



“Só não existe o que não pode ser imaginado.”

Murilo Mendes

Chapeuzinho Vermelho lê com o lobo.
Por Brabo Log, 2008.
Fonte: <http://www.e-brabo.com/>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1. Concepções de infância e literatura: a escolha do tema

Por que escolher a Literatura Infantil e a Infância como objetos de pesquisa? Esta primeira indagação foi fundamental para pensar a proposta deste trabalho e para buscar a motivação necessária para seu desenvolvimento. Inicialmente, falar de literatura infantil e, mais especificamente, de contos de fadas é o mesmo que falar e resgatar a própria infância e os tempos passados, é trazer à tona uma série de imagens, sensações e sentimentos. Quando falo de Chapeuzinho Vermelho, sinto um gosto de infância e saudosismo invadindo meus pensamentos e lembranças. Quando comento as “descobertas” da pesquisa, expondo algumas faces de Chapeuzinho, sinto também tocar a infância de muitos interlocutores.

Ao pesquisar a infância por meio de Chapeuzinho Vermelho foi possível refletir sobre esse fascínio que as histórias infantis provocam em quem as ouve/ouviu, independentemente da idade ou do pertencimento social. Bem mais que tradutora da imaginação, a literatura infantil é também um campo discursivo ‘construído por’ e ‘construtor de’ um contexto social, cultural e histórico. Além disso, a literatura infantil tem por público-alvo indivíduos em formação e por isso mesmo, pode contribuir com a constituição do pensamento de futuros adultos constituindo-se, como acredita Fairclough (2001) em um mecanismo de mudança social.

Talvez o caráter diacrônico da literatura infantil explique, ao menos em partes, o segredo da existência e proliferação dos contos de fadas ao longo de séculos. Afinal, quantos de nós possuímos na memória episódios ditos de aventuras, suspense e entusiasmo gravados a partir de histórias recheadas de heróis, princesas, monstros, fadas, bruxas, animais falantes e tantos outros, que, por anos a fio, povoaram nossa imaginação e ainda hoje nos trazem sabor de saudosismo?

A Bela que se apaixona pela Fera, os irmãos perdidos numa floresta que guarda uma casa inteira feita de guloseimas, a mocinha que dorme por cem anos e apenas o beijo do

amor verdadeiro a pode despertar - beijo este que também salvou Branca de Neve da morte - a sereia que ganha pernas para conquistar seu amor, Chapeuzinho Vermelho e os três porquinhos que se aventuram para fugir de um lobo mau... Essas e muitas outras personagens de contos infantis parecem povoar nosso imaginário e, de certa forma, todo um imaginário popular.

Por mais que o tempo nos faça abandonar essas leituras, e que nossas preferências literárias se modifiquem, adormeçam ou até mesmo se anulem com o passar dos anos, é inegável que o mundo infantil da imaginação atua como edificador do mundo adulto da realidade. Segundo Tatar, “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, 2004, p. 9).

Dessa forma, esta pesquisa, se propõe discutir, por meio de estratégias intertextuais e interdiscursivas de produção e recepção literária, causas e efeitos de sua variação histórica que refletem uma infância pensada/visada/representada. Assim, o objetivo deste trabalho é compreender diferentes representações de infância e o lugar a ela atribuído pela via do discurso literário.

Trabalhamos, a partir de uma abordagem transdisciplinar entre a literatura, a educação e a história, aspectos intertextuais e interdiscursivos de versões de um conto infantil clássico, em relação às concepções de infância percebidas em diferentes períodos históricos. Assim, a exemplo de Gouvêa (2004, p.12), nosso estudo buscou abordar a infância como objeto de pesquisa, a literatura como fonte, a Análise do Discurso como ferramenta investigativa e a educação como espaço de interlocução entre tais formações discursivas. Portanto, esta pesquisa se norteia pelos seguintes questionamentos: Que noções de infância podem ser percebidas por meio da leitura das versões de Chapeuzinho Vermelho produzidas em períodos históricos distintos? Que tipo de alterações os contos infantis clássicos sofreram a partir da forma diferenciada de conceber a infância? Que marcas narrativas determinam as diferenças entre as versões desse conto clássico? Os componentes intertextuais revelam a existência de um perfil de leitor esperado/desejado?

Séculos já decorreram desde que os contos de fadas foram inaugurados como narrativa infantil e ainda estamos a recontá-los. Nascidos na antiga tradição oral, que remonta

à Idade Média, os contos de fadas que hoje conhecemos percorreram uma longa trajetória, atravessaram gerações e fronteiras geográficas, até atingirem sua forma canônica ocidental em coleções como as de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen.

Os contos de fadas tiveram sua origem num período e cultura em que a infância não era vista como uma fase específica do desenvolvimento humano, de forma que todos, adultos e crianças, participavam das mesmas atividades e assuntos. A contação de histórias nesse período funcionou como importante forma de socialização humana e, como “não existia infância”, também não existia uma literatura apropriada a esse público, que convivia com narrativas imbricadas de violência e erotismo. Algumas das primeiras formas escritas dos contos de fadas deixam claro como a maneira de tratar a infância pela via da literatura sofreu significativas alterações ao longo dos séculos.

Em um estudo sobre as maneiras de pensar na França do século XVIII, o historiador Robert Darnton (1986) analisa ocorrências que nos permitem entender como as pessoas comuns percebiam o mundo, como o organizavam em suas mentes e como o expressavam em seu comportamento. Das fontes utilizadas por Darnton destacamos alguns registros de histórias que circulavam “em torno às lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno (...)” (p. 21) e que muito se afastam dos contos de fadas populares difundidos na sociedade contemporânea.

Para termos uma ideia, em uma versão primitiva do conto *A Bela Adormecida*, a jovem é violada durante o sono por um príncipe – por sua vez casado como uma princesa, como haveria de ser! – que com ela tem vários filhos, sem que acorde. O encantamento que a mantém dormindo, apenas é quebrado durante a amamentação, ao ser mordida pela prole. O drama continua num segundo foco narrativo, que apresenta as tentativas da sogra do príncipe, uma ogra, de devorar seus netos bastardos (p.28). Da mesma forma, o conhecido conto *Cinderela* também possui versões bastante diferentes das que conhecemos hoje, em especial, daquela amplamente difundida pelos estúdios Walt Disney, com final feliz. Em uma das versões citadas por Darnton, a heroína torna-se empregada da casa como forma de impedir que seu pai a obrigue a se casar com ele; em uma outra, a madrasta incinera por engano uma de suas filhas ao tentar matar Cinderela empurrando-a para dentro de um fogão (p.28).

A exemplo de *Bela Adormecida* e *Cinderela*, ainda é possível encontrarmos muitos outros contos de fadas, com as mais variadas versões, em registros de historiadores

como Darnton, que acrescenta: “(...) E por aí vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua”. (DARNTON, 1986, p. 29).

Há quem se sinta impactado ao tomar conhecimento da existência de contos tão cruéis e violentos, especialmente ao serem contrastados com as “adocicadas” narrativas produzidas para as crianças, a partir do final do século XIX. Nesse sentido, a que poderíamos atribuir a permanência e difusão dessas histórias? Talvez o fato se deva às grandes modificações que os contos infantis sofreram com o passar do tempo, alterações responsáveis pela criação de versões bastante distintas entre si, mas que conservam um eixo temático e morfológico que permite sua identificação intertextual, ou seja, há uma estrutura interna que se mantém, apesar das evidentes modificações.

Darnton (1986, p. 29), por exemplo, cita também o conto *Ma mère m’a tué, mon père m’a mangé* – Minha mãe me matou, meu pai me devorou – que conta a história de uma mãe que mata e pica o filho em pedaços para ser servido pela irmã ao pai. Esse tipo de narrativa não está presente na gama de contos infantis que lemos e contamos atualmente às crianças, quiçá, por não possuir versões que o tenham adequado ao que julgamos apropriado à infância contemporânea.

Ao propor um estudo baseado *em versões* de um clássico consagrado da literatura infantil, que, segundo Catherine Orenstein é um dos mais populares do mundo (CAMPELLO, 2003), percebe-se que uma gama de *inversões* na organização linguística, semântica, lexical e discursiva das narrativas permeou todo seu processo de produção, distribuição e consumo, influenciadas pelo – e influenciando o – leitor/ouvinte infantil que delas faria uso, representante de uma noção específica de infância, determinada por marcas temporais, culturais e sociais.

2. Panorama metodológico - da natureza bibliográfica da pesquisa

Tendo em vista que esta pesquisa está ancorada em uma investigação detalhada de narrativas literárias, fica evidenciada a sua natureza bibliográfica. O estudo, portanto, é conduzido por uma abordagem intertextual e interdiscursiva de diferentes versões do conto *Chapeuzinho Vermelho* em função das representações de infância inerentes a cada uma delas, atentando para o fato de que, “ao qualificar, caracterizar, descrever a criança e seus contornos, as práticas literárias, ao mesmo tempo que retratam a(s) criança(s), constroem a infância através das narrativas”. (GOUVÊA, 2004, p.12).

Para realizar o estudo das representações de criança e do mundo infantil na literatura infantil brasileira, fez-se necessário, inicialmente, delimitar o *corpus* da pesquisa. Nossa opção foi realizar um recorte baseado em períodos históricos marcantes da literatura infantil brasileira que circunscrevesse e sustentasse a análise das obras. Dessa forma, as versões escolhidas para a análise adotaram os seguintes critérios:

- **Final do século XIX:** a) *Les Contes de Perrault*¹ (1880). Obra de Charles Perrault publicada pela editora J. Hetzel et Cie., ilustrada por Gustave Doré, com prefácio de P.-J. Stahl. b) *Contos da Carochinha* (1894). Obra de Figueiredo Pimentel publicada pela editora Quaresma e ilustrada por Julião Machado. Período marcado pela constituição de uma imprensa nacional e pelo surgimento de uma literatura infantil brasileira. Discute-se o processo de constituição dessa literatura, motivado por um movimento de nacionalização da produção literária para crianças e pela influência escolar para o investimento em materiais adequados à leitura de crianças brasileiras, passando por etapas de traduções compulsórias de obras estrangeiras e pela criação de uma literatura nacionalista, voltada ao ensino do amor à pátria e a lições comportamentais moralistas.

- **Início do século XX, décadas de 1920 e 1930:** *Reinações de Narizinho* (1931) e *O Picapau Amarelo* (1939). Obras de Monteiro Lobato em que são analisadas edições de duas editoras: a) Círculo do Livro, com ilustrações coordenadas por Jorge Kato. b) Brasiliense, com ilustrações de Manoel Victor Filho. Período marcado pela consolidação da classe média no Brasil, em decorrência do avanço da industrialização econômica e administrativa do país,

¹ Obra tratada como *texto-base* neste estudo, por ser a primeira – que se tem notícia – adaptada para o público infantil. *Les Contes de Perrault*, publicada em 1880, é uma reedição da coletânea pioneira de Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*, publicada originalmente na França, em 1697, que conserva os mesmos textos e contos da original.

pelo aumento da escolarização dos grupos urbanos e a nova posição da literatura e da arte após a revolução modernista. Assinala-se também nesse período a obrigatoriedade da frequência à escola primária e a produção literária idealizada da infância. Destaque para as obras de Monteiro Lobato, que revolucionaram os modelos, até então, praticados de produção literária para crianças.

• **Meados do século XX, décadas de 1960 e 1970:** *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Obra de Chico Buarque em que são analisadas edições de duas editoras: a) Berlendis & Vertecchia, com ilustração de Donatella Berlendis. b) José Olympio, com ilustrações de Ziraldo. Época em que se multiplicam instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil, além do enorme aumento de publicações de literatura infantil. Esse período também é marcado por uma crítica mais radical da sociedade brasileira, tematizada por meio da miséria e do sofrimento infantil, refletindo na produção literária uma representação realista do contexto social.

• **Início do século XXI, anos 2000:** *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* (2008).

Obra escrita e ilustrada por Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, com tradução de Índico. Publicada pela editora Brinque-Book. Período contemporâneo em que se propõe explorar o que tem sido produzido para a infância atualmente no país e o reflexo dessa produção nas recentes versões dos contos clássicos.

Uma vez definidas as versões, partimos para o estudo e definição dos conteúdos teóricos que serviram de norte durante todo o estudo. Essa fase incluiu também uma investigação histórica da infância e da literatura infantil, sem a qual, a análise das obras ficaria inviabilizada. O passo seguinte foi a análise do discurso das narrativas com base em suas constituições intertextuais e interdiscursivas, com vista a perceber os sentidos e significados, explicitados e/ou implícitos nos enunciados, a fim de reconhecer diferentes representações de infância nas obras selecionadas para análise.

Para tanto, a revisão bibliográfica contemplou os seguintes itens: 1º) As concepções de infância que marcaram a história social da criança. 2º) O Estado da Arte da Literatura Infantil. 3º) Embasamento teórico da análise: Leitor modelo, Análise do Discurso, Intertextualidade, Interdiscursividade. Essa etapa, que pesou sobre o enfoque qualitativo dos dados, tomou por base Sari Biklen e Robert Bogdan (1994, p. 49), que afirmam que uma investigação desta natureza “exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é

trivial, que tudo tem potencial para construir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objecto de estudo”.

