discurso. Na comunicação dialógica não se compreende o receptor de determinado enunciado ou texto como um ouvinte passivo; os sujeitos são compreendidos como pares na comunicação. Nessa comunicação, imediatamente quando um enunciado é proferido por alguém e direcionado a alguém, o ouvinte, além de construir sua compreensão sobre o significado do mesmo, concorda ou discorda do que foi dito e faz considerações sobre seu conteúdo. A compreensão responsiva pode suscitar reações nos interlocutores como as que ocorreram com os leitores e críticos dos contos de fadas de Perrault e Grimm, porém não pode ser limitada por esse exemplo. Para Bakhtin:

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta em voz real alta. É claro que nem sempre ocorre imediatamente a seguinte resposta em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado: a compreensão ativamente responsiva do ouvido (por exemplo, de uma ordem militar) pode realizar-se imediatamente na ação (o cumprimento ou comando entendidos e aceitos para execução), pode permanecer de quando em quando como compreensão responsiva silenciosa (alguns gêneros discursivos foram concebidos apenas para tal compreensão, por exemplo, os gêneros líricos), mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte.(BAKHTIN, 2003, p. 271,272)

A partir do conceito de dialogismo para Bahktin e de intertextualidade para Kriskeva, podemos compreender como os textos literários enfocados neste trabalho carregam fortes marcas ideológicas dos contextos sociais e históricos circundantes dos autores e como permanecem como textos circundantes no presente dos leitores para que estes possam confrontar seu conteúdo, formular sua própria visão de mundo e subsequentemente agir no mesmo.

Além do funcionamento da própria linguagem e da formulação de enunciados, para estudar as várias versões aqui selecionadas da história de Chapeuzinho Vermelho, deve ser ressaltada uma característica marcante do gênero literatura infantil que, por caminhar estreitamente conectado com ideias de educacionais, faz com que os escritores escrevam para crianças textos que julgam ser relevantes para os interesses e formação dos mesmos.

Por mais exacerbada que seja a fantasia do escritor ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra foi concebida, o sintoma de sua sobrevivência é o fato de que ela continua a se comunicar com seu destinatário atual, porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor. (ZILBERMAN, 2003, p.25)

Dessa forma, apesar da literatura sintetizar através de recursos de ficção uma realidade circundante, ela traz em seu conteúdo muitos significados que têm como intenção construir identidades e formar cidadãos. Porém, de acordo com o princípio dialógico, devemos reconhecer que esse viés prescritivo que a literatura infantil tem desde seu surgimento até os dias de hoje encontra uma barreira no modo como a recepção da leitura ocorre: responsivamente. Assim como Bakhtin afirma que o indivíduo não é assujeitado pelos discursos sociais, a criança, inserida e atuante na sociedade, convive com o imaginário criado pelos autores, assimila e recria o discurso através de suas percepções da realidade.

Vimos então que a atividade dos autores, de criação de textos literários, está relacionada ao ato de conjugar discursos para formular o seu próprio. Sendo os contos de fadas acervo de leitura principal de diversas gerações durante séculos (de transmissão oral e escrita) e supondo que os escritores contemporâneos das versões que retomam os contos de fadas tiveram acesso em sua infância a essas narrativas, considero relevante refletir também através da visão de outra área de conhecimento – a psicologia - como essa audiência pode ter sido afetada por esses textos literários.

O psicanalista Sigmund Freud criou hipóteses sobre esse processo criativo em seu texto *Escritores Criativos e Devaneios* (FREUD, 1996). Para ele, a atividade imaginativa está presente em nossas vidas desde a infância. Através das brincadeiras e dos jogos, as crianças recriam o mundo de maneira simbólica para dar significado a ele. Porém, à medida que crescemos, essa atividade deixa de ser visível: “a criança em crescimento, quando para de brincar, só abdica do elo com os objetos reais; em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de devaneios.” (FREUD, 1996, p. 78). Esses devaneios comuns a todos são motivados, segundo Freud, por desejos insatisfeitos. O indivíduo cria uma fantasia baseada em sua realidade, porém de forma que nessa realidade corrigida existem

elementos que de alguma forma satisfaçam seus desejos. Freud descreve o processo do seguinte modo:

Não devemos supor que os produtos dessa atividade imaginativa – as diversas fantasias, castelos no ar e devaneios – sejam estereotipados ou inalteráveis. Ao contrário, adaptam-se às impressões mutáveis que o sujeito tem da vida, alterando-se a cada mudança de sua situação e recebendo de cada nova impressão ativa uma espécie de ‘carimbo de fabricação’. A relação entre fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideiação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, 1996, p. 79)

A hipótese que Freud cria sobre a estrutura temporal da fantasia que origina a obra literária guarda relações com a formulação do discurso tratada na obra de Bakhtin. Essa relação pode ser percebida na forma como os dois autores consideram que o trabalho do enunciador-escritor surja a partir de uma situação do presente, para então retomar o passado como forma de constituir seu discurso dialógico e por fim possa projetar uma visão utópica para o futuro baseada nos valores da contemporaneidade. Apesar do processo de criação do devaneio ser comum a todos os indivíduos, pois se trata de uma característica da psique humana, os escritores criativos lançam mão de recursos textuais para tornar suas fantasias atrativas a seus leitores. Freud (1996) salienta sobre esse trabalho de criação o fato dos autores amenizarem as características egocêntricas de seus devaneios, dissolvendo-os em personagens. Esse processo é fundamental segundo o autor, pois existe a tendência dos indivíduos sentirem vergonha de suas fantasias e tentarem escondê-las; por esse motivo, um relato que fosse claramente a expressão de um desejo do ego de outra pessoa não causaria o mesmo prazer que o proporcionado através do texto literário. Ao analisar esse processo de como são construídas as fantasias do indivíduo e conseqüentemente dos textos literários inspirados nelas, é importante perceber que a demanda, apesar de ser baseada em desejos íntimos dos escritores, é suscitada por uma situação em que está pressuposta e estabelecida uma relação com o contexto social em que o indivíduo está situado e também na forma como este se relaciona, seja com outros indivíduos, seja com os textos produzidos por eles. Dessa forma, pode-se considerar que o próprio processo descrito por Freud como camuflagem de fantasias é feito com recursos textuais que fazem parte de uma cultura literária e de um arcabouço histórico de enunciados em circulação no presente que, ao serem selecionados no

“simpósio universal” para utilização de um indivíduo – o escritor criativo – contribuirão para a construção de enunciados futuros.

Apesar de explorar mais atentamente em seu estudo de que forma os autores que produzem seu próprio material o elaboram, Freud (1996) também cita o trabalho dos escritores que retomam textos da tradição literária:

Não devemos esquecer, entretanto, de examinar aquele outro gênero de obras imaginativas, que não são uma criação original do autor, mas uma reformulação de material preexistente e conhecido. Mesmo nessas obras o escritor conserva uma certa independência que se manifesta na escolha do material e nas alterações do mesmo, às vezes muito amplas. Embora esse material não seja novo, procede do tesouro popular dos mitos, lendas e contos de fadas. Ainda está incompleto o estudo de tais construções da psicologia dos povos, mas é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os sonhos seculares da humanidade jovem. (FREUD, 1996, p. 82)

A partir dessas ideias propostas por Freud, pode-se questionar se a própria retomada, por parte dos autores contemporâneos, de histórias pertencentes à tradição literária dos mitos, lendas e contos de fadas pode ser compreendida a partir da necessidade dos mesmos de rememorar narrativas da infância que de alguma forma representavam um momento de satisfação de seus desejos do presente e por esse motivo se tornaram a base para a criação de uma narrativa com uma realidade corrigida detentora de ideais e utopias próprios de sua época. Indo um pouco além, mas autorizados pelas considerações do próprio Freud com relação à natureza coletiva dos devaneios configurados nessas narrativas, podemos compreender também o caráter socialmente relevante do próprio impulso criativo, numa dinâmica dialógica que pode ser enfocada simultaneamente pela perspectiva bakhtiniana.