Dessa forma, partimos para o estudo detalhado das narrativas visuais e textuais (BELMIRO, 2008) mediante as diferentes concepções de infância construídas ao longo dos períodos históricos definidos anteriormente e, a partir do *corpus*, desenvolvemos um trabalho de análise das especificidades de cada uma das versões de *Chapeuzinho Vermelho*, buscando apontar relações entre a produção e circulação desses escritos com as maneiras de conceber e representar a infância.

A estratégia de investigação utilizada nessa fase do processo foi a Análise do Discurso, a partir da lógica intertextual e interdiscursiva. Por meio desse mecanismo, a linguagem das obras literárias em versões foi investigada sob aspectos discursivos, que ultrapassam os estratos meramente semânticos, léxicos e gramaticais da língua. Dessa forma, foi feito um esforço de observação e análise das entrelinhas e intencionalidades implícitas nos diversos textos e consequentes discursos que os permeiam. Além disso, como se trata de uma pesquisa de viés histórico e discursivo, é importante salientar que não é possível estudar os textos sem compreender sua história e suas condições de produção, em suma, seu entorno.

Por meio desse cuidado e busca de pormenorizar a análise discursiva dos textos (visuais e verbais), intentamos extrair elementos e/ou indícios de um leitor/ouvinte pretendido em cada uma das versões e, a partir desses, compreender noções de infância que permeiam cada período eleito para o estudo.

Além do trabalho de análise do discurso presente nos textos das narrativas, foi analisada a materialidade das obras, integrando ao mote investigativo da pesquisa aspectos gráficos da obras, tais como: capa, quarta-capa, marcas tipográficas, tipo de papel utilizado, presença ou não de ilustrações e cores (fazendo-se as devidas ressalvas às limitações dos períodos de publicação), formato, dimensão e espessura do livro, número de páginas, relação texto-imagem, estratégias textuais empregadas, entre outras características. Quanto a esses aspectos, é importante apontar as considerações de Eco (2004), o qual afirma que cada leitor possui uma enciclopédia² pessoal, que lhe permite atualizar as informações expressas pelo texto que se propõe a ler, uma vez que o autor escreve visando um leitor-modelo, um leitor idealizado.

² A expressão “enciclopédia do leitor”, de Umberto Eco (2004), diz respeito aos repertórios de leituras, experiências e saberes, que cada leitor acumula ao longo de sua vida.

3. A organização do trabalho

Esta dissertação é composta por duas partes, ao mesmo tempo independentes e complementares. A primeira parte, *Infância, literatura para crianças e as bases intertextuais e interdiscursivas do discurso literário*, possui cunho mais teórico e se propõe a subsidiar as investigações sobre representações de infância nas versões de Chapeuzinho Vermelho. Divide-se nos seguintes capítulos:

Capítulo 1 - Criança e Literatura Infantil: traça um breve esboço da História Social da Infância e discute a linguagem literária enquanto campo discursivo que se abre à possibilidade de percepção de representações de infância construídas no interior dos discursos narrativos. Aborda também a função do leitor enquanto responsável direto pela atualização, interpretação e significação de um texto, utilizando para isso o termo *Leitor Modelo* de Umberto Eco. Por fim, discute a questão dos clássicos e cânones literários, indagando e refletindo sobre os motivos que determinam a classificação de uma obra literária como canônica ou clássica.

Capítulo 2 - Análise do Discurso, Intertextualidade e Interdiscursividade: busca refletir sobre a Análise do Discurso enquanto um estudo que enxerga a literatura como uma manifestação da linguagem socialmente constitutiva e aberta a múltiplas possibilidades de pesquisa. Discute também as noções de intertextualidade e interdiscursividade na linguagem literária, como estratégias de produção de sentidos das narrativas. A partir da exploração desses conceitos, apresenta o conto escolhido para subsidiar as análises da pesquisa, *Chapeuzinho Vermelho*, abordando sua primeira versão impressa adaptada para o público infantil e trabalhando algumas versões comentadas do clássico.

Capítulo 3 - Contextualização histórica do recorte de obras literárias integrantes do corpus investigativo: como o próprio nome sugere, apresenta um resumido recorte histórico da Literatura Infantil Brasileira em função das obras selecionadas para análise nesta pesquisa, destacando episódios que marcaram os seguintes períodos: final do século XIX, décadas de 1920-30, 1960-70 e final do século XX, bem como, início do XXI.

A segunda parte da dissertação intitulada *Uma literatura In versões - Noções de infância em Chapeuzinho Vermelho: Quem eram/são os leitores/ouvintes da literatura infantil brasileira: análise das obras*, também está dividida em três capítulos e apresenta caráter analítico voltado ao estudo dos enunciados verbais, das relações textos verbais-imagens e da materialidade das obras. Seus capítulos encontram-se organizados da seguinte forma:

Capítulo 4 - Imagens e Texto escrito: uma análise interdiscursiva: apresenta uma análise da relação texto-imagem das obras *Le petit Chaperon Rouge*, de Charles Perrault; *Chapeuzinho Vermelho*, de Figueiredo Pimentel; trechos de *Reinações de Narizinho* e *O Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, em que aparecem Capinha Vermelha; *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque e, por fim, *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini.

Capítulo 5 - Analisando a materialidade das obras: investiga como as formas de pensar e representar a infância influenciaram a constituição da materialidade das obras, ou seja, do suporte “livro”. São observados detalhes de seus projetos gráfico-editoriais, o que inclui a verificação de capas, quartas capas, folhas de rosto, dimensões, tipografia etc.

Capítulo 6 - Análise das narrativas: quem são/eram os leitores/ouvintes das narrativas “In Versões”?: capítulo que busca vincular todas as discussões anteriores ao propor explicitar representações de infância presentes em cada uma das versões de Chapeuzinho Vermelho que integram o *corpus* de análise, destacando suas influências sociais, culturais e históricas, no interior dos enunciados, a partir de suas relações intertextuais e interdiscursivas.

PARTE I - INFÂNCIA, LITERATURA PARA CRIANÇAS E AS BASES INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVAS DO DISCURSO LITERÁRIO

Capítulo 1 - Criança e Literatura Infantil

1.1. Breve esboço da história social da infância

Quando falamos em infância, um dos aspectos mais importantes a ser relacionado é a temporalidade. Ao longo da história humana, diversas foram as formas de ver e tratar a criança. Fatores como local e cultura em que se inscreve tal infância também são determinantes na abordagem do tema.

No momento histórico em que vivemos, cresce a centralidade ocupada pela criança nos mais diversos eventos sociais. À infância é dedicado todo um aparato mercadológico, crescem cada vez mais os bens materiais e simbólicos dedicados a essa etapa da vida humana. Mas tal centralidade de atenções é um fenômeno, de certa forma, recente na história humana.

No clássico trabalho de Philippe Ariès, *História social da criança e da família*³, o autor demonstra que nem sempre houve uma separação tão nítida e demarcada das fases da vida humana. Antes da constituição do modelo familiar burguês, século XVII, as crianças eram consideradas “pequenos adultos”, marcados pela incompetência e falta de habilidades.

Exemplo dessa representação pode ser observada na figura 1, uma miniatura otomaniana do século XI, que retrata a passagem bíblica “Deixai vir a mim as criancinhas” do Evangelário de Oto e da *Bible moralisée de Saint Louis*:

³ A primeira edição brasileira de *História social da criança e da família* é a tradução de uma versão francesa de 1973, um resumo do estudo original publicado em 1960. Esta versão de 1973 ganhou também o acréscimo de um prefácio do autor, no qual ele traz um balanço das repercussões e críticas que seu trabalho despertou.



Figura 1 - Evangeliário de Oto III
Munique, século XI.

Nessa imagem, as crianças são representadas como adultos em miniatura, seus traços nada se assemelham às representações de infância que “re-conhecemos” atualmente. Ariès (1960/2006)⁴ afirma que a arte medieval desconhecia a infância, ou, pelo menos, não buscava representá-la, pois não acreditava que tais “ausências” fossem devidas à incompetência ou falta de habilidade dos artistas da época.

Marcas dessa representação de infância, atrelada à fisionomia adulta, podem ser encontradas ainda no século XVII, na obra do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), intitulada “*La Familia de Felipe IV*”. A pintura, mais conhecida como “*As meninas*”, é uma das mais importantes e famosas do pintor. Datada de 1656, nela, Velázquez imprime seu autorretrato ao lado de figuras infantis⁵ que conservam traços, especialmente faciais, bastante característicos de adultos, da mesma forma que as vestimentas, reproduzidas em menor escala. O cuidado maior com a diferenciação entre crianças e adultos está pautado na altura dos indivíduos que compõem a cena, como pode ser observado na figura 2:

⁴ A fim de referenciar o período histórico em que algumas obras foram publicadas, juntamente com a data da edição utilizada para consulta nesta pesquisa, procederemos ao registro desses dois períodos, respectivamente, ou seja, data da publicação original seguida da data da edição utilizada.

⁵ São representadas na obra a Infanta Margarida Teresa de Áustria (1651-1673) e suas damas de honra.



Figura 2 - "As meninas" de Diego Velázquez (1656).

Para o religioso francês Pierre de Bérulle (1666, p. 69), a infância “é o estado mais vil e abjeto da natureza humana, depois da morte”. Segundo Ariès, a criança não era considerada divertida, nem agradável e acrescenta que essa fase da vida humana era vista pela sociedade da época como uma espécie de doença, citada em um tratado sobre a educação de 1646, *El Discreto*, de Balthazar, em que se afirmava: “Só o tempo pode curar o homem da infância e da juventude, idades da imperfeição sob todos os aspectos”. (ARIÈS, 1960/2006).

Não havendo diferenciação nítida entre as fases da vida humana, crianças e adultos compartilhavam comportamentos que, hoje, consideramos restritos à idade adulta. A esse respeito, Darnton considera:

As crianças se tornavam observadoras participantes das atividades sexuais de seus pais. Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de comportar. (DARNTON, 1986, p. 47).

O que é possível perceber a partir de tais relatos é que, na verdade, durante muitos séculos a infância foi “ignorada”, pelo menos nos moldes em que a reconhecemos atualmente. Foi a “descoberta” da infância pela cultura ocidental que instaurou novos sentimentos e cuidados específicos para essa etapa da vida humana. De acordo com Ariès (1960/2006), os novos sentimentos do adulto em relação à infância fizeram com que se passasse “do despudor à inocência”. As crianças que antes participavam de todos os eventos adultos sem nenhum tipo de restrição ou constrangimento, passam a ser “excluídas” de certas práticas sociais, a partir da distinção das fases da vida humana.

A criança passa a ser vista com um ser frágil, puro e inocente, um novo sentimento de infância começa a se desenvolver no fim do século XVI e, sobretudo no século XVII, um sentimento que não existia. O processo de significação e até mesmo de “construção” da infância, constituiu-se em um fenômeno social, cultural e histórico, tal como a crença na pureza e na inocência da criança. Compartilhando de tal proposição, Gouvêa afirma que:

Em um recorte de longa duração, a noção de infância constitui fenômeno cultural recente nas sociedades ocidentais e o que qualificamos de criança, como se tratasse de uma definição objetiva, atemporal e universal, constitui, na verdade, um construto sócio-histórico. (GOUVÊA, 2004, p. 11).

A concepção de infância está ancorada em uma longa construção histórica que passou da indiferenciação etária característica do período medieval a práticas culturais contemporâneas voltadas para seu estudo e conhecimento.

Os românticos idealizavam a criança como criatura abençoada por Deus, e a infância como uma fonte de inspiração eterna. Segundo Heywood (2004), no século XIX, novos caminhos para o estudo e compreensão dessa fase da vida humana foram abertos por cientistas e educadores. No entanto, ainda permanecia o sentimento de que a infância era um fenômeno “natural” determinante de uma imaturidade biológica.

Alguns autores colaboraram com a desconstrução dessa lógica de representação da infância pautada em uma suposta natureza da “essência humana”, reafirmando seu caráter de construção social, histórica e cultural. Bujes, por exemplo, concentra seus estudos no “(...) caráter histórico, contingente, inventado das representações do sujeito infantil”. A autora afirma que “foram condições histórico-culturais que marcaram as crianças, que acabaram por

afetar igualmente a nossa forma de olhar para elas [as crianças] induzindo-nos a nomeá-las, a percebê-las”. (BUJES, 2005, p. 218).

Postman (1999, p. 157), da mesma forma, considera que a “(...) a infância é um artefato social, não uma necessidade biológica”. Steinberg e Kincheloe (2001) também são autores que pensam a infância como uma construção social e consideram que ela esteja sujeita a mudanças sempre que grandes transformações culturais se verificam.

Os sociólogos Alan Prout e Alison James, citados por Heywood (2004, p. 12), apontavam, em 1990, para o surgimento de um novo paradigma de representação infantil, baseado na hipótese de que “a imaturidade das crianças é um fato biológico, mas a forma como ela é compreendida e se lhe atribuem significados é um fato da cultura”. Dessa forma, os termos “criança” e “infância”, embora representem uma mesma fase da vida humana, são compreendidos de formas distintas em sociedades e períodos históricos diferentes.

Com base em tais considerações, é possível perceber o quanto as representações de infância sofreram, e ainda sofrem alterações com o passar do tempo nas várias organizações culturais humanas. Tal conceituação vai ao encontro da proposta deste trabalho, que busca perceber representações de infância inscritas nos textos literários, considerando o período histórico e o contexto sócio-cultural em que foram produzidos.

O fio condutor deste estudo gira em torno da ideia de representações de infância “construídas” por, e “construtoras” de discursos que perpassam organizações sociais e que estão presentes, mesmo de forma implícita, nos enunciados de obras literárias dirigidas à infância. A proposta de verificação de representações de criança socialmente edificadas se alinha nesta pesquisa a uma análise de progressão histórica evocando características dessa construção desde o século XVII, por meio do texto-base, *Chapeuzinho Vermelho*, produzido por Charles Perrault, até o século XXI, com a produção de *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini.

1.2. A Literatura Infantil: linguagem literária como campo discursivo

A existência de uma Literatura Infantil é relativamente recente. Foi uma “necessidade” criada com o surgimento da família burguesa e a conseqüente transformação na forma de perceber a infância. O nascimento de uma literatura voltada a esse público está diretamente ligado ao surgimento da noção de infância, que trouxe consigo uma “demanda social que se colocava voltada para a necessidade de produção de obras dirigidas a esse leitor em formação”. (GOUVÊA, 2004, p. 28).

Deve-se à revolução industrial (séc. XVIII e XIX) a compreensão da criança como tendo valor econômico para o desenvolvimento do meio urbano. A burguesia emergente foi levada a criar escolas urbanas para que seus filhos dominassem os rudimentos da leitura, da escrita e da aritmética e pudessem, assim, habilitar-se à condição de adultos dirigentes. Crianças pobres e filhos bastardos teriam valor como mão de obra barata, o que contribuiu para se desenvolverem cuidados com a infância visando à diminuição da mortalidade.

O próximo passo foi instrumentalizar a infância, em todas as classes sociais, o que se deu pela criação e expansão da escola. É nesse momento que, reconhecendo a necessidade de educar a criança, seja de camadas favorecidas, ou não, nos moldes da cultura burguesa, se abre um campo em potencial de produtos culturais. Dentre eles, o livro e a literatura passam a ter relevante interesse. É então que aparecem as primeiras manifestações de Literatura Infantil, que teriam por objetivo integrar a criança ao mundo adulto e criar um mercado consumidor específico de literatura, constituindo-se em instrumento pedagógico por excelência. A esse respeito, Zilberman afirma:

Não por acaso foi a burguesia ascendente dos séculos 18 e 19 a patrocinadora da expansão e aperfeiçoamento do sistema escolar. Tanto é responsável por sua estruturação claustral, como pela elaboração do conjunto de ideias que justifica a validade da educação e suas principais concepções e atividades – a pedagogia. Com isto, solidifica o processo desencadeado pela valorização da infância e difusão de seu conceito moderno, assim como acentua o caráter diferenciado dela, na sua dependência e fragilidade, o que assegura a posterior necessidade de proteção. Enfim, sonhando o direito de expressão aos menores, capacita-se à transmissão do conhecimento e seus meios de manifestação segundo a ótica adulta. (ZILBERMAM, 1994, p. 19).

O primeiro repertório de literatura para infância foi as fábulas e os contos de fadas, gêneros que, com a clara marcação da categoria infância, foram devidamente adaptados para “educar” as crianças nos moldes burgueses.

Tendo sofrido alterações conforme a necessidade de cada época, os contos sobreviveram como manifestações culturais de diferentes grupos sociais. Os textos sofreram significativas transformações para atender aos propósitos pedagógicos da cultura burguesa, que se utilizava da literatura para transmitir e consolidar valores.

Dessa época datam as primeiras publicações de famosos contos de fadas como *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, entre outros, colhidos da tradição oral e incluídos em coletâneas especialmente preparadas para o público infantil, como as de Perrault e dos Irmãos Grimm. Nessas obras, além da supressão dos elementos eróticos e sexuais que pudessem ser ofensivos à moral, valores burgueses foram sendo gradualmente incorporados às histórias. As adaptações feitas para adequar os contos do final do século XVII ao início do século XIX, ao público infantil, segundo Zipes (1994), resultaram em:

(...) versões higienizadas e expurgadas dos contos de fadas para adultos ... elas eram novas histórias moralistas que visavam domesticar a imaginação [...] A forma e a estrutura do conto de fada para as crianças foram cuidadosamente ajustadas no século dezenove de modo que pensamentos ou ideias impróprias não fossem estimuladas nas mentes dos jovens (ZIPES, *apud* MARTINS, 2005, p. 14).

O livro passa a ser o elo da criança com o mundo; a leitura, um veículo importante de reprodução da ideologia, porque atingem o âmago do universo infantil, sendo, assim, mais forte do que qualquer agente externo, como pais ou mestres.

Análises comparativas de diferentes versões dos contos têm conseguido apontar mecanismos por meio dos quais os textos vêm sendo modificados ao longo de sua trajetória⁶.

⁶ Tomando por referência a base de dados do portal CAPES, podemos citar como exemplos de análises comparativas de versões de contos clássicos: Ana Maria Clark Peres, *A linguagem na literatura infantil: as várias falas do adulto para a criança*, 1987; Ana Maria Silva, *A ficção de Marina Colassanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa*, 2001; Calina Miwa Fujimura, *Pela estrada afóra com Chapeuzinho Vermelho*, 2006; Daiana Brasília de Araújo Pompeu Neves, *Dos mitos aos contos de fadas*, 2005; Eloá Ribeiro Galante, *O percurso do Barba-Azul: do conto popular à Angela Carter*, 2004; Liliane Pereira Soares do Nascimento, *Desistória em retalhos: o jogo intertextual do conto Chapeuzinho Vermelho*, 2001; Luciene Guimarães de Oliveira, *A Bela e a Fera ou A ferida grande demais, de Clarice Lispector*, 2005; Márcio Cícero de Sá, *Da literatura fantástica (teorias e contos)*, 2003; Martha Eddy Krummenauer Kling Bonotto, *As*

As últimas décadas do século XX assistem a um crescente interesse por parte de vários escritores em reescrever clássicos da literatura infantil consagrados na tradição, a partir das mais diferentes perspectivas. No cenário literário contemporâneo, observamos uma proliferação de releituras que promovem revisões significativas de aspectos importantes dos contos tradicionais.

Do mito primitivo, até chegar à forma escrita que conhecemos hoje como “contos de fadas”, as histórias parecem mesmo imortais e, nesse sentido, o livro e a palavra tornaram-se espaço de construção de uma identidade, que é vista em Stuart Hall (1997, p. 25) como “um contrato social e histórico que está constantemente sendo deslocado por forças fora de si”. O texto é uma dessas forças e um dos caminhos pelos quais se dá a entrada na ordem do simbolismo social e cultural de um momento da história.

De maneira geral, os contos de fadas, por meio de suas inúmeras traduções, adaptações e versões, sofreram mudanças ao longo do tempo na medida em que a própria concepção de infância foi sendo alterada. Esse processo de reescrita submeteu - e ainda submete - versões clássicas dos contos de fadas a recriações de narrativas e significados gerando novos horizontes interpretativos e produzindo discursos que carregam diferentes representações de infância. Por representação, tomaremos de empréstimo a definição de Chartier, que trata o termo como uma forma de análise pautada em “classificações e exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou espaço.” (CHARTIER, 1990, p. 27).

A literatura infantil, como todo texto, oral, visual ou escrito, traz consigo todo um processo de construção de sentidos. Os autores, ao produzirem um texto, possuem uma intencionalidade, ou mesmo uma idealização relativa à recepção de sua obra. Da mesma forma, o leitor, no ato da escolha literária, é tomado por determinada expectativa, que pode ser provocada por estímulos diversos, que vão desde atrativos presentes na capa do livro, até comentários ou sugestões de leitura. São as condições de produção e de recepção das obras que influenciam os discursos que as permeiam e, logo, os indivíduos que delas fazem uso. Segundo Paulino (2005, p. 5), “diferentes domínios discursivos, entre eles o literário, se

várias reescrituras de Chapeuzinho Vermelho: velhos e novos sentidos, 1999; Norma Discini de Campos, *Intertextualidade e conto maravilhoso*, 1995; Patrícia Bastian Alberti. *Cinderela: relações entre a literatura infantil tradicional e a renovada no contexto regional*, 2006; Patrícia Indinara Magero Pitta, *Uma vez Cinderela... Sempre Cinderela? Uma análise do mito enquanto paradigma nos contos de fadas através dos tempos*, 2002.

definiriam historicamente, tanto em nível de produção quanto de recepção, pela motivação e objetivos predominantes, pelos valores sociais envolvidos, pela interação verbal estabelecida.”

Podemos afirmar, dessa forma, que a história da literatura torna-se uma história das diferentes modalidades de apropriação dos textos. Ela deve considerar que o “mundo do texto” é repleto de objetos e de performances e que o “mundo do leitor” é o da comunidade de interpretação à qual ele pertence e que define um conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses. Nesse sentido, a história da literatura é efetivamente uma história cultural (CHARTIER, 1990). Além disso, é importante destacar que nenhuma manifestação discursiva – consideremos as orais e escritas – é neutra, pois faz parte de formações ideológicas que são, ao mesmo tempo, produtoras e produtos de sentidos histórica e socialmente construídos. Sendo assim, é possível considerar que todo discurso, ao carregar as marcas de sua produção, traz consigo elementos diversos das práticas sociais que o permeiam. A partir disso, considerando a linguagem literária e, conseqüentemente, a literatura infantil como campo discursivo afetado pelo contexto histórico-social, torna-se possível analisar quais representações de criança foram se imprimindo, conscientemente, ou não, ao longo da história nas narrativas infantis.

A esse respeito, Gouvêa (2004, p. 16), em seu estudo sobre a representação infantil na literatura brasileira, considera “(...) a literatura infantil como espaço de produção de um discurso sobre a criança e, nesse sentido, tal discurso articula-se como expressão de uma representação social da infância e não como a produção individual de uma imagem sobre a criança.” A linguagem literária como campo discursivo se abre para a possibilidade de percebermos a infância que é construída no interior dos discursos narrativos. A partir do momento em que se constrói a noção de uma narrativa especificamente dirigida a tal público leitor/ouvinte, espera-se encontrar, em seu discurso sugestões, expectativas ou explanações que retratem as diversas representações de infância na literatura para a criança.

A literatura infantil está estruturada em discursos que, ao mesmo tempo em que possibilitam uma leitura da infância e de seus contornos na relação com o adulto, também criam um repertório de ações e comportamentos direcionados ao ensino e inserção da criança no meio social. Assim sendo, os textos literários infantis acabam por colaborar com a transmissão de normas e comportamentos socialmente valorizados. Esta função pedagogizante de alguns livros infantis, segundo Sandroni (1987, p. 101), “(...) está

historicamente ligada à pedagogia e, portanto, à escola. Foi, e ainda é frequentemente, um meio de impor à criança padrões de comportamento e formas de pensamento transmitidos através de personagens exemplares.” Sobre as influências da literatura e da escola na formação infantil, Zilberman acrescenta que,

A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir esta missão. (ZILBERMAM, 1994, p. 13).

No entanto, devemos ressaltar que a recepção das histórias pelo público infantil não se dá, necessariamente, de forma “depositária”, no sentido de uma “educação bancária” freireana⁷, visto que criança e mediadores adultos têm a possibilidade de movimentar-se no interior dos discursos veiculados nas narrativas, conforme salientado por Tatar:

Por meio de histórias, adultos podem conversar com crianças sobre o que é importante em suas vidas, sobre questões que vão do medo do abandono e da morte a fantasias de vingança e triunfos que levam a finais “felizes para sempre”. Enquanto olham figuras, lêem episódios e viram páginas, adultos e crianças podem estabelecer o que a crítica cultural Ellen Handler-Spitz chama “leitura interativa”, diálogos que ponderam os efeitos da história e oferecem orientação para o pensamento sobre assuntos similares do mundo real (TATAR, 2004, p. 12).

O campo discursivo sobre o qual repousa a literatura infantil é um terreno fértil de possibilidades, por meio do qual espera-se entender como a criança era/é vista e representada socialmente, tomando por base o discurso cultural e historicamente produzido que atravessou – e continua atravessando – as diferentes versões do conto clássico em estudo.