5 ANÁLISE DOS TEXTOS LITERÁRIOS SELECIONADOS

5.1 Visão Psicanalítica de *Chapeuzinho Vermelho*

No livro *A Psicanálise nos Contos de Fadas* (BETTELHEIM, 1980), obra de referência para qualquer pessoa que se debruce sobre o tema, o autor Bruno Bettelheim analisa, entre outros contos populares do folclore, a história de *Chapeuzinho Vermelho*. Para ele a versão de Charles Perrault, por apresentar um final de narrativa desastroso para a personagem principal e sua avó, amedronta mais os ouvintes da história do que propicia que os mesmos aliviem suas ansiedades, o que considera ser uma característica muito importante dos contos de fadas. Em contraponto a esta versão estaria a elaborada pelos irmãos Grimm que, por fornecer uma elasticidade interpretativa, favorece que os leitores elaborem significados mais profundos dependendo de sua visão de mundo e momento de desenvolvimento psicológico. Sob esses argumentos, Bettelheim afirma que a versão dos irmãos Grimm transformou esse conto em um dos mais divulgados do gênero.

No capítulo dedicado a analisar a história de *Chapeuzinho Vermelho*, o autor chama a atenção para alguns elementos da narrativa que aparecem de formas distintas em cada versão e que podem modificar em grande forma a interpretação a ser feita dos contos. Na versão de Perrault, *Chapeuzinho* não recebe a advertência de sua mãe que poderia auxiliá-la na escolha do caminho, sua avó é devorada pelo lobo sem ter cometido nenhum erro e este, após fazê-lo, não coloca as roupas da senhora para tentar enganar a menina e quando a convida para deitar-se com ele, esta tira suas roupas antes de atender ao pedido.

“Capinha Vermelha”, de Perrault, perde muito de seu atrativo porque fica óbvio que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte. Estas simplificações junto com uma moral afirmada diretamente transformam este conto de fadas potencial num conto admonitório que especifica tudo. Assim, a imaginação do ouvinte não entra em ação para dar um significado pessoal à estória. Preso a uma interpretação racionalista da finalidade da estória, Perrault explicita tudo ao máximo. Por exemplo, quando a menina se despe e entra na cama com o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, não sobra nada para a imaginação. Como Capinha não responde a esta sedução óbvia e direta com uma tentativa de escapar ou lutar, ou ela é estúpida ou deseja ser seduzida. (BETTELHEIM, 1975, p. 205)

Na versão dos irmãos Willhem e Jacob Grimm, Bettelheim analisa, sob o enfoque psicanalítico, Chapeuzinho Vermelho como uma menina que precisa solucionar ligações edípicas com seu pai que ainda estão presentes em seu subconsciente; por este motivo ainda baseia suas escolhas ora pelo princípio do prazer, ora pelo princípio de realidade, o que segundo o autor faz com que ela se exponha a situações perigosas com as quais ainda não está madura o suficiente para lidar. Os personagens masculinos no texto, o lobo e o caçador, aparecem como faces de uma mesma moeda, a representação da figura paterna.

É como se Chapeuzinho tentasse entender a natureza contraditória do homem vivenciando todos os aspectos da personalidade dele: as tendências egoístas, associas, violentas e potencialmente destrutivas do id (o lobo); e as propensões altruístas, sociais, reflexivas e protetoras do ego (o caçador). (BETTELHEIM,1975, p.208).

Chapeuzinho, ao sair de sua casa, onde se sentia segura, para explorar o mundo que a cerca, ao cruzar com o lobo é seduzida a romper com os ensinamentos de sua mãe e aproveitar os prazeres da floresta, como o canto dos pássaros e as flores. Apenas quando saciada sua vontade, se recorda de sua incumbência. O caráter sexual da cena de Chapeuzinho Vermelho na cama com o lobo aparece de forma implícita: a menina permanece estática à presença dele, nem se recolhe nem se entrega à sedução do mesmo. No momento do diálogo em que questiona o lobo sobre suas características, ela utiliza seus quatro sentidos para compreender o que a cerca (o tato, olfato, paladar e visão). Após Chapeuzinho ser devorada pelo lobo, ocorre a descoberta da cena pelo caçador, que escolhe abrir a barriga do animal cuidadosamente com uma tesoura, apesar de ter impulsos de liquidá-lo. Ao ser libertada, Chapeuzinho relata que sentiu muito medo e tem a chance de vingar-se do lobo, colocando pedras em sua barriga. Essa libertação é vista por Bettelheim como uma forma de marcar um renascimento da personagem; depois de ter experimentado o conflito e solucionado suas questões, reaparece amadurecida. É essa menina modificada pela experiência vivida que diz consigo no final da história: “Nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir”. Tendo solucionado suas ligações edípicas com a figura paterna, ela pode agora seguir os conselhos de sua mãe e explorar sua sexualidade sob sua aprovação.

5.2 Análise das Versões de Perrault e Willem e Jacob Grimm

Apesar das diferenças apontadas anteriormente sobre as versões fundadoras de Chapeuzinho Vermelho, pode-se observar que ambas mantêm um núcleo estável narrativo similar. Uma menina muito amada pela avó recebe desta um capuz da cor vermelha que acaba por caracterizá-la ante a comunidade em que vive; é incumbida por sua mãe da tarefa de visitar sua avó doente. Na floresta encontra com um lobo e ingenuamente fornece a este informações sobre seu destino, o que possibilita que ele sugira a ela se enveredar por um caminho mais longo, indo o lobo pelo mais curto. Ao chegar à casa da avó de Chapeuzinho o lobo devora rapidamente a senhora, deita-se em sua cama para aguardar a chegada da menina. Assim que Chapeuzinho chega a seu destino, desconfia do ambiente e das características de sua avó, porém é demovida por ora de suas percepções pelas justificativas e pelo convite do lobo de deitar-se com ele. Ao se deitar ao lado do antagonista que finge ser sua avó, segue-se o diálogo marcante dessa narrativa, onde a menina questiona elementos da aparência de seu interlocutor enquanto este posterga a descoberta de sua identidade até o momento de devorar a menina também.

Em termos de enredo, é no final das narrativas que se revelam maiores divergências entre as versões. Na primeira, elaborada por Charles Perrault, a história termina quando Chapeuzinho Vermelho é engolida pelo lobo. No entanto o autor, ao final, como marca de seu estilo de adaptação dos contos, anexa um poema com a moral supostamente contida no enredo recém apresentado.

Moral

*Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar,
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar.
Falo do “lobo”, pois nem todos eles
São de fato equiparáveis,
Alguns são até muito amáveis,
Serenos, sem fel nem irritação.
Esses doces lobos, com toda educação,
Acompanham as jovens senhoritas
Pelos becos afora e além do portão.
Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos,
São entre todos os mais perigosos. (MACHADO, 2010, p. 82)*

Na versão posterior, escrita pelos irmãos Grimm, após a aglutinação da avó e de Chapeuzinho, o lobo se põe a dormir e a roncar; ao fazê-lo chama atenção de um caçador que passava por ali. O Caçador, ao escutar o barulho vindo da casa da avó, resolve averiguar a

situação. Encontra o lobo dormindo e supõe que este poderia ter devorado a avó; então, abre sua barriga a tesouradas, assim libertando Chapeuzinho e sua avó. Por meio dessa libertação o caçador propicia à personagem que dá título à narrativa que se vingue do lobo colocando grandes pedras na barriga do mesmo, levando-o à morte. O caráter moralizante da narrativa aparece claramente na conclusão final da personagem, assumindo a intenção de não mais se desviar do caminho e de seguir as ordens de sua mãe em futuras ocasiões.

No final proposto por Charles Perrault, é possível interpretar que a menina é punida, perdendo sua vida por não tomar precauções na floresta, porém, na moral anexada ao texto o autor coloca o nome do personagem lobo entre aspas possivelmente para marcar a interpretação de que esse poderia representar na verdade um certo grupo social do sexo masculino da época. O texto então pode apontar certos indícios da forma como algumas relações entre homens e mulheres eram estabelecidas na sociedade vigente. É interessante refletir sobre a relevância da conduta relatada por Perrault, de homens que aparentam ser cortesões e sedutores, mas na verdade pretendem agir de forma que represente perigo para as moças. Qual seria a recorrência e naturalidade dessa conduta nas relações sociais, a ponto de inspirar um autor e de se tornar conteúdo do texto literário admonitório produzido por ele e direcionado às meninas e moças?

Já na versão contada pelos irmãos Grimm a menina e avó são salvas por um caçador que passava ali perto; essa salvação traz ao texto mais um personagem masculino. Aqui, o que chama atenção é o fato do personagem masculino ou representar um predador ou um salvador. "O caçador já foi visto como representação da proteção patriarcal para as duas mulheres, incapazes de se defender sozinhas" (TATAR, 2009, p. 34). Se em versões orais do conto a personagem principal não precisava do auxílio da figura masculina para salvá-la e muitas vezes enganava o lobo com sua astúcia¹, podemos levantar a hipótese de que essa relação de dependência estaria fundada em representações e valores burgueses dos quais comungariam os autores e o público pretendido para suas versões adaptadas dos contos de fadas, traduzindo uma condição feminina mais controlada e bem diferente da representada, quer nas primeiras versões orais, quer na versão de Perrault, em que a advertência indicia alguma margem de rebeldia possível. No entanto, apesar da variedade de indícios, na época do registro dos contos

¹¹ Michèle Simonsen, em **O conto Popular** (1987), traz um relato recolhido na França em 1885, supostamente de origem anterior, no qual a heroína, após deitar-se na cama com o lobo e reconhecê-lo, engana-o pedindo para ir para fora de casa urinar e fugindo em seguida. A mesma versão foi publicada na coletânea organizada por Maria Tatar, **The Annotated Classic Fairy Tales**, cuja tradução brasileira foi publicada sob o título **Contos de fadas**, pela editora Zahar, em 2004.

escolhidos, que podem apontar para uma interpretação das relações entre o feminino e masculino é importante ter cautela quanto à escolha de apenas uma interpretação dos textos.

Críticos desta história foram levianos em relação a seus elementos, exibindo ilimitada confiança em suas interpretações. Não há dúvida de que o próprio conto, ao descrever um conflito entre uma protagonista fraca, vulnerável, e um antagonista grande, poderoso, presta-se a certa elasticidade interpretativa. Mas a multiplicidade de interpretações não inspira confiança, alguns críticos vendo na história uma parábola do estupro, outros uma parábola da misantropia, outros ainda um projeto para o desenvolvimento feminino. (TATAR, 2009, p. 29)

5.3 Análise das Versões de Pennart e Dahl

A história de Chapeuzinho Vermelho contada por Roald Dahl em *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* (DAHL, 2007) não contém uma estrutura narrativa tão próxima das versões que retoma, pois se inicia a partir do momento em que o lobo chega à casa da avó de Chapeuzinho. Ao se deparar com o Lobo em sua casa, a senhora fica apavorada com o risco de vida que ele traz para ela e esse medo é justificado quando ele a devora prontamente. Porém, ter comido a avó não é o suficiente para saciar a fome do Lobo; por isso, este se põe a procurar outras opções de jantar na cozinha da senhora. Ao constatar que não haveria outra opção, o Lobo tem a ideia de aguardar a chegada de Chapeuzinho, então começa a vestir as roupas da avó e até frisa os cabelos, prova de sua *expertise*, para criar um disfarce e receber a menina. Chapeuzinho Vermelho chega feliz à casa da avó e começa um diálogo com o seu antagonista questionando-o sobre as partes do corpo de sua “avó”; ela pergunta sobre suas orelhas e sobre seus olhos, porém ao receber as respostas do lobo complementa com a afirmação de que seu interlocutor têm um belo casaco de peles. O Lobo frustra-se com o fato dela não o questionar sobre a boca que o faria afirmar que a devoraria, mas diz que independente disso o fará. Em seguida, a menina contente e confiante retira de sua bermuda uma pistola e mata o lobo antes que ele pudesse devorá-la. Após o incidente, Chapeuzinho reaparece andando na floresta sem as vestimentas que justificam seu nome e, portanto, muito mudada, chamando a atenção para o casaco de pele de lobão que está usando.

Esse texto foi publicado no Brasil em 1982 em uma coletânea de contos do autor inglês Roald Dahl, intitulada *Historinhas em Versos Perversos* que, além dessa história, retoma outros contos de fadas tradicionais. O que essas histórias têm em comum é o modo

como elas subvertem os finais dos contos tradicionais, fazendo com que os antagonistas acabem sempre vencidos pela esperteza e atitudes tomadas pelos protagonistas. Não é possível afirmar se o autor inglês, muito reconhecido desde a década de 40, escreveu estas paródias dos contos de fadas por ter conhecimento dos estudos e crítica literária que trouxeram esse gênero à discussão a partir da década de 70, porém, é interessante assinalar que foram escritos quase 10 anos após a publicação da obra de Bruno Bettelheim, período em que esse tipo de produção foi extremamente valorizado.

Na história criada por Roald Dahl, o personagem masculino do Lobo ainda aparece descrito como uma ameaça voraz à vida das duas personagens femininas do texto, porém este “Há muito não comia uma boa comida” (DAHL, 2007, p. 44) e, após comer a Vovó “de uma só bocada”, ao resolver esperar por Chapeuzinho Vermelho, sente a necessidade de se disfarçar com cuidado para enganar a jovem menina. Por isso “Ele pôs o casaco e o chapéu, escovou o cabelo. Depois os frisou (esse lobo era esperto). ” (DAHL, 2007, p. 45). Lembremos que, na versão de Perrault, o Lobo sequer se disfarça antes de entrar nas cobertas da cama da avó; já na dos irmãos Grimm ele veste as roupas da senhora, mas displicentemente, se comparado à versão de Dahl. Outra diferença com relação à forma como as personagens agem nessa versão em relação às fundadoras, está no fato de ambas – Chapeuzinho e Avó – reconhecerem prontamente o perigo representado pela figura do lobo. A avó, ao ver o lobo, pensa: “Estou morta! ” (DAHL, 2007, p. 44) e Chapeuzinho, apesar de manter um diálogo com este, parece reconhecê-lo ao elogiar: “Mas que belo casaco de peles tu tens” (DAHL, 2007, p. 45).

Se antes os contos foram de alguma forma criados para alertar as mulheres da sociedade sobre o perigo que o lado voraz da personalidade masculina poderia representar, este conto contemporâneo indica que, apesar de ainda presente, o perigo agora é conhecido e ao ser reconhecido garante a possibilidade de defesa. Senão pela necessidade de defesa, porque uma menina “contente e feliz” (DAHL, 2007, p. 45) precisaria carregar uma pistola em sua bermuda. Ao prever o perigo e vivenciá-lo concretamente, Chapeuzinho não hesita e mata o lobo. A menina após essa experiência aparece modificada “sem nada do que usava antes” (DAHL, 2007, p. 46), chamando a atenção para o casaco de pele de lobão que ela veste, que pode ser interpretado como símbolo de uma nova forma de se colocar na sociedade. A menina nessa história, portanto de alguma forma pode representar a forma como (no *devaneio* ou na *compreensão/criação responsiva* do escritor) as mulheres interagem e “sobreviviam” na sociedade, no contexto histórico e social de criação do texto), graças ao seu conhecimento e capacidade de defesa, enquanto sua avó que pode representar gerações

passadas morre, pois, apesar de reconhecer o perigo ainda não havia aprendido sobre a necessidade de se defender perante um agressor.