⁷ “Educação bancária” é um termo criado e desenvolvido por Paulo Freire para representar o modelo de prática pedagógica que visava à mera transmissão passiva de conteúdos do professor, para o aluno. Como se o professor fosse preenchendo com seu saber a mente de seus alunos; depositando conteúdos, como alguém que deposita dinheiro num banco.

1.3. Leitor infantil - a criação de “modelos”

Muito mais que simples receptor passivo do texto produzido por um autor, o leitor é responsável direto pela atualização, interpretação e significação de um texto. Essa discussão ganha visibilidade, em especial, na década de 1960, destacando-se os estudos da Estética da Recepção e os da Semiótica. Umberto Eco desponta como grande referência no campo de estudos sobre a leitura, enfatizando a relação do leitor com a produção de sentidos. Em 1962, publica *Obra Aberta*, em que discute estratégias textuais de estímulo, regulação e participação do leitor nas narrativas. Alguns anos mais tarde, em 1979, Eco escreve *Lector in fabula*, obra em que aprofunda suas discussões teóricas sobre a relação autor-texto-leitor.

Para Eco (2004), todo texto demanda a participação de seu destinatário, uma vez que trata-se de um “mecanismo preguiçoso” e, portanto, precisa de alguém que o ajude a funcionar, ele precisa ser “atualizado”, ou seja, é de responsabilidade do leitor fazer a correlação expressão-código. Além disso, o autor afirma que todo texto é repleto de espaços em branco, de “vazios”, os quais devem ser preenchidos no ato da leitura.

Eco (2004) considera que a competência linguística é insuficiente para decodificar uma mensagem, no sentido de imprimir-lhe sentido, significado. O autor afirma que a língua não se reduz a um código, “não é uma entidade simples, mas, frequentemente, um complexo sistema de regras” (p. 56), e que, além da competência linguística, deve haver “(...) uma competência circunstancial diversificada, uma capacidade de pôr em funcionamento certos pressupostos, de reprimir idiossincrasias, etc., etc”. No ato de produção de um texto, o autor pressupõe o leitor que atuará sobre sua obra e faz uma hipótese sobre como ela será lida e sobre os caminhos que o leitor deverá percorrer. Eco busca estratégias capazes de despertar o interesse desse leitor em potencial. Jorge Larrosa, em *Pedagogia Profana*, menciona uma relação de mútua entrega entre o livro e o leitor, uma condição de “duplo devir” que convida o leitor à leitura estimulando-lhe o gosto e o desejo de ler. Em suas palavras:

(...) o começo da lição é abrir o livro, num abrir que é, ao mesmo tempo, um convocar. E o que se pede aos que, no abrir-se o livro, são chamados à leitura não é senão a disposição de entrar no que foi aberto. O texto, já aberto, recebe àqueles que ele convoca, oferece hospitalidade. Os leitores, agora dispostos à leitura, acolhem o livro na medida em que esperam e ficam atentos. Hospitalidade do livro e disponibilidade dos leitores. (LARROSA, 2006, p. 139).

O leitor pretendido/visado pelo autor, no momento em que este produz um texto, é conceituado por Eco como *leitor-modelo*, um arquétipo do leitor empírico construído no ato da produção narrativa. Ele deve se mover no nível da interpretação da mesma forma que o autor o fez no nível da produção. Segundo Eco, “(...) o leitor-modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. (ECO, 2004, p. 45).

O texto precisa “alcançar” o leitor, atingir suas preferências e ser adequado às suas competências. Para tanto, o autor “deve assumir que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo de seu leitor.” (ECO, 2004, p. 58). Não se trata de esperar que o leitor-modelo exista, mas trabalhar o texto de forma a construí-lo, considerando que, para Eco,

Os meios são muitos: a escolha de uma língua (que exclui obviamente quem não a fala), a escolha de um tipo de enciclopédia (...), a escolha de um patrimônio lexical e estilístico... Posso fornecer sinais de gênero que selecionam a audiência: [Queridas crianças, era uma vez um país distante...]; posso restringir o campo geográfico: [Amigos, romanos, concidadãos!]. muitos textos tornam evidente o seu Leitor-modelo, pressupondo *apertis verbis* (...) uma específica competência enciclopédica. (ECO, 2004, p. 40).

Segundo Eco, ao pensar as competências “enciclopédicas” do leitor, o autor por um lado “pressupõe, mas, por outro, institui a competência do próprio leitor-modelo [...] o texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.” (ECO, 2004, p.40). Ler é, portanto, na perspectiva de Eco, muito mais apreender o que o texto não diz, isto é, aquilo que é sugerido. Portanto, a competência da leitura se refere mais a conhecimentos não linguísticos que a linguísticos.

O autor pode explorar as potencialidades do texto pensando em sua recepção pelo leitor modelo. E faz isso ao pesar quais expressões usar, qual dubiedade “deixar no ar”. E o leitor, aos poucos, vai se apropriando do texto com base na sua “enciclopédia”. A palavra “lobo”, por exemplo, quando lida nos contos infantis, evoca significados e hipóteses bastante específicos, como maldade, medo ou ameaça, pensa-se logo em um ser que come vovozinhas e crianças, ao passo que outros sentidos a ela associados ficam latentes. Caso a mesma palavra fosse lida em um livro de biologia, por exemplo, os significados a ela atribuídos seriam outros, como conservação de espécies animais e *habitats* naturais. É pouco provável que o leitor faça associações a cuidados com espécies ameaçadas de extinção ao ler a versão de

Chapeuzinho Vermelho escrita por Charles Perrault em 1697. O sentimento que essa leitura provocará em relação ao animal será, provavelmente, de repulsa e não de cuidado, visto que o lobo devora, friamente, a vovó e a menina. Nesse momento, a enciclopédia do leitor armazenará informações sobre como esses animais costumam ser cruéis e sorrateiros nos contos de fadas, seu foco não se voltará para o registro de hábitos alimentares dos lobos.

Quando pensamos em uma narrativa de Chapeuzinho Vermelho, construímos a imagem de que seu leitor modelo é o público infantil, embora essa projeção não impeça que, na prática, o texto seja lido por adultos. De qualquer maneira, uma obra somente fará sentido se o leitor for capaz de compreendê-la e (co)operar interpretativamente no texto. No caso de obras literárias, que oferecem disjunções de probabilidade, isto é, situações que podem acarretar diferentes “finais”, o leitor pode fazer previsões, pode “sair” do texto, estratégia tratada por Eco como “passeios inferenciais”. A pluralidade interpretativa é aceita, conquanto se sustente no “texto-fonte”. A esse respeito, Eco adverte: “a obra literária é aberta, mas não é escancarada!” (ECO, 2000, p. 42).

No caso desta pesquisa, buscaremos alcançar as representações de infância construídas pelo autor adulto nas versões de Chapeuzinho Vermelho selecionadas para o estudo. Se, ao produzir um texto, o autor imprime marcas de um leitor-modelo, projetando-o no interior da obra, será possível perceber representações de infância características de cada um dos períodos de produção e recepção das obras aqui analisadas. Nossa intenção é perceber características desse leitor-modelo impresso nos textos literários e as formas como os autores o representaram, formulando um discurso sobre a criança a partir de enunciados culturalmente construídos.

1.4. Clássicos Literários - como e por quê uma obra se torna canônica

O que determina a classificação de uma obra literária como canônica? E que características são necessárias a uma obra para ser tratada como clássica? Roberto Cotroneo, crítico literário italiano, escreveu, em 1994, um ensaio em forma epistolar para seu filho Francesco, contando sobre o prazer de ler e viajar pelas narrativas literárias. Cotroneo retoma histórias que marcaram sua trajetória como leitor e se constituíram em “clássicos

particulares”, os quais partilha de forma simples e poética na obra intitulada: *Se uma criança, numa manhã de verão... Carta para meu filho sobre o amor pelos livros*. O próprio título do ensaio aponta para o processo de construção de sua trajetória como leitor, ao remeter à obra literária de Ítalo Calvino, *Se um viajante, numa noite de inverno...*, que escreve “em abismo”: um texto dentro do outro, como um *zoom*. Ao mesmo tempo, *Se uma criança, numa manhã de verão...*, retoma os contos das mil e uma noites em que, sem dormir, as crianças sonham através da literatura. Ao referir-se a um dos contos preferidos de Francesco, *Peter Pan*, Cotroneo nos oferece uma boa reflexão sobre os questionamentos que abrem esta seção da pesquisa:

(...) haverá alguma criança que, numa noite de verão na qual o sono custa a chegar, não tenha imaginado ver no céu o veleiro de Peter Pan? Quero ensinar-lhe a ver esse veleiro, quero escrever este livro para contar-lhe que até os livros sérios, até os livros dos adultos, até os livros difíceis não passam de veleiros disfarçados, e que possuem o mesmo encantamento do barco movido a pó dourado de Peter Pan. (COTRONEO, 2004, p. 21).

A metáfora do veleiro nos ajuda a refletir sobre o emblema “clássicas”, conferido a algumas obras. Uma primeira consideração, baseada em Cotroneo, é que, para tornar-se canônica, uma obra deve possuir “*o mesmo encantamento do barco movido a pó dourado*”, independentemente do público e da causa a que se destina, uma obra clássica deve ser um “*veleiro disfarçado*” que desperta a imaginação do leitor por meio da magia literária.

Ana Maria Machado (2002, p. 20), em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, cita, como uma das possíveis origens etimológicas da palavra *clássico*, a derivação de *classos*, um tipo de embarcação utilizada no trajeto de longas viagens. Essa definição corrobora aquela sugerida por Cotroneo, de que uma obra clássica pode ser associada a um veículo capaz de transportar o leitor para mundos e cenários variados, ou, nas palavras de Umberto Eco (1994), conduzi-lo por “passeios pelos bosques da ficção”.

Embasada em Todorov e Genette, Paulino (2004) aborda os cânones literários como “textos modelares” que se destacam em duas modalidades, “a de construção, que abrange qualidades do trabalho de linguagem, do modo de contar, e a de significação, que abrange os componentes de uma narrativa social e existencialmente relevante, capaz de ampliar as dimensões dos mundos vividos e imaginados pelo leitor”. (PAULINO, 2004, p. 50).

Um cânone literário, nessa perspectiva, além de expandir as possibilidades significativas da obra, contém qualidades narrativas e linguísticas que o distinguem de outras obras, permitindo uma leitura prazerosa e atraente. A universalidade do tema e o fato de uma obra ter um significado mais amplo e profundo em aspectos únicos, quer no nível individual (de identificação), quer no nível coletivo (de representatividade cultural), também contribuem para que uma obra se torne canônica e atravesse gerações, aberta a novas leituras.

Ítalo Calvino apontou em *Por que ler os clássicos* razões que respondem prontamente a muitos de nossos questionamentos. Inicialmente, ele considera que os clássicos são “livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menos para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los”, e acrescenta que esses livros “exercem uma influência particular quando se impõe como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. (CALVINO, 1993, p. 10-11).

Harold Bloom reafirma as considerações de Calvino, pois acredita que o cânone ocidental representa o exercício da memória, sem a qual o conhecimento não é possível. Na sua definição, o cânone é “a verdadeira arte da memória, a autêntica fundação do pensamento cultural” (BLOOM, 1995, p. 35). Além de instrumento de manutenção da memória, Calvino considera os clássicos como elementos que carregam marcas de nossa própria história e cultura.

É interessante pensar, por exemplo, em de algumas versões do conto *Chapeuzinho Vermelho* como documentos históricos e retratos sociais. O historiador Robert Darnton (1986, p. 26), afirma que “os contos populares são documentos históricos” e que “longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram”. Dessa forma, podemos considerar que, de maneira explícita ou implícita, os contos clássicos desvelam a historicidade humana, as ideias e os sentimentos de uma época determinada. Cada período histórico, dentro de seu contexto social e cultural, produziu e recebeu uma leitura diferenciada de Chapeuzinho Vermelho, mostrando-nos como a linguagem e os costumes marcaram (e continuam marcando) esse conto clássico.

A respeito dos contos de fadas, Maria Tatar afirma que “embora tomados de uma variedade de culturas, os contos de fadas constituem um cânone que ganhou aceitação quase universal no mundo ocidental e que permaneceu incrivelmente estável ao longo dos séculos.”

(TATAR, 2004, p. 15). Em Calvino (1993), a ideia de que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, é marcante. O autor enfatiza o fato de que livros clássicos sempre provocam novas descobertas quando lidos ou, relidos. São aqueles que permanecem eternos e sempre novos.

Em concordância com Calvino, Machado (2002) afirma que uma obra clássica é aquela marcada pelo caráter de permanência. Para a autora, “clássico (...) é livro eterno que não sai de moda” (p.15) e é também aquele que se instaura como “uma forma significativa que nos lê” (p.22), como se o clássico nos questionasse a cada nova leitura: “Entendeu? Está reimaginando de forma responsável? Está preparado para agir baseado nessas questões, nas potencialidades de um ser transformado e enriquecido que eu estou colocando diante de você?” (p. 22).