Já a história de *Chapeuzinho Redondo* publicada em 2012 por Geoffroy de Pennart, começa assim como as versões à que faz referência. Uma menina que vivia com os pais em uma cabana na beira de uma floresta e era muito amada pela avó, acaba sendo apelidada por sempre usar um chapéu redondo que ganhou da mesma. No dia do aniversário da avó, a mãe de Chapeuzinho Redondo pede que a menina leve algumas encomendas para a senhora. Antes que a menina siga o caminho a mãe adverte que ela vá pelo campo e não pela floresta. No caminho a menina encontra o que acredita ser um grande cachorro dormindo e acaba acordando-o com o barulho de uma grande corneta que carregava. O animal acorda com o susto e, após o pedido de desculpas da menina, tenta avisá-la sobre sua real identidade, mas ela duvida e afirma: “Tudo bem! Mas você não é o lobo. O lobo vive na floresta e é muito mau. E você, olhe só, com essa cara de bonzinho...” (PENNART, 2012, p. 13). Antes de seguir seu caminho, Chapeuzinho mostra ao lobo onde fica a casa de sua avó. Com essa informação, o lobo decide seguir pelo caminho mais curto da floresta para vingar-se da menina pestinha que lhe pregou uma peça. No caminho ele é surpreendido pelo carro da vovó, que estava voltando do supermercado, e é atropelado. A senhora, muito preocupada com o acidente que causou, decide levar o animal para casa para ser cuidado por um veterinário. Ao chegar à casa de sua avó, Chapeuzinho Redondo encontra o lobo deitado na cama e a princípio acredita que seja sua avó doente, porém ela acaba reconhecendo o animal que havia encontrado no caminho. Nesse momento imagina que ele havia devorado a sua avó, bate em sua cabeça com um candelabro e decide chamar a polícia para que ajudem a tirá-la de lá. Então a avó de Chapeuzinho Redondo chega com o veterinário e ao saber o que havia ocorrido se lamenta por ter agido daquela forma. O veterinário esclarece que o animal não era um cachorro como as duas personagens acreditavam e sim um lobo enorme. O lobo fica então se recuperando na casa da avó e, ao perceber que sua reputação de mau estava arruinada, decide viver com ela. Já Chapeuzinho Redondo cresce e, modificada pela experiência vivida, se torna uma veterinária de sucesso.

Na história contada pelo autor francês Geoffroy de Pennart, podemos perceber a retomada de diversos elementos da versão de Chapeuzinho Vermelho escrita pelos irmãos Grimm, principalmente no que se refere ao cenário e estrutura da narrativa. A descrição da menina que recebe um apelido por utilizar com frequência um adereço dado por sua avó, a incumbência da mãe seguida da advertência para tomar cuidado no caminho, o encontro com o lobo na floresta onde há a revelação de onde vai, o que possibilita que este tente enganá-la,

o conflito na casa da vovó, a intervenção de uma outra figura masculina para solucionar o conflito e por fim o significado que a personagem dá para a experiência, que modifica sua forma de se relacionar com o mundo. Porém, mesmo mantendo um núcleo estável do texto e dos personagens que fazem parte dele – no caso, o caçador dos irmãos Grimm aqui é substituído pela figura do veterinário – as relações que eles estabelecem na trama geram um significado diferente da versão a que fazem referência. Uma das características marcantes dos contos de fadas apontada por Bruno Bettelheim é de que a construção dos personagens é feita de forma a marcar claramente uma separação entre o mal e o bem. O autor indica que essa dicotomia representada em personagens antagônicos possibilita que os leitores infantis compreendam claramente as relações entre ações boas e ruins e suas consequências. O que se vê na história de Chapeuzinho Redondo é a dissolução dessas barreiras claras entre o bem e o mal: apesar dos personagens fazerem referência ao nosso conhecimento prévio de que o lobo é mau e a Vovó e Chapeuzinho são boas, as ações praticadas por esses personagens não reiteram essa visão. Chapeuzinho Redondo, que seria uma representação do bem, acorda o lobo gratuitamente com o barulho de uma corneta e sua avó, no mesmo sentido, atropela o lobo; este, que antes representaria o mal, se torna vítima dessas ações e vive pacificamente com a vovó no final da história.

A criação de uma narrativa que propõe representar o masculino e o feminino através de personagens mais complexos em sua subjetividade e que na interação de suas ações não são estereotipadas sob uma lógica maniqueísta pode demonstrar uma mudança na forma como a relação entre os gêneros vem sendo construída na visão do autor sobre a sociedade. Essa igualdade de representação da subjetividade – com seus impulsos destrutivos ou não – na narrativa, desmistifica uma visão normativa sobre ambos os gêneros, seja sobre o feminino ser ingênuo e indefeso, quanto sobre o masculino ser voraz e ardiloso, como foram apresentados nas versões analisadas. Outro aspecto que deve ser notado é como se dá o reconhecimento do lobo em cada versão analisada. Nas versões fundadoras, a aparição do Lobo não parece amedrontar Chapeuzinho Vermelho pois esta ainda não sabe o perigo que ele representa. Na versão de Roald Dahl, tanto a avó como Chapeuzinho reconhecem o animal como um perigo iminente, por esse motivo a Avó ao encontrá-lo sabe que será devorada e a neta puxa a pistola antes que ele anuncie que vai devorá-la também. Já na versão escrita por Geoffroy de Pennart, Chapeuzinho Redondo já ouviu falar do perigo que o lobo representa, pois quando sua mãe tenta alertá-la sobre os perigos da floresta e do animal que ali vive, Chapeuzinho faz referência ao tema com um discurso arraigado, porém quando se depara com o animal de que sempre ouviu falar, não o reconhece como tal. Esse fato pode denotar que a repressão e

animosidade masculina aparece para as novas gerações como uma herança histórica de luta e de atenção para o assunto. Mas que de alguma forma no convívio social esse comportamento estereotipado pode estar em declínio, ou apenas, menos naturalizado.

A construção da ideia de gênero, ao mesmo tempo que reproduzia a imagem da mulher como a bela indefesa, mantinha o homem como protetor ou opressor. Pennart, além de descrever Chapeuzinho como uma menina destemida, que prega peças e defende sua avó, representa o lobo de uma forma que ele pode repensar a sua própria natureza imposta e escolher viver de forma pacífica, fazendo crochê com a avó, ato que não seria esperado de um personagem masculino anteriormente. Outra marca importante do contexto social do autor que aparece no texto é o fato de Chapeuzinho poder ingressar no mercado de trabalho. A personagem tem liberdade de, a partir de suas experiências, optar por uma profissão que seja adequada às suas habilidades e conquistar o sucesso através de seus esforços. Sucesso que no contexto das versões fundadoras dos contos de fadas sempre era representado através do ritual do casamento ou pela sua sobrevivência assegurada por um personagem masculino.

6 CONCLUSÃO

Neste trabalho, através da escolha de focar a importância dos contos de fadas e mais especificamente narrativas que trouxessem a personagem Chapeuzinho Vermelho como protagonista dos textos literários, pudemos traçar um percurso histórico de criação e recriação desses textos. Compreender o conceito de dialogismo para Bakhtin e, posteriormente, de intertextualidade, ajudou a lançar luz sobre o trajeto dos contos de fadas durante os séculos de transmissão até chegarmos à contemporaneidade, de forma a refletir como os diversos campos de conhecimento estão intimamente ligados ao campo da literatura infantil.

Pudemos também dimensionar o legado dessas histórias para as novas gerações. Histórias que, ao trazerem em seu simbolismo diversos elementos representantes da sociedade, podem comunicar um conhecimento sobre as mudanças de paradigmas nos valores e propor possíveis novas formas de nos organizarmos e convivermos através do enfrentamento e reflexão.

Se todo texto é enunciado com o qual temos contato nos ajuda a construir nosso próprio simpósio, a área da educação têm grande mérito ao reconhecer os textos infantis como essenciais para a formação das crianças e adolescentes. Essa formação, porém, não deve ser compreendida apenas sob um caráter de aquisição da linguagem escrita, ou o mais problemático, de reprodução plena e não crítica de conteúdos ideológicos de determinada classe social. É imprescindível não esquecer que os indivíduos, como diz Bakhtin, não são assujeitados pelos discursos, para compreendermos o espaço da leitura literária como um lugar onde ideias e ideais estão refletidos, mas para serem continuamente compreendidos, questionados, ressignificados. Onde ao fazê-lo, os leitores possam experimentar a crítica e a autonomia de construir sua identidade de gênero, como indivíduos sociais e históricos, que possam escolher ativamente como desejam intervir e se relacionar no meio em que vivemos.

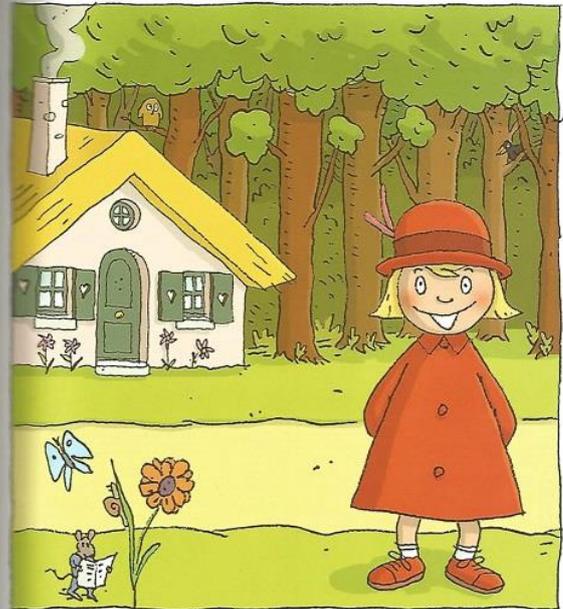
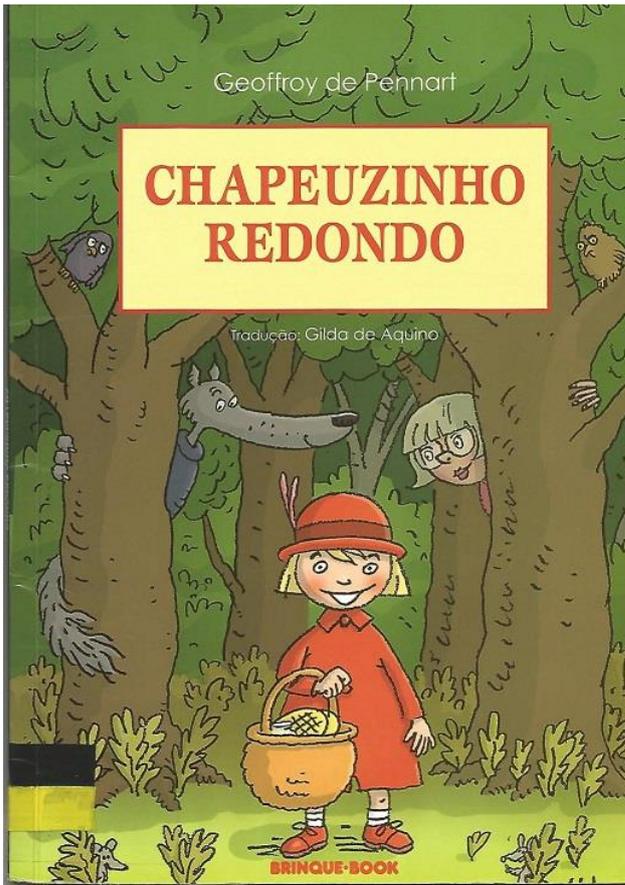
Reconhecendo a importância desses textos, a forma como eles são construídos e como eles podem representar questões sociais que geram incômodo seja nos autores que os escolheram para estarem enfocados nos textos, seja nos leitores que se identificam e se ressignificam através deles, podemos perceber como a temática de gênero e, mais especificamente, a imagem ideológica imposta às mulheres de como se portar e se relacionar com os homens, é um tema emergente e crucial no debate de nossa sociedade. Pois se assim

não o fosse, não haveria a necessidade de discutir, refutar, questionar recorrentemente, como é feito também nos textos endereçados às crianças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global, 2003.
- DAHL, Roald. **Historinhas em versos perversos**. São Paulo: Moderna, 2007.
- PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Lê, 1998.
- PENNART, Geoffroy. **Chapeuzinho Redondo**. São Paulo: Brinque-Book, 2012.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas. Vol. IX**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MACHADO, Ana Maria (Org.). **Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

ANEXO A – CHAPEUZINHO REDONDO DE PENNART



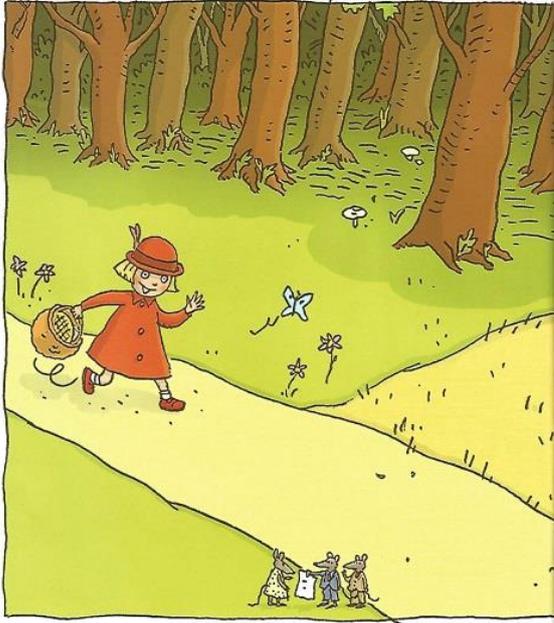
Era uma vez uma menina que vivia com os pais na beira de uma floresta. Como ela nunca tirava o chapéu redondo e vermelho que sua avó lhe havia dado, seu apelido era Chapeuzinho Redondo.



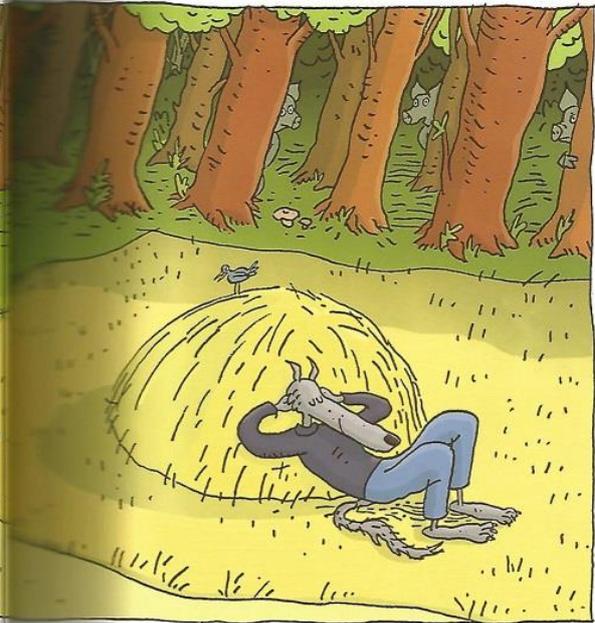
Um dia, sua mãe disse:
 – Hoje é o aniversário da vovó. Você quer levar para ela estes dois bolos e este pote de manteiga? Sei que ela vai ficar feliz em ver você.
 Chapeuzinho Redondo aceitou logo, pois adorava a avó.



– Prefiro que você vá pelo campo – disse a mãe. – É mais curto pela floresta, mas...
 – Eu sei, tem o lobo. Não se preocupe, mamãe, já vi esse filme.



No caminho, Chapeuzinho Redondo encontrou um grande cachorro cinza que dormia encostado num monte de feno.



Ela não resistiu. Tirou sua corneta do bolso e...

Fiuuu!



O animal acordou com um salto, completamente aterrorizado.

- O que... que é... o que é isso!?!



– Ahá! Olhe a cara do cachorro! Eu sei, tudo bem, não foi legal tocar a corneta, mas não pude resistir. Pegue um bolo para você me perdoar.