Seguindo por outra vertente, McDonald (1996) apresenta a palavra *cânone*, como etimologicamente derivada do grego antigo *kanon*, que significava um padrão de medida, “uma norma pela qual todas as coisas são julgadas e avaliadas” (McDonald, 1996, p.13). Bourdieu (1983) afirma que todo discurso supõe um emissor legítimo dirigindo-se a um destinatário legítimo, reconhecido e reconhecedor. Assim, são levadas em consideração, no ato da comunicação, as condições sociais e culturais implicadas na estruturação do discurso. Nesse sentido, é importante considerar: quem fala o quê? Para que e para quem se fala? Ou, mais especificamente, quem escreve o que e para que tipo de criança?

Diante desse contexto, somos levados a refletir sobre a questão dos cânones e clássicos literários sob outra vertente, a de que o valor de uma obra, ou a crença no valor da obra, é atribuído por espectadores – no caso da leitura, pelos leitores – dotados de disposição e competência estéticas.

Do ponto de vista da sociologia, temos que considerar ainda que, intermediando essa relação texto/recepção, há o processo de produção e o de mediação cultural, sendo esses dois processos perpassados pelo valor simbólico da literatura. Sobre o processo de produção cultural, Bourdieu (1983) estabelece uma relação entre o campo artístico e o campo literário, pela natureza mesma dos bens simbólicos, realidades que apresentam dupla face: a de mercadoria e a de significação.

Sendo assim, é possível considerar que as versões dos clássicos infantis, desde sua primeira compilação por Perrault em 1697, foram influenciadas pela realidade social do

momento em que foram produzidas, alterações responsáveis, sobretudo, pela modificação na forma de representar a infância. Bourdieu (1986) também reforça que a sociedade é um sistema de *trocas simbólicas* e que a ação social é um ato de comunicação. Nesse sistema de trocas simbólicas está a linguagem, responsável pelas produções simbólicas que organizam a percepção dos indivíduos e propiciam a comunicação entre eles.

Sob esse aspecto, nos interessa, mais especificamente, a noção de *campo literário* que, de acordo com Nogueira e Nogueira (2006, p. 36-37), é definido por Bourdieu como “(...) o que é boa e má literatura, quais são as produções artísticas ou de vanguarda e quais são as puramente comerciais, quais são os grandes escritores e quais são os escritores menores”. Percebemos pela perspectiva sociológica, que a classificação de uma obra como canônica pode ir além dos aspectos de qualidade linguística e literária, Nogueira e Nogueira (2006, p. 36-37) afirmam que “disputa-se constantemente a definição de quem são os indivíduos e as instituições (...) legitimamente autorizadas a classificar e a hierarquizar os produtos literários”.

John Guillory (1995) corrobora a afirmação de Nogueira e Nogueira, dizendo que esse julgamento ocorre dentro de um contexto institucional, que é a escola. Como detentora de distribuição de conhecimento, a escola adota certas obras literárias e, através de sua inclusão nos currículos, perpetua e preserva valores atribuídos a elas. Além da função de ensinar como ler e escrever, a escola também ensina *o que* ler e escrever, influenciando e, até mesmo, determinando leituras apropriadas ou não, dignas ou não de reconhecimento e adesão.

Quanto ao mercado de bens simbólicos, a escola reproduz, continuamente, a “distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas” (Bourdieu, 1996, p.169). A escola apresenta formas legitimadas de discurso presentes no próprio conceito de *capital simbólico* de Bourdieu, em que o campo de produção simbólica é marcado por disputas entre dominantes e pretendentes, que constituem a hierarquia dos bens simbólicos e culturais. Dessa forma, os detentores de capital literário passam a exercer influência sobre o campo literário, ganhando prestígio e reforçando cada vez mais as estruturas que legitimam as seleções dos bens considerados superiores, ou, em outras palavras, determinando a valorização de certas obras literárias em detrimento de outras.

Podemos concluir que, independentemente dos processos sociais, culturais e históricos que determinaram a classificação de *Chapeuzinho Vermelho* como um conto clássico da literatura dirigida ao público infantil, é inegável que esta história possui uma tradição literária que ultrapassou as barreiras do tempo e penetrou nossa cultura com grande diversidade de sentidos e, ainda hoje, no início do século XXI, continua fazendo parte de nosso imaginário e de nossa própria cultura popular. É pouco provável encontrarmos, desde idosos, até crianças bem pequenas, indivíduos que nunca tenham ouvido narrativas, recontando a história de Chapeuzinho.

Capítulo 2 - Análise do Discurso, Intertextualidade e Interdiscursividade

Neste capítulo abordaremos a Análise do Discurso enquanto um estudo que enxerga a literatura como uma manifestação da linguagem socialmente constitutiva, uma prática discursiva que expressa pensamentos em forma de arte, um objeto cultural inscrito no interior de um contexto social determinado, mas aberto a novas experiências e possibilidades de pesquisa.

As noções de intertextualidade e interdiscursividade na linguagem literária, aliadas à Análise do Discurso despontam como estratégias de interpretação das narrativas, em seu sentido mais amplo, ou, nas palavras de Maingueneau (2005, p. 28), nos permitem refletir sobre “de onde pode, legitimamente, vir a palavra, a quem ela pretende se endereçar, sob qual modalidade, em que momento, em que lugar”, ou ainda, no caso desta pesquisa, nos leva a indagar: a quem se dirigiram – e ainda se dirigem – versões tão diferenciadas de uma mesma obra literária?

Quando falamos de intertextualidade, consideramos que uma obra se “alimenta” de outra para gerar uma nova, que por sua vez (re)cria discursos *interligados* por um dado contexto sócio-histórico e cultural, constituindo-se no que chamamos de interdiscursividade. O discurso literário constitui-se em uma rede cravejada de sentidos ressignificáveis por atos de produção e de recepção, tecidos por palavras “costuradas” a uma multiplicidade de fatores cuja totalidade nos parece escapar. Portanto, focamos nosso olhar na infância representada por esta teia discursiva e, apoiados pela Análise do Discurso, esperamos percebê-la.

2.1. Análise do discurso de narrativas literárias

A Análise do Discurso (AD) teve origem na França na década de 1960 ancorada em diversas correntes que lhe deram forma e sustentação. Dentre elas, podemos destacar, segundo Charaudeau e Maingueneau (2006), as seguintes: a etnografia da comunicação, a análise conversacional e a abordagem francesa de análise do discurso, desenvolvida com base na teoria da ideologia de Althusser por Pêcheux, na qual se desenvolveram as teorias da

enunciação e a linguística textual. Somam-se a essas correntes os estudos de Bakhtin, fundamentados na exploração de gêneros do discurso e na dimensão dialógica da atividade discursiva e de Foucault, que deslocam a história das ideias para considerações de dispositivos enunciativos.

No caso específico deste estudo, elegemos para análise dos dados discursivos, a vertente francesa da AD, já que esta pertence a uma concepção de linguagem que toma a língua como um processo de enunciação sócio-histórica, cuja produção de sentidos se dá em situações de interlocução. Um dos principais colaboradores dessa vertente é Michel Pêcheux, que em seus estudos procura combinar uma teoria social do discurso com um método de análise textual.

Uma das principais bases da abordagem teórica de Pêcheux foi extraída da teoria marxista de ideologia de Althusser, segundo a qual o discurso é parte de aparelhos ideológicos, responsáveis por embates entre posições diferentes. Pêcheux acrescenta a essa noção, o papel ocupado pela linguagem, que se constitui como forma de materialização ideológica. Assim, o discurso seria responsável por explicitar um pertencimento ideológico no funcionamento da linguagem. Ainda segundo o autor, um aparelho ideológico pode ser concebido como um complexo de *formações discursivas* (FD) inter-relacionadas.

Esse conceito desenvolvido por Foucault prevê “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”. (MUSSALIM, p.119). No entanto, é importante destacar que, o sujeito introjetado nessas FD não tem consciência das marcas ideológicas que influenciam – ou determinam – seu discurso. O sujeito está submetido às regras específicas que delimitam o discurso que enuncia e sofre coerções das FDs nas quais está inserido.

A AD procura estabelecer relações entre o discurso e as condições sociais e históricas de produção, sendo os *efeitos de sentido* seu foco de análise, ou seja, sua atuação vai muito além da concepção de língua como conjunto de regras e propriedades. Na AD os *efeitos de sentido* não são únicos, universais, atemporais e convencionais, sendo impossível expressá-los em sua totalidade. Eles são expressos entre interlocutores inseridos em instituições sociais que atuam sobre eles. Segundo essa concepção, a construção dos sentidos não se dá via transmissão, e sim pela interação; os sentidos não são dados *a priori*, são

construídos durante o ato discursivo, embora o sistema social e suas formações discursivas estejam regendo o movimento das enunciações.

Fairclough (2001), no contexto anglo-saxão, propõe uma Análise Crítica do Discurso orientada linguisticamente, cujo objeto de análise são textos linguísticos, analisados em termos de sua própria especificidade. As seleções de textos que representam um domínio particular de prática devem assegurar que a diversidade de práticas seja representada e que a homogeneização seja evitada. Além de textos como ‘produtos’ de processo de produção e interpretação textual, os próprios processos são analisados. A análise propriamente dita é considerada como interpretação, e os analistas buscam ser sensíveis a suas próprias tendências interpretativas e a razões sociais. Os textos podem ser heterogêneos e ambíguos, e pode-se recorrer a configurações de diferentes tipos de discurso em sua produção e interpretação.

Por ser socialmente construtivo, o discurso é estudado histórica e dinamicamente, constituindo os sujeitos sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença. Para Fairclough, a Análise Crítica de Discurso (ACD) percebe as práticas discursivas e procura mostrar como “o discurso é moldado por relações de poder e ideologias e os efeitos construtivos que o discurso exerce sobre as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença, nenhum dos quais é normalmente transparente para os participantes do discurso”. (FAIRCLOUGH, 2001, P. 31-32).

A ACD preocupa-se não apenas com as relações de poder no discurso, mas também com a maneira como as relações de poder e a luta por ele moldam e transformam as práticas discursivas de uma sociedade ou instituição. A ACD trata do funcionamento do discurso na transmissão de ideologias e práticas como também do funcionamento que assegura sua reprodução. Os textos são analisados em termos de uma gama diversa de aspectos de forma e significado pertencentes tanto às funções ideacionais da linguagem como às interpessoais.

Com base na adoção de alguns pressupostos e ponderações sobre críticas feitas à Análise do Discurso linguisticamente orientada, Norman Fairclough desenvolveu uma *teoria social do discurso*, em que o discurso se configura de três modos na prática social: como *gêneros discursivos* (modos de *ação*), como *discursos* (modos de *representação*), e como *estilos* (modos de *ser*). Assim, o discurso seria entendido como uso social da linguagem, como prática social e não como uma produção individual independente.

A dimensão de análise do discurso de maior destaque na obra de Fairclough é a intertextualidade, ou seja, “a propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 114). Quando um texto recorre explicitamente a outro texto específico, tem-se a chamada ‘intertextualidade manifesta’; já, se a referência a outros textos é feita de forma implícita, não aparente, é tratada como ‘interdiscursividade’ ou ‘intertextualidade constitutiva’.

Notaremos, com base nas explicações de Fairclough, que a análise do discurso das versões de *Chapeuzinho Vermelho*⁸ passa, necessariamente, pelo estudo das vertentes intertextuais e interdiscursivas que constituem as narrativas. É possível verificar que os textos oferecem “pistas intertextuais” as quais permitem ao leitor se apropriar de elementos narrativos que remetem a associações das versões com o texto-base de Perrault. Da mesma forma, aspectos próprios do interdiscurso, constituídos no interior de FD características de cada período histórico analisado, permitem o levantamento de elementos constituintes de representações de infância nas versões do *corpus*.

A fim de clarificar sua concepção de discurso, o autor apresenta uma base de análise discursiva, como uma tentativa de reunir três tradições analíticas, cada uma das quais é indispensável na análise de discurso. Apresentamos na figura 3 a concepção tridimensional do discurso segundo Fairclough (FAIRCLOUGH, 2001, p. 101):

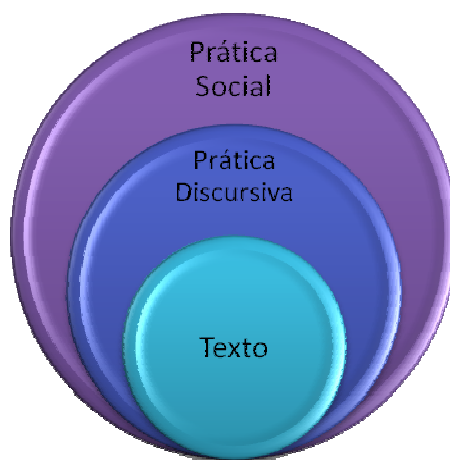


Figura 3 - Concepção tridimensional do discurso segundo Fairclough.