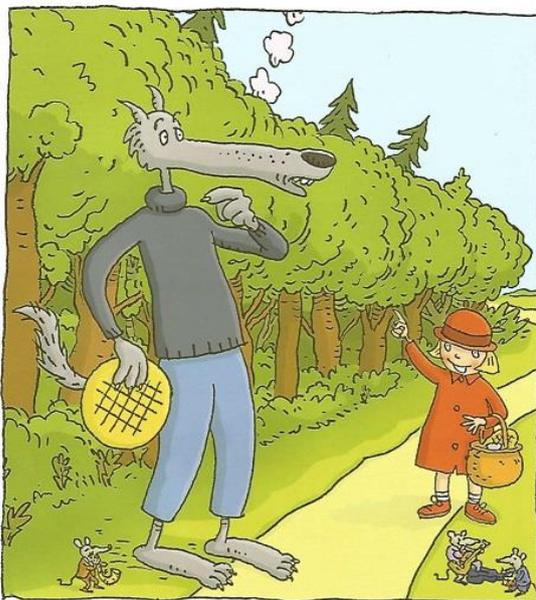
12



– Eu... eu... eu não sou um cachorro, eu... eu... eu sou o lobo e eu... eu...

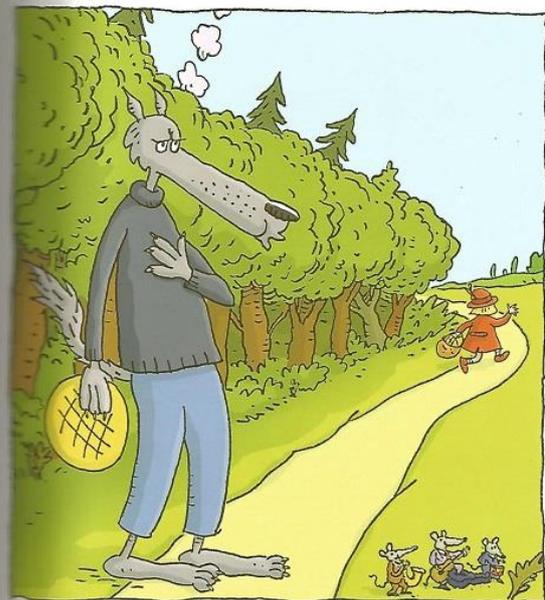
– Tudo bem! Mas você não é o lobo. O lobo vive na floresta e é muito mau. E você, olhe só, com essa cara de bonzinho...

13



– Mas é verdade, eu... eu... eu sou o lobo...
– Tudo bem, nos seus sonhos, talvez. Bem, a vovó me aguarda, eu tenho de ir. Está vendo a fumaça? É ali mesmo, mas, por causa do lobo, tenho de contornar a floresta. Adeus, cachorro...

4



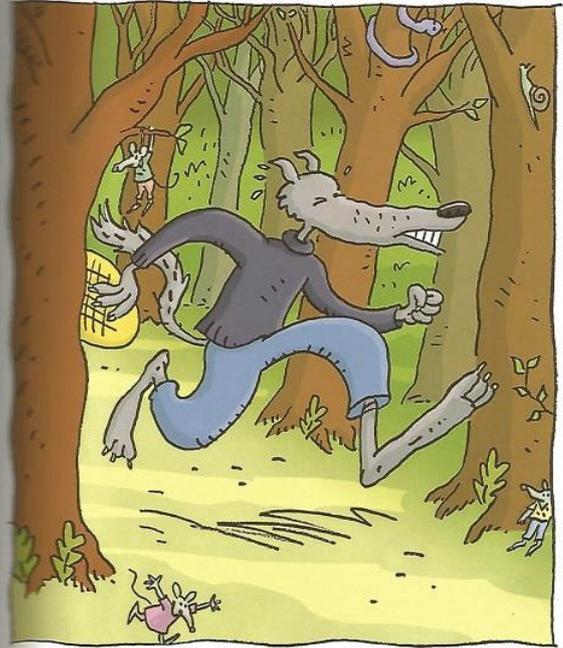
O lobo, pois era ele mesmo, recuperou o fôlego.
– Que pestinha! Ai, meu pobre coração!

15



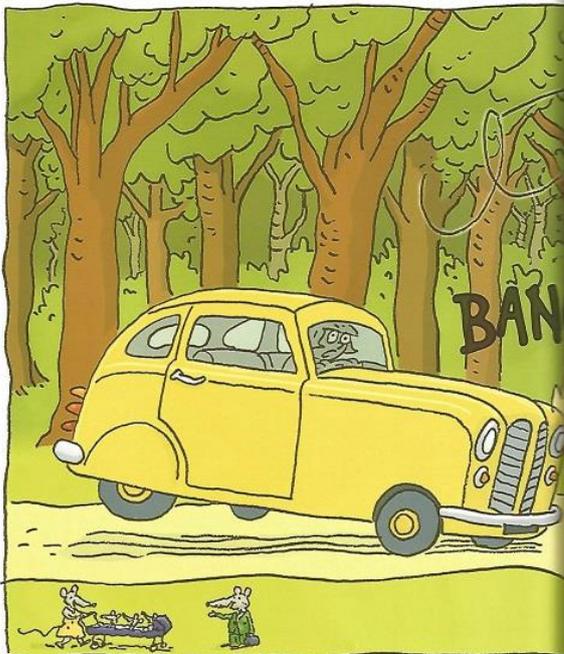
– Mas ela vai ver só! Cara de bonzinho... Vou enfiar este bolo na goela dela e depois comê-la!

16



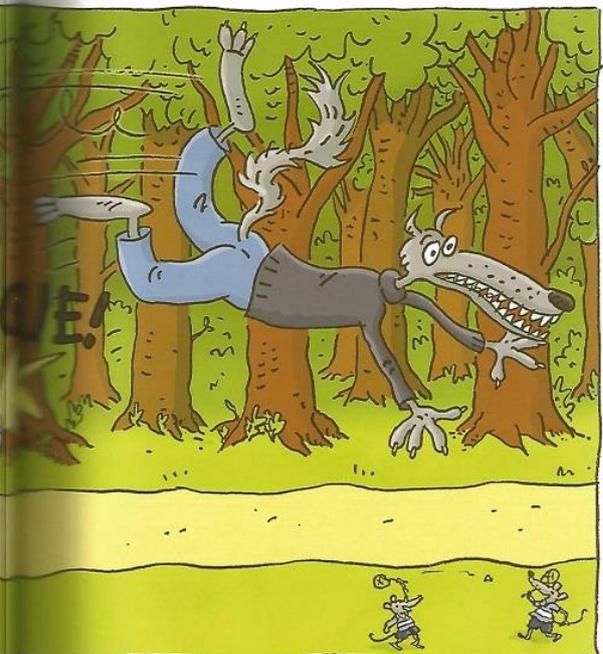
E o lobo saiu correndo para a casa da vovó. Foi direto pela floresta, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. A casa estava bem ali.

– Só falta atravessar essa estrada e...



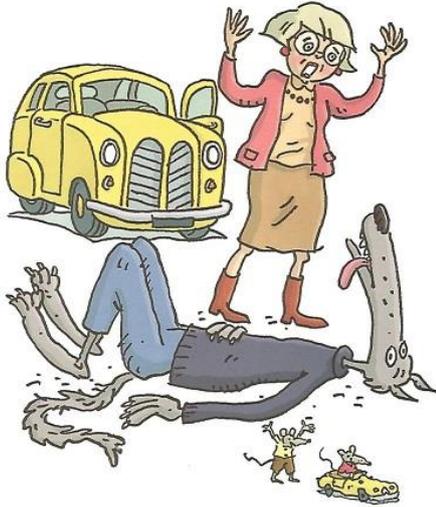
BANGUE!

18



Um carro atropelou o lobo!

15



Era justamente a vovó, que voltava do supermercado.

– Oh, céus! Que horror! O pobre cão! Apareceu de repente, não pude evitar!

20



– Que bom! Ele não está morto. Rápido, para a cama. Vou chamar o veterinário...

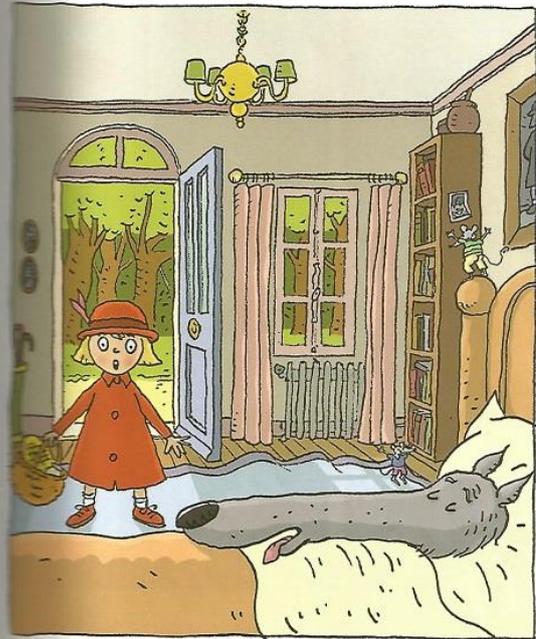
21



Neste momento, Chapeuzinho Redondo chegou à casa da vovó.

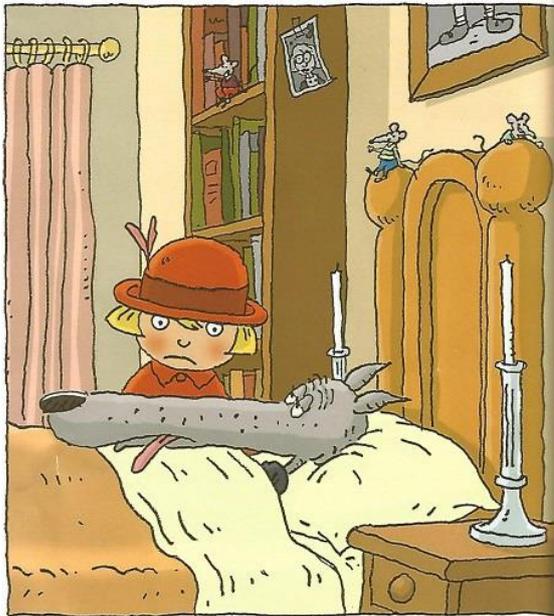
– Bom dia, vovó! Sou eu, o sol de sua vida, e trago dois, não, um bolo...

22



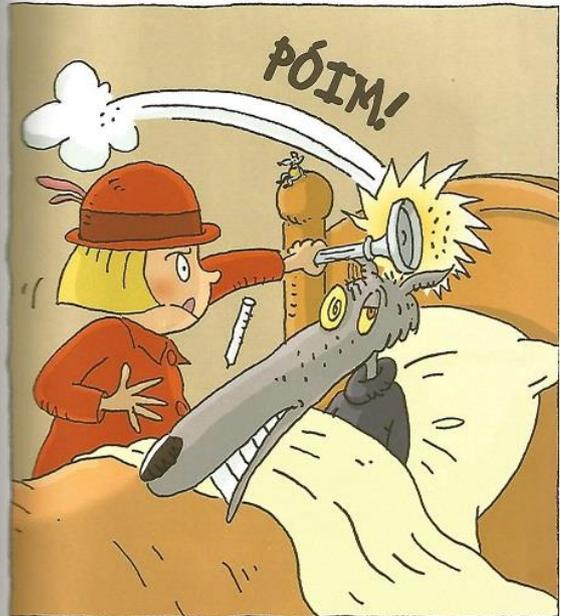
– Oh! Você está deitada. Está doente? Que cara horrível!

23



- Oh, não! É aquele cachorro que pensa que é lobo.
Danado! Miserável! Ele comeu minha vovó! E pensar que lhe dei um bolo!
Com os gritos, o lobo abriu os olhos, completamente zonzo

24

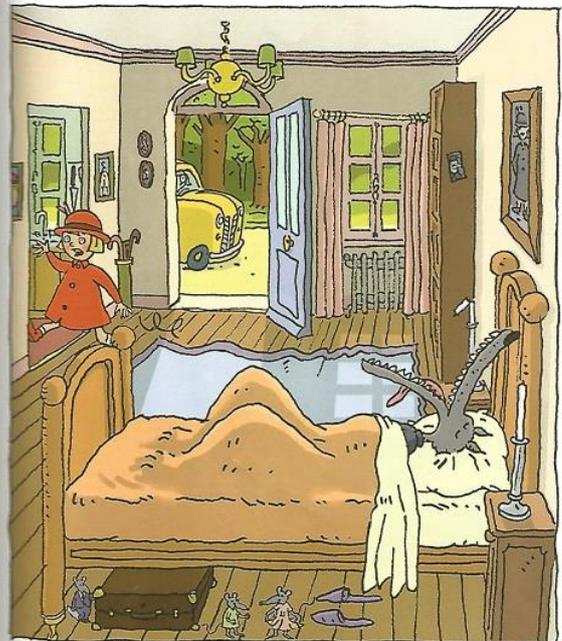


- Quem... quem... quem está aí?
Chapeuzinho bateu nele com um candelabro.
- Tome isso, bicho feio!

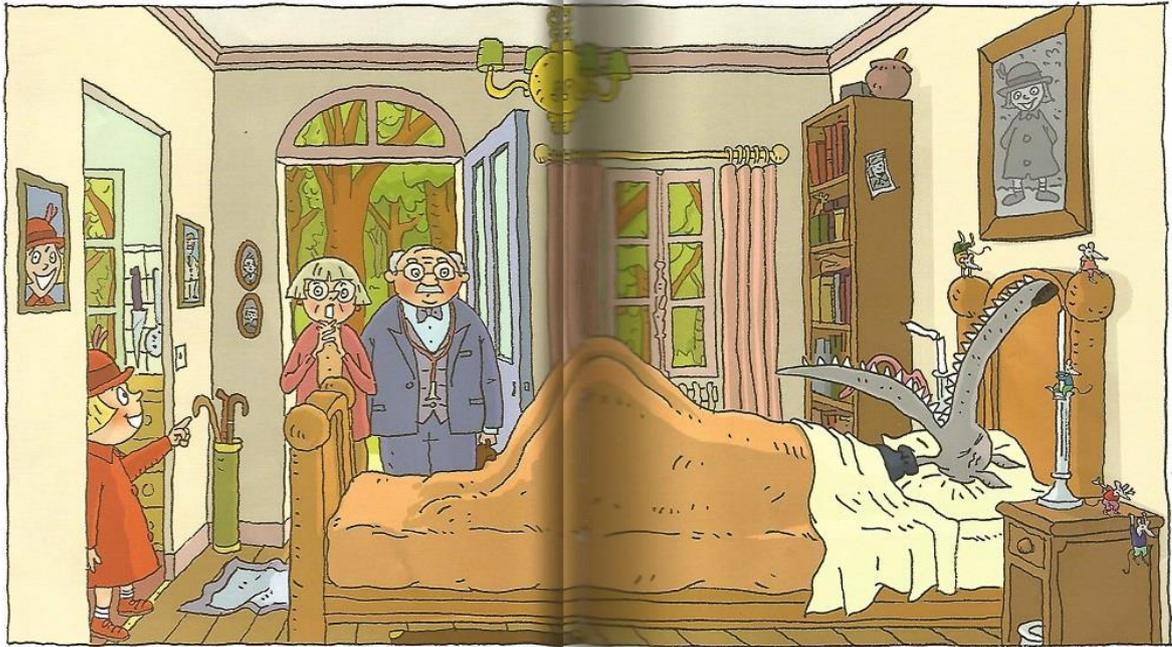


- Vovó, está me ouvindo? Vovó! Vou tirar você daí.

26



E lá foi ela ligar para a polícia.