⁸ Ver Capítulo 6 – *Análise das Narrativas: quem eram/são os leitores/ouvintes das narrativas “In Versões”?*

Para o autor, a prática social possui várias orientações – econômica, política, cultural, ideológica – e a prática discursiva perpassa cada uma delas. Sendo assim, os textos são produzidos, distribuídos e consumidos em um sentido mais amplo, atravessando a esfera social que, por sua vez, age diretamente na prática discursiva nela imbricada, enquanto esta também atua sobre aquela.

Sob a perspectiva tridimensional do discurso, o *corpus* desta pesquisa foi selecionado considerando aspectos que, segundo Fairclough, devem fazer parte de uma análise crítica do discurso, tais como a incorporação de períodos de tempo razoáveis para análise dos dados e escolha de textos que possuam elementos capazes de gerar uma reflexão acerca da diversidade da prática e das mudanças na prática discursiva.

Por meio da análise do discurso das narrativas literárias, foi possível considerar a noção de que um texto não subsiste sem o outro. Quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos, que se transformam sob a ótica social, cultural e temporal.

2.2. Intertextualidade e Interdiscursividade na produção literária

Pela estrada afora eu vou bem sozinha/
levar estes doces para a vovozinha

Ela mora longe o caminho é deserto/e o
lobo mal passeia aqui por perto...

A canção que embalou muitas narrações do conto *Chapeuzinho Vermelho*, escrita pelo compositor Braguinha na década de 1950, parece um convite ameaçador e perigoso. No entanto, *à tardinha, ao sol poente, é possível dormir contente*, pois, de uma forma, ou de outra, os conflitos são solucionados, mas nem sempre com a vitória do bem e com sucessão de cenas tradicionalmente gravadas em nossas memórias. Os contos de fadas, em especial o conto de Chapeuzinho, oferecem uma grande variedade de enredos e desfechos, que provocam o sentimento de uma caminhada sem rumos, *pela estrada afora*, em um *caminho deserto*.

Mas, se existem tantas formas de contar a história de *Chapeuzinho Vermelho*, cuja protagonista é salva em algumas versões, noutras é devorada, por vezes recebe ajuda, em outras resolve sozinha sua situação de perigo, como podemos reconhecer todas elas como uma mesma história, a da Chapeuzinho Vermelho?

Todas essas narrativas mantêm elementos essenciais que nos fazem relacioná-las entre si. Assim, por mais que elas se modifiquem em razão do período histórico-cultural ou da intencionalidade literária, o que mantém a identidade do conto são alguns elementos constitutivos e, não necessariamente, seus enredos e desfechos.

O conceito de intertextualidade é de fundamental importância para este estudo, uma vez que, ao analisar versões de um texto-base, importa ter em vista que não existem fronteiras entre as narrativas, nenhum texto pode ser considerado como um todo autônomo, assim como suas variantes intertextuais. Dessa forma, mesmo um texto-base, não poderia ser considerado o primeiro, o único, já que ele próprio foi atravessado por vozes milenares da tradição oral.

O termo intertextualidade foi cunhado no final dos anos 1960 por Julia Kristeva, mas foi com Bakhtin que encontrou maior repercussão, cujos trabalhos de análise de textos desenvolvidos ao longo de sua vida acadêmica tratavam os enunciados, tanto orais quanto escritos, de forma correlacionada, como uma espécie de “cadeia de comunicação”. Para ele, os enunciados são, necessariamente, intertextuais, ou seja, constituídos de elementos presentes em outros textos ou falas. A esse respeito, Kristeva afirma ser todo enunciado construído e absorvido por textos do passado, constituindo-se em inserções históricas.

O discurso intertextual representa vozes, captando ou subvertendo outro texto, o assimila, para o confirmar ou para se opor a ele. O texto é, portanto, uma singularidade que esconde uma pluralidade, o discurso. Nessa perspectiva, Bakhtin propõe compreender a literatura como um fenômeno estético totalmente interligado a um contexto social mais amplo, em que o processo de comunicação implicado no discurso linguístico não é neutro e separado do contexto social de que emergem suas manifestações.

Bakhtin caracteriza as narrativas modernas como dialógicas, ou seja, como um tipo de texto em que diversas vozes da sociedade estão presentes e se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Assim, a língua não seria espaço de um

indivíduo em particular, mas de intercâmbios, dos conflitos, das vozes que se propagam e influenciam sem cessar, ao que Bakhtin afirma:

Apenas o Adão mítico, que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 1988, p. 88).

No caso específico desta pesquisa, optamos por estudar a intertextualidade sob a perspectiva do dialogismo, que confere ao discurso a possibilidade de incorporar textos e imagens de outras obras, como uma forma de referência, complemento e elaboração de sentidos.

O princípio do dialogismo em Bakhtin está pautado na ideia do diálogo entre interlocutores e outros textos, que só existem na sociedade e para a sociedade e, portanto, não podem ser reduzidos somente à sua materialidade linguística ou dispersados em atos de abstração, interpretação ou inferência. Com base nesse princípio, a análise das versões de *Chapeuzinho Vermelho*, se fundamentou em verificações da estrutura material das obras, na análise das imagens que as constituem e no estudo dos textos verbais das narrativas, considerando suas formas enunciativas explícitas (enunciado concreto) e implícitas (efeitos de enunciação), de forma a buscar um entendimento dos textos em suas produções múltiplas de sentido.

Bakhtin considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Os textos são manifestações discursivas que, em sua concepção, são “tecidos por muitas vozes”, ou melhor, se constituem de muitos textos e/ou discursos que se entrecruzam, complementam-se ou polemizam-se no interior do texto.

A retomada de um texto por outros, em qualquer literatura, inclusive na infantil, forma uma rede de textos que ressalta a permanência de algumas produções que são constantemente retomadas, como é o caso de *Chapeuzinho Vermelho*, conto que já foi parafraseado, parodiado, epigrafado, citado, referenciado, aludido, subvertido etc. Todas essas manifestações de entrecruzamento dos textos pertencem à intertextualidade, que pode ser sinalizada, ou não, no texto.

Tomando o conto *Chapeuzinho Vermelho* de Charles Perrault, do final do século VII, como base é possível identificar diversas formas de intertextualidade constituintes de variadas versões deste mesmo conto. As modificações se dão em função de contextos sociais e períodos históricos específicos, marcados pelas formações discursivas que lhes são peculiares, o que justifica a importância de tratar a intertextualidade em consonância com a interdiscursividade.

Todos os discursos presentes em qualquer manifestação linguageira estão inseridos em uma rede de sentidos e significados, estão ligados interdiscursivamente. O discurso que se faz escrito, que se faz texto, é, da mesma forma, socialmente constituído, moldado entre e por interlocutores, em um processo dialógico formador de uma base intertextual. A apropriação faz parte dessa base e, segundo Paulino (1998, p. 22) “transita do estatuto de um ato legítimo e, às vezes, inevitável, até a ilegalidade do plágio”.

No texto-base de Perrault, há a presença de quatro personagens marcantes: a menina, sua mãe, sua avó e o lobo. Nessa versão, a menina sai de casa a pedido da mãe para levar um bolo e um potezinho de manteiga à sua avó, que se encontrava adoentada. O final da história é trágico, culminando com a morte de Chapeuzinho e da avó. Esse mesmo conto é retomado no século XIX pelos Irmãos Grimm, que ao reescrevê-lo, acrescentam novas informações, como uma advertência dada pela mãe à menina, de que não conversasse com estranhos a caminho da casa da avó. Há também a inserção de um novo personagem, o caçador, que inverte o final da história ao abrir a barriga do lobo e retirar dela Chapeuzinho e sua avó, sãs e salvas.

Esse tipo de apropriação é chamada de paráfrase; trata-se de um reconto ou resumo da história, que mantém alguns elementos do texto original e cria novos, por meio de outras palavras, novos mecanismos de linguagem e outros sentidos. Paulino (1998, p. 31) esclarece que a paráfrase “não se confunde com plágio, porque ela deixa clara a fonte, a intenção de dialogar com o texto retomado, e não de tomar seu lugar”.

A paráfrase, em certo sentido, confirma o texto de origem, ratificando-lhe os valores e atrelando-se ideologicamente às mesmas formações discursivas. Em contrapartida, a paródia, constitui-se em uma forma de apropriação que em lugar de acatar as ideias principais do texto de origem, rompe com elas, de forma aberta ou sutil.

Este é o caso do texto *Chapeuzinho Vermelho de Raiva*, de Mário Prata⁹. A história rompe com o texto-base de Perrault logo no início, ao saltar toda a fase preparatória do conto, em que a menina leva guloseimas para a vovó, atravessa a floresta e se encontra com o lobo pelo caminho. A narrativa começa com Chapeuzinho já na casa da avó e todo o conto é desenvolvido em forma de diálogo entre a menina e a velhinha. Nesse diálogo, o leitor encontrará perguntas pouco tradicionais feitas por Chapeuzinho para a avó, como: “*Que olhos grandes você tem!*”, etc. A paródia do conto se estabelece justamente na inversão dessas perguntas e das respostas esperadas, que provocam um tom satírico ao enredo, constituído por perguntas debochadas da Chapeuzinho, que aponta vários “defeitos” da vovozinha. Esta, por sua vez, se irrita com a garota e perde toda a tradicional compostura de “boa velhinha” dos contos de fadas:

- *Senta aqui mais perto, Chapeuzinho. Fica aqui mais pertinho da vovó, fica.*
- *Mas vovó, que olho vermelho... E grandão... Que que houve?*
- *Ah, minha netinha, estes olhos estão assim de tanto olhar para você. (...).*
- *(...) A senhora não me leva a mal, não, mas a senhora está com um nariz tão grande, mas tão grande! Tá tão esquisito, vovó.*

(...)

- *Vovó, sem querer ser chata.*
- *Ora, diga.*
- *As orelhas. A orelha da senhora está tão grande. E ainda por cima, peluda. Credo, vovó!*
- *Ah, mas a culpada é você. São estes discos malucos que você me deu. Onde já se viu fazer música deste tipo? Um horror! (...).*

(...)

Chapeuzinho pula para trás:

- *E esta boca imensa???!?!?*

A avó pula da cama e coloca as mãos na cintura, brava:

- *Escuta aqui, queridinha: você veio aqui hoje para me criticar é?!*

Ao comentar o recurso de apropriação de textos pela paródia, lançamos mão de outra estratégia intertextual, a citação. Trata-se da retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto, que é sinalizada pelo uso de aspas ou outros recursos gráficos, como a fonte *itálica*, que sinaliza essa presença, ao longo de uma dissertação, por exemplo. Assim como a citação, a epígrafe também é uma forma explícita de retomar outros textos,

⁹ Texto integral disponível no Anexo X.

esse recurso foi utilizado na abertura deste tópico da dissertação, que apresentou um recorte da canção *Pela estrada*, de Braguinha, antes de iniciar o texto explanatório. Paulino (1998, p. 26) ressalva que um texto em epígrafe é “presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos (...) porque se expõe, como recorte, à nova leitura”.

Há também textos que, de forma sutil, remetem o leitor a outros textos, ou a algum de seus componentes, por meio de leves menções associativas. A esse recurso de apropriação textual, chamamos alusão. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, escreve uma *História Malcontada* de Chapeuzinho Vermelho (Ver anexo IX), cujo enredo remete o leitor a outros contos de fadas, como *O príncipe sapo*, conforme exemplificado na citação a seguir:

Ela estava persuadida de que o lobo era um príncipe encantado, e que o casamento o faria voltar ao estado natural.

Nessa história de Drummond, assim como o sapo beijado pela princesa transformou-se em príncipe, Chapeuzinho, ao casar-se com o lobo esperava que um encantamento também acontecesse. É de forma sutil que Drummond abre lacunas que permitem ao leitor fazer esse tipo de associação.

Citamos apenas algumas versões de *Chapeuzinho Vermelho* como forma de exemplificar a estreita relação de construção interativa estabelecida entre os textos e, em especial, entre os discursos que os constituem. A partir da história de uma menina e seu chapeuzinho vermelho, novos discursos são produzidos e outras “verdades” instauradas, o que, no fundo, nos leva a refletir sobre os sentidos e os lugares dos textos e dos discursos em determinados contextos socioculturais. Pensar a literatura infantil implica considerar o momento de sua produção e as intenções ligadas à recepção, observando suas marcas diacrônicas no desenrolar dos enredos que sinalizam múltiplos percursos de construção da organização social humana e, mais especificamente, de representações de infância no Brasil.

2.3. Chapeuzinho Vermelho - o conto escolhido

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

Charles Dickens

Chapeuzinho Vermelho possui uma trajetória instigante. Suas versões acomodam desde atos de sexo e canibalismo a situações de perspicácia e redenção. As variações de enredos pelos quais passaram algumas de suas incontáveis versões fazem dele um conto ideal para o trabalho aqui proposto.

Segundo Peres (1987), *Chapeuzinho Vermelho* é o conto mais difundido dentre todas as adaptações de Perrault e dos Irmãos Grimm, a seu ver:

As causas dessa popularidade são muito discutidas, mas acredita-se ser o erotismo que o caracteriza (marcante já nas versões populares) um dos maiores fatores dessa verdadeira “fascinação” exercida pela narrativa nos adultos e nas crianças. (PERES, 1987, p. 14).

A escritora inglesa Angela Carter relata lembranças desse conto que marcou sua infância: “Minha avó materna costumava dizer: ‘levante o ferrolho e entre’ ao me contar essa história quando eu era criança; e no desfecho, quando o lobo salta sobre Chapeuzinho Vermelho e a devora, minha avó sempre fingia que me comia, o que me fazia gritar e gaguejar com um prazer alvoroçado” (*Apud* TATAR, 2004, p. 13). Quantos de nós também guardamos experiências parecidas ao contar ou ao ouvir Chapeuzinho Vermelho, apreensivos com a chegada do clímax em que o lobo ataca a menina depois da clássica resposta: - *É pra te comer!!!*, muitas vezes encenada durante a interlocução?

A origem do conto não possui uma data precisa, acredita-se que tenha surgido em tempos remotos, de tradição exclusivamente oral e que tenha sobrevivido através dos séculos pela “contação” de histórias, transmitida de pais para filhos por gerações, até adquirir representação escrita. Darnton (1986), afirma que,

Evidências escritas provam que os contos existiam antes de ser concebido o “folclore”, neologismo do século XIX. Os pregadores medievais utilizavam elementos da tradição oral para ilustrar argumentos morais. (...). Pretendessem elas divertir os adultos ou assustar as crianças, como no caso de contos de advertência, como “Chapeuzinho Vermelho”, as histórias permaneciam sempre a um fundo de cultura popular, que os camponeses foram acumulando através dos séculos, com perdas notavelmente pequenas. (DARNTON, 1986, p. 31-32).

Bruno Bettelheim (1976/2007, p. 204-205) e Nelly Novaes Coelho (1991, p. 97) citam o mito grego de Chronos ou Saturno, o deus do tempo, que engole os filhos ao nascerem temendo ser destronado; Júpiter, um dos filhos, escapa, graças aos artifícios maternos, e posteriormente resgata os irmãos que saem do estômago do pai, enchendo-o de pedras, da mesma forma que acontece com o lobo, na versão de *Chapeuzinho* dos Irmãos Grimm. Outra história, de origem latina, é ainda mencionada por Bettelheim e Coelho: *Fecunda ratis*, de Egberto de Lièges (1023), em que há a referência a uma menininha com uma manta vermelha, descoberta na companhia de lobos.

Há ainda versões do conto em que Chapeuzinho Vermelho come a carne da avó e bebe seu sangue. Esta história pode ser encontrada em *Contos de fadas* (TATAR, 2004, p. 334-335), com o título *A História da Avó* (anônimo), e em *O grande massacre de gatos*, (DARNTON, 1986, p. 21-22). A fonte referida nas duas versões é de Paul Delaure, nelas o desfecho das histórias, é diferente: em *A História da Avó*, a menina burla o lobo, enquanto no segundo, é devorada por ele.

Robert Darnton, ao tratar os contos como fontes históricas, evidencia o papel dos camponeses na transmissão oral de histórias, em diferentes épocas e locais. Segundo o historiador, os folcloristas franceses registraram cerca de dez mil contos, em diversos dialetos. No caso de *Chapeuzinho Vermelho*, Darnton cita os estudos de Paul Delarue¹⁰, que comparou trinta e cinco versões do conto, apresentando poucas variações.

Mais de metade das trinta e cinco versões registradas de “Chapeuzinho Vermelho” terminam como a versão contada antes, com o lobo devorando a menina. Ela nada fizera para merecer este destino; porque, nos contos camponeses, ao contrário dos contos de Perrault e dos irmãos Grimm, não desobedece a sua mãe nem deixa de ler os letreiros de uma ordem moral implícita, escritos no mundo que a rodeia. Ela, simplesmente, caminhou para

¹⁰ *Le Conte populaire français* (Paris, 1976), 3 volumes, de Paul Delaure e Marie-Louise Tenèze.

dentro das mandíbulas da morte. É a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII. (DARNTON, 1986, p. 79).

Coelho cita alguns pesquisadores, como Edward Burnett Tylor, que associam os contos populares à religiosidade de povos primitivos. Tylor associa Chapeuzinho Vermelho e sua avó ao *mito do Sol crescente e do Sol no ocaso*. O lobo seria a personificação da noite que engole a luz, mas que depois é libertada pelo sol (COELHO, 2003, p. 105). Há também, segundo a autora, estudiosos como Gaston Paris, que se apoiam na teoria solar para interpretar contos populares maravilhosos. No caso de Chapeuzinho Vermelho, a menina é associada à *Aurora cobiçada pelo Sol-lobo*. (COELHO, 2003, p. 106).

No apêndice da versão traduzida para o português, de *Contos de Perrault* (PERRAULT, 1989, p. 223-226), encontramos algumas informações curiosas sobre o conto *Chapeuzinho Vermelho*, traduzido do francês *Le petit chaperon rouge*. *Chaperon* era um tipo de capuz usado por homens e mulheres, cuja cor servia para identificar partidos políticos, uma prática dissidente da Idade Média. Por muito tempo seu uso foi mantido na França, por camponesas, mulheres pobres e aias, em especial nas regiões centrais e do norte. Segundo Tatar (2004, p. 28), críticos da psicanálise muito exploraram os significados e simbologias da cor vermelha, atribuindo-lhe ligação ao pecado, à paixão e ao sangue, sugerindo uma Chapeuzinho Vermelho sedutora e imprimindo conotações sexuais a seus atos. Essas ideias, contudo, foram refutadas por folcloristas e historiadores, os quais mostraram que a cor vermelha só foi introduzida na versão literária do conto escrita por Perrault.

O costume de usar adornos na cabeça rendeu, no século XVI, nas regiões de Paris e Picardia, nova alcunha às jovens aldeãs e cidadinas, antes chamadas de *chaperons*, passaram a ser apelidadas de *coifas* e *carapuças*. No século XVII, as alcunhas eram focadas em torno das vestes feitas com grosseiros tecidos acinzentados, usadas por mulheres de classes econômicas inferiores, o que lhes rendeu o chamativo *grisette*, uma derivação da cor de suas roupas. Mais que um apelido, o uso de determinados trajés, acabou por designar o coquetismo das jovens plebéias, pobres e livres. Na capa de Chapeuzinho Vermelho da edição de 1847 dos Irmãos Grimm, por exemplo, o capuz vermelho que adornava a cabeça da menina transforma-se em um chapéu pequeno à maneira das mulheres da aristocracia e da classe média dos séculos XVI e XVII.

Esse tipo de comportamento pode nos dar uma ideia da importância atribuída ao uso de determinadas peças de vestuário nos séculos XVI e XVII, período em que a primeira versão impressa do conto *Chapeuzinho Vermelho*, foi adaptada para o público infantil por Charles Perrault. Aliás, as famosas ilustrações de Gustave Doré, que acompanharam algumas reedições do conto de Perrault no século XIX, apresentam a menina com uma boina na cabeça, acessório recorrente no período, e vestidinho “de época”. A figura 4 expõe uma das ilustrações Doré que representa o encontro da menina com o lobo na floresta, em recorte destacando a vestimenta de Chapeuzinho Vermelho:



Figura 4 - Chapeuzinho Vermelho de Boina. Por Gustave Doré.
(Detalhe em recorte da ilustração original).

Sob uma perspectiva psicanalítica, Erich Fromm (1973) afirma que o simbolismo do capuz vermelho é muito sugestivo, podendo ser tratado como representação simbólica da cor do sangue, da menstruação, da alma, da libido e do coração. A partir disso, tem-se a visão da relação simbólica entre o Lobo e a Chapeuzinho, em que talvez esse Lobo do conto seja o tempo devorador (novamente aludindo ao mito de Chronos) que intenta destruir a “fase criança” de Chapeuzinho, já que nela se desperta a sua nova condição marcada pela menstruação (representada pelo chapéu/capuz vermelho) e o desabrochar da libido juvenil, marcada pelos desejos amorosos e sexuais.

Nesse contexto do capuz vermelho, Bettelheim (1976/2007) comenta a função da avó de Chapeuzinho, que transmite de forma inconsciente todo o seu conhecimento e experiência sexual na forma do capuz vermelho com que presenteia a neta. Segundo Bettelheim, a cor vermelha do chapéu revela um significado simbólico oculto, referente à pulsão sexual presente no ser humano. Em suas palavras:

(...) é fatal para a jovem se essa mulher mais velha abdica de sua própria atratividade para os homens e a transfere para a filha, ao dar-lhe uma capa vermelha excessivamente atraente. 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 vermelho é a cor que simboliza as emoções violentas, incluindo as sexuais. O chapéu de veludo vermelho dado pela avó para Chapeuzinho Vermelho pode então ser visto como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual (...). (BETTELHEIM, 1976/2007, p. 240).

A mesma compreensão simbólica pode ser encontrada na versão dos Irmãos Grimm, em que o Lobo propõe à Chapeuzinho que aproveite as belezas da floresta. Essa proposta foi aceita pela menina sem se lembrar da advertência materna, de que andasse direito pelo caminho para não tropeçar e deixar cair a garrafa de vinho levada para a avó. Para Fromm (1973), a advertência consiste em alertar a menina da possível perda de sua pureza, representada pela garrafa (símbolo da virgindade), pois, quebrando a garrafa e se desviando do caminho, Chapeuzinho estaria “morta” como criança, perderia sua inocência infantil. Para Bettelheim,

Chapeuzinho Vermelho é amada universalmente porque, embora virtuosa, é tentada; e porque sua sorte nos diz que confiar nas boas intenções de todos, que parece ser tão bom, na realidade nos deixa sujeitos a armadilhas. Se não houvesse algo em nós que aprecia o grande lobo mau, ele não teria poder sobre nós. (...) Por mais atraente que seja a ingenuidade, é perigoso permanecer ingênuo a vida toda.” (BETTELHEIM, 1976/2007, p. 239-240).

A primeira versão de *Chapeuzinho Vermelho* escrita e adaptada para o público infantil é a de Charles Perrault (1628-1703), que a publicou em 1697¹¹. No entanto, a versão mais conhecida e difundida é a dos Irmãos Wilhem (1785-1859) e Jacob Grimm (1786-1863) que, ao retomarem o conto, descartaram seus aspectos cruéis e imorais. O próprio título que

¹¹ Apontaremos maiores detalhes desta versão no sub-tópico seguinte: 2.3.1 – *Chapeuzinho Vermelho de Perrault: O texto-base*.

deram à primeira edição compilada em 1810, *Histórias das crianças e do lar*, já apontava para uma preocupação humanista e romântica, característica do período. Na versão dos Irmãos Grimm, Chapeuzinho Vermelho vivencia dois desfechos: no primeiro, Chapeuzinho e a avó são salvas pelo caçador, que as retira vivas de dentro da barriga do lobo e a recheia de pedras, levando o animal à morte quando, ao sentir sede, afoga-se no poço devido ao peso na barriga; e no segundo, Chapeuzinho não ouve o lobo na floresta e segue seu caminho de forma certa e justa. No conto de Perrault, entretanto, não há salvação para a avó, nem para a menina, sendo ambas devoradas pelo lobo.

Esse desfecho, no entanto, não é frequentemente encontrado em versões produzidas nos séculos XX e XXI, que subvertem e desconstroem o esquema didático e moralizador do texto de Perrault, dentre as quais podemos citar¹² *Chapeuzinho Vermelho* (1894), de Figueiredo Pimentel; *Fita Verde no Cabelo* (1970), de Guimarães Rosa; *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque; *História mal contada* (1985), de Carlos Drummond de Andrade, *Chapeuzinho Vermelho: estória e desistória* (1987), de Lólio de Oliveira; *Chapeuzinho Vermelho de Raiva* (1995), de Mário Prata; *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* (1982), de Roald Dahl, *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou* (1999), de Maurício Veneza; *Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas* (2005), de Flávio de Souza; *O filho da bruxa* (2005), de Michael Gruber; *A Chapéu* (1992), de Hilda Hilst, *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* (2008), de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini; e até mesmo uma versão em animação gráfica, *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005), dirigida por Cory Edwards, criador do roteiro juntamente a Todd Edwards e Tony Leech e autor da história original, junto a Todd Edwards.

Pela *estrada afora*, muitas versões desse conto foram sendo deixadas e continuaram “fazendo história”. Chapeuzinhos inocentes e imorais, ingênuas e perversas, obedientes e transgressoras, atravessaram diversas florestas ficcionais encontrando-se com lobos e vovós para todos os gostos e estilos.