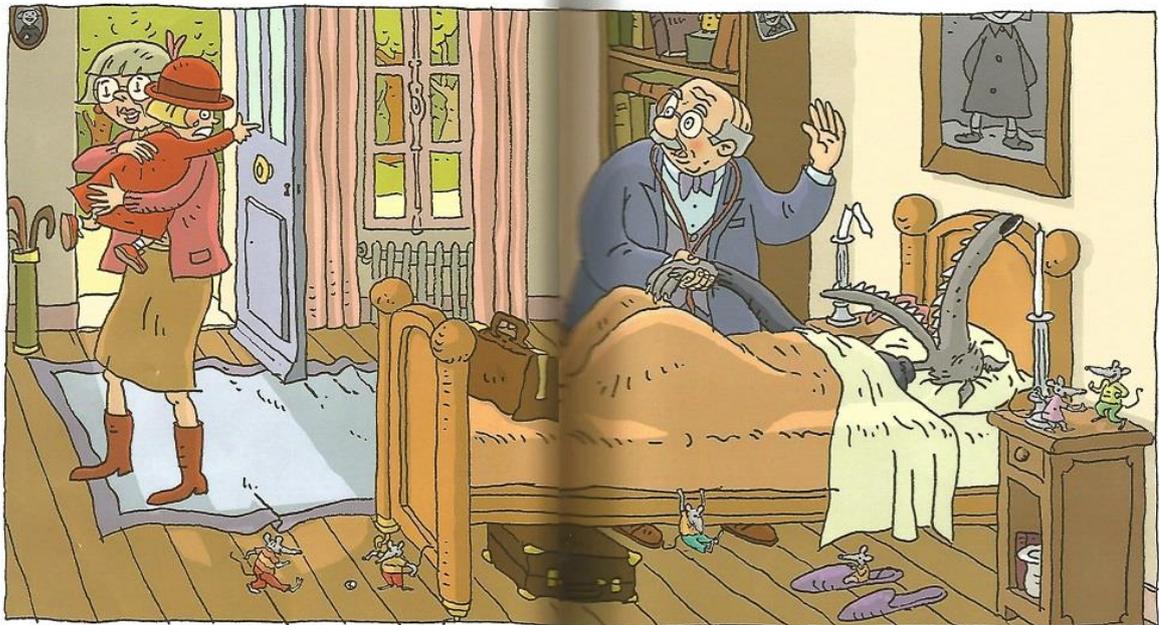


– Oh! Céus! Ele morreu! – exclamou a vovó, ao chegar com o veterinário.

28

– Eu não entendo, o pobre cachorro ainda respirava quando fui buscar o senhor...

2

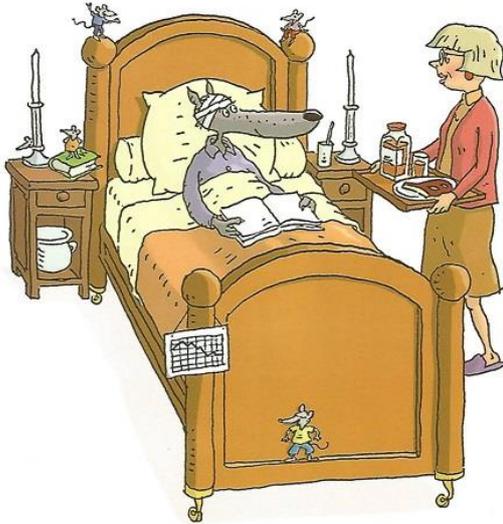


– Oh! Vovó! Você está viva! Eu achei que o cachorro tinha devorado você! Eu queria salvá-la, e agora ele está morto! É minha culpa!

30

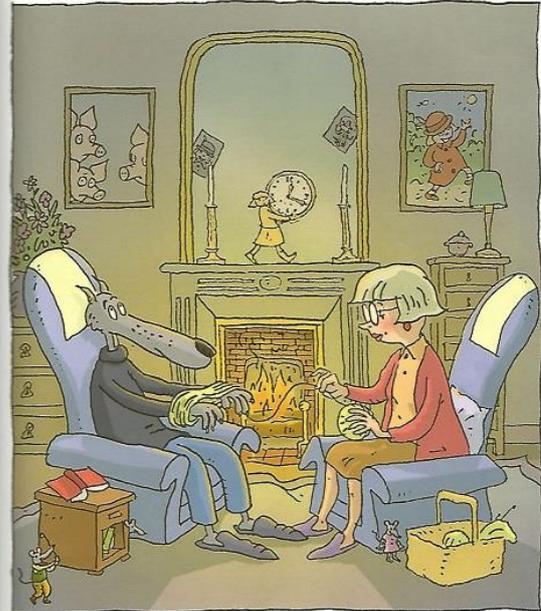
– Calma, calma – disse o veterinário. – Este animal, que, diga-se de passagem, não é um cão, mas sim um lobo enorme, não está morto. Vou cuidar dele, mas preciso de muita calma.

3



O veterinário conseguiu salvar o lobo, que ficou se recuperando na casa da vovó.

32



Depois disso, ele teve de admitir: sua reputação de lobo mau estava arruinada.

Então, passou o resto da vida com a velha senhora.

35



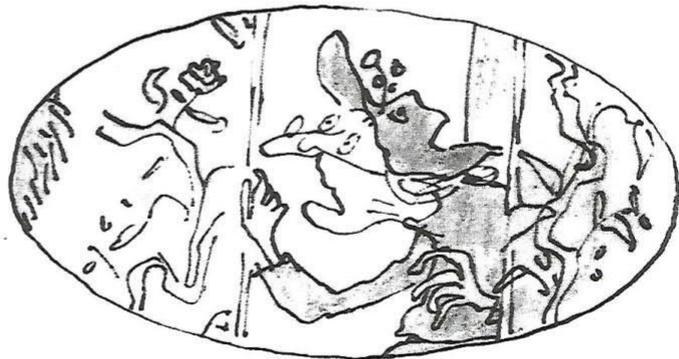
Quanto a Chapeuzinho Redondo, marcada para sempre por essa aventura, tornou-se uma veterinária de fama mundial.

34

ANEXO B – CHAPEUZINHO VERMELHO E O LOBO DE DAHL



O lobo estava com fome e furo da vida.
Há muito não comia uma boa comida.
Foi então à casa da Vovó e bateu à porta.
Ela abriu, viu o lobo e pensou: “Estou morta!”
O lobo arreganhava os dentes afiados
num sorriso horroroso, terrível, malvado.
“Ele vai me comer”, a vovó pensou.
E se pôs a trêmer, cheia de pavor.
E pensando assim não estava enganada,
pois o lobo a comeu, de uma só bocada.
Mas a avó era pequena, a carne já gasta,
E o lobo gemeu: “Isso só não basta!
Uma carne dessas até faz mal pra gente,
estou precisando de um jantar decente!”



se pôs a gritar, correndo na cozinha,
 “Tenho de encontrar outra comidinha!”
 Então resolveu: “Não vou desistir,
 em vez de ir embora, vou ficar aqui.
 Chapeuzinho Vermelho está pra chegar,
 ela mal suspeita que será meu jantar.”
 E vestiu as roupas todas que encontrou.
 (Que da pobre velha foi o que restou.)
 Ele pôs o casaco e o chapéu, bem ligeiro,
 calçou os sapatos, escovou o cabelo.
 Depois os frisou (esse lobo era esperto)
 e sentou-se na cadeira ali perto.
 E lá vem Chapeuzinho, contente e feliz.
 Ela chega, pára e logo diz:

“Pra que orelhas tão grandes, Vovó?”

E o lobo: *“São para te ouvir melhor.”*

“Por que esses olhos tão grandes, Vovó?”

“São para te ver melhor.”

Ele olhou a menina e consigo pensou:
 Vou comer Chapeuzinho, ora se não vou!
 Comparada à Vovó, dura de amargar,
 sua carne, imagino, é que nem caviar.

Chapeuzinho Vermelho acrescenta também:

“Mas que belo casaco de peles tu tens!”

“Errou!”, diz o lobo. “Era hora de perguntar:
para que esses DENTES GRANDES de assustar?
Mas... não importa o que vai dizer,
de toda forma vou comer você.”
A menina sorri, de um jeito pachola,
e da bermuda puxa uma pistola.
Ela mira a cabeça do feio lobão
e *bang-bang-bang* — ele cai morto no chão.

Semanas depois, andando na floresta,
cruzo com Chapeuzinho, despachada e lesta,
sem capote vermelho, sem chapéu, sem nada
do que usava antes — como está mudada!
“Por favor”, diz ela, “preste atenção
neste meu CASACO DE PELE DE LOBÃO.”