Morta em Perrault, Chapeuzinho renasce em Pimentel com a ajuda de um caçador e, após aprender sua lição, consegue, em Buarque, driblar seus medos mais íntimos. Chapeuzinho já viajou por muitos cenários e por períodos históricos irreferendáveis, já visitou o Sítio do Picapau Amarelo, tornou-se amiga de uma boneca falante, brincou com Narizinho,

¹² Algumas das obras referidas serão retomadas e tratadas no sub-tópico 2.3.2 – *Algumas versões comentadas do conto*.

Pedrinho e com diversas personagens dos contos de fadas. Chapeuzinho Vermelho também já foi vilã e colocou para correr um pobre lobinho, que só queria ajudar.

Diversos foram os motivos que fizeram de *Chapeuzinho Vermelho* o conto escolhido para este estudo. Tanto as narrativas, quanto sua protagonista, são elementos multifacetados, representantes de ricas manifestações discursivas, que atravessaram séculos sendo contados e recontados por gerações. Não nos causa surpresa que esse conto continue a satisfazer o gosto pela aventura e o apelo para a imaginação de adultos e crianças, ainda hoje.

2.3.1. Chapeuzinho Vermelho de Perrault - O texto-base

Em 1697, Charles Perrault publicou a primeira adaptação literária de *Chapeuzinho Vermelho*, para o público infantil, que integrou a coletânea *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye - Histórias ou contos do tempo passado com moralidades: Contos da Mamãe Gansa*. A coletânea de contos de moralidades de Perrault, que ficou mais conhecida pelo subtítulo, *Contos da Mamãe Gansa*, inaugurou o gênero literário “Contos de Fadas”, reunindo uma série de contos que ainda hoje são bastante conhecidos e difundidos, como: *O pequeno polegar*, *A bela adormecida do bosque*, *Cinderela*, *O gato de botas*, *Pele de asno*, *As fadas* e *O barba azul*.

Neste estudo, utilizaremos uma das reedições de *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: contes de ma mère l'Oye* publicada em Paris, em 1880, pela editora J. Hetzel et Cie, sob o título *Les Contes de Perrault*¹³ – *Os contos de Perrault*, com ilustrações de Gustave Doré e prefácio de P.-J. Stahl. Dessa coletânea, extraímos a versão de *Chapeuzinho Vermelho* que será tratada na pesquisa como *texto-base*.

A cada um dos contos que integraram as coletâneas de Perrault, foi acrescentada pelo menos uma lição de moral, em consonância aos valores burgueses da França do final do século XVII, imprimindo diretrizes comportamentais explícitas que, segundo Tatar, “vez por outra não ofereciam nada além de uma oportunidade para um comentário social aleatório e

¹³ A obra original encontra-se disponível para consulta no setor de *Obras Raras* da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”, em Belo Horizonte.

digressões sobre caráter”. (TATAR, 2004, p. 12). Apesar de ter sofrido rejeição por parte de algumas famílias que não se dispunham a ler para os filhos uma história violenta que culmina na morte de uma criança devorada por um lobo, a obra de Perrault ganhou o mundo: “vinte obras escritas em todas as línguas, o consagraram!” Afirma P. J. Stahl, na introdução à obra *Les Contes de Perrault* (PERRAULT, 1880).

É interessante observar que Perrault, apesar de ter escrito *Chapeuzinho Vermelho* e tantos outros contos infantis clássicos, não escrevia especialmente para crianças. Perrault era um poeta clássico reconhecido no meio literário da corte francesa de Luís XIV, chegando a ser eleito membro da Academia Francesa de Letras em 1671. Escrevia também romances conhecidos como “preciosos”, lidos nos salões das “preciosas”, grandes damas cultas que promoviam discussões acerca da literatura e dos direitos femininos em seus salões. Os romances preciosos tinham o amor e a mulher como eixos temáticos e constituíram-se, segundo Nelly Novaes Coelho, em uma produção literária que “estava mais perto da “desordem” do pensamento popular do que da “ordem” clássica”. (COELHO, 1991, p. 87). Perrault se interessava pela causa feminista, em especial por se tratar de um final de século particularmente preocupado com a questão da educação da mulher¹⁴.

Embora desprestigiada pela estética de seu tempo, foi na literatura para crianças, adaptada do folclore francês, que o nome de Charles Perrault se immortalizou. Acredita-se que sua principal fonte tenha sido a babá se seu filho, de quem ouvia histórias da tradição oral do povo e transformava em registros escritos. Essa tradição de contar histórias também teria servido como inspiração para o curioso nome da coletânea pioneira de Perrault, *Contos da Mamãe Gansa*. Esse era mais um indicativo da ligação de Perrault com as narrativas populares, visto que a *mãe gansa* era a personagem central de uma antiga fábula, cuja principal atividade era contar histórias para seus filhotes. Assim, as mulheres que contavam histórias para suas crianças passaram a ser associadas à gansa contadora de “causos” e, muitas vezes eram referendadas como *mães gansas*.

A imagem que ladeia a folha de rosto de *Les Contes de Perrault* (Figura 5) é a de uma senhora rodeada por crianças e por uma jovem, para as quais lê histórias em um grande livro, evidenciando a associação do ato de contar histórias à figura feminina. Algumas crianças olham-na fixamente esboçando semblantes aterrorizados, outras são representadas

¹⁴ Muitas foram as obras produzidas no período com o intento de entreter e disciplinar as meninas e jovens dos séculos XVII e XVIII. Como exemplo, podemos citar a obra do francês Fénelon, *Sobre a educação das moças*, publicada em 1687; e o *Tesouro de meninas*, de Jeanne Leprince de Beaumont, publicado em Lisboa, em 1774.

com expressões atônitas, o que sugere um teor admoestante e ameaçador presente nos contos que circulavam nas sociedades dos séculos XVII e XIX.



Figura 5 - Contes de ma mère l'Oye.
Por Gustave Doré.

A primeira menção conhecida ao termo *Mamãe Gansa* foi escrita por Jean Loret em 1652, *nouvelliste* [cronista] da Gazeta Manuscrita *Muse Historique*, que publicava versos burlescos e foi considerada precursora de um gênero jornalístico, o da crônica mundana da sociedade. (ARNT, 2004, s/ p.). No entanto, a publicação de Perrault marcou o verdadeiro início da história da personagem, ou seja, da arquetípica mulher do campo, da qual teriam se originado as histórias e cantigas atribuídas à personagem Mamãe Gansa.

De acordo com Tatar (2004), existem relatos afirmando que a Mãe Gansa original viveu em Boston, Massachusetts, por volta de 1660 e se chamava Elizabeth Goose, cujo corpo foi sepultado no *Granary Burying Ground*. Assim, a verdadeira mãe gansa poderia ter sido uma pessoa real, casada e mãe de dez filhos. Acredita-se ainda que, após a morte do marido, ela foi viver com sua filha mais velha, a qual casou-se com um editor chamado Thomas Fleet. *Mother Goose* costumava cantar cantigas para os netos o dia inteiro, e outras crianças se aglomeravam para ouvi-las. Finalmente, o gênero, percebendo o sucesso das canções de Elizabeth, reuniu as canções e as publicou. No entanto, Tatar (2004) afirma que essas informações não passam de suposições, já que nunca foram comprovadas.

A respeito dos contos populares, Darnton (1986) afirma que os narradores camponeses adaptavam o enredo ao seu próprio meio, mas mantinham seus elementos principais. A trágica história de Chapeuzinho Vermelho de Perrault, o texto-base, funciona como um sinalizador de como a literatura pode operar como *documentos históricos* (DARNTON, 1986, p. 26) que retratam, em certa medida, a mentalidade e comportamento humano em contextos diferenciados de produção e recepção.

Segue-se o conto *Chapeuzinho Vermelho*¹⁵ em sua versão traduzida para o português por Regina Regis Junqueira, editada e publicada pela Editora Itatiaia em 1989:

Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. A boa velhinha mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, sua mãe, tendo feito alguns bolos, disse-lhe: "Vá ver como está passando a sua avó, pois fiquei sabendo que ela está um pouco adoentada. Leve-lhe um bolo e este potezinho de manteiga." Chapeuzinho Vermelho partiu logo para a casa da avó, que morava numa aldeia vizinha. Ao atravessar a floresta, ela encontrou o Sr. Lobo, que ficou louco de vontade de comê-la, não ousou fazer isso, porém, por causa da presença de alguns lenhadores na floresta. Perguntou a ela aonde ia, e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, respondeu: "Vou à casa da minha avó para levar-lhe um bolo e um potezinho de manteiga que mamãe mandou." "Ela mora muito longe?", quis saber o Lobo. "Mora, sim!", falou Chapeuzinho Vermelho. "Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, muito longe, na primeira casa da aldeia". "Muito bem!", disse o Lobo, "eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você, por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro".

O lobo saiu correndo a toda velocidade pelo caminho mais curto, enquanto a menina seguia pelo caminho mais longo, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer um buquê com as florezinhas que ia encontrando.

O Lobo não demorou muito tempo para chegar à casa da avó. Ele bate: toc, toc. "Quem é?", pergunta a avó. "É a sua neta, Chapeuzinho Vermelho", falou o Lobo disfarçando a voz. "Trouxe para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que minha mãe mandou". A

¹⁵ PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. 2ª Edição. Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl e tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 51-55

boa avozinha, que estava acamada porque não se sentia muito bem, gritou-lhe: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. O Lobo fez isso e a porta se abriu. Ele lançou-se sobre a boa mulher e a devorou num segundo, pois fazia mais de três dias que não comia. Em seguida, fechou a porta e se deitou na cama da avó à espera de Chapeuzinho Vermelho. Passando algum tempo, ela bateu à porta: toc, toc. Quem “é?” Chapeuzinho Vermelho, ao ouvir a voz grossa do Lobo, ficou com medo a princípio, mas supondo que a avó estivesse rouca, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho, que traz para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que mamãe mandou”. O lobo gritou-lhe, adoçando um pouco a voz: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. Chapeuzinho Vermelho fez isso e a porta se abriu.

O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se sob as cobertas: “Ponha o bolo e o potezinho de manteiga sobre a arca e venha deitar aqui comigo”. Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir. Disse a ela: “Vovó, como são grandes os seus braços!” “É para melhor te abraçar, minha filha!” “Vovó, como são grandes as suas pernas!” “É para poder correr melhor, minha netinha!” “Vovó, como são grandes as suas orelhas!” “É para ouvir melhor, netinha!” “Vovó, como são grandes os seus olhos!” “É para ver melhor, netinha!” “Vovó, como são grandes os seus dentes!” “É para te comer!” E assim dizendo, o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

Segue-se ao texto em prosa, uma *Moralité* em verso em que Perrault explicita o caráter simbólico do conto, ou seja, as moças têm que ter juízo e não se deixarem seduzir pelos homens que se mostram doces e gentis, mas são na verdade verdadeiros lobos:

Moral da História

Aqui vemos que a infância inexperiente, sobretudo as senhoritas, bem feitas amáveis e bonitas, faz muito mal de escutar todo tipo de gente, e que não é causa de estranheza se há tantas que do lobo viram presa.

Digo o lobo, pois numa progenitura nem todos têm a mesma natureza: alguns há de espírito cortês, calados, sem rancor, sem amargura, que, em segredo, condescendentes e com doçura, seguem as jovens donzelas até nas casas, até nas ruelas.

Mas, ai!, quem não sabe que esses lobos melosos de todos são os mais perigosos?

2.3.2. Algumas versões comentadas do conto

A escritora canadense, Margaret Atwood, ao referir-se à ilustração da capa de seu romance *A história da Aia* (1985), questiona: “No que você pensa quando vê alguém de vermelho carregando um cesto?” Poderíamos dizer ainda mais: Em que você pensa quando encontra reunidos em um mesmo cenário uma menina, um lobo e uma velhinha? A estória da menina que carrega uma cesta com comida para a casa da avó e encontra o lobo mau enraizou-se na cultura ocidental, dispensando qualquer apresentação. Em se mantendo qualquer de seus elementos básicos, o leitor é capaz de criar associações com o consagrado conto *Chapeuzinho Vermelho*.

É o que acontece nas versões que apresentaremos nesta seção. O conto *A história da avó*, por exemplo, tem início com uma menina, sem menção alguma a chapéus, capuzes ou à cor vermelha, mas mantém o episódio de levar quitutes à avó. *Fita verde no cabelo* é outra narrativa que nada diz sobre o tradicional acessório da cabeça, ao contrário, adota uma fita, que em lugar de vermelha é verde. *A história do jeito que o lobo contou* quebra as expectativas do leitor que espera encontrar um lobo mau atacando a Chapeuzinho e a vovó. *A chapéu* mostra um história nada infantil, desenvolvendo-se no afamado molde pornográfico de Hilda Hist.

Como apontamos anteriormente, *Chapeuzinho Vermelho* é um conto rico em possibilidades intertextuais e interdiscursivas, possui uma série de versões com enredos e desfechos bastante variados. Mesmo que faltem caçadores, cestinhos de delícias e até a cor vermelha, o conto ainda consegue manter uma identidade própria e marcante. Seleccionamos aqui algumas dessas versões optando por aquelas que consideramos mais inusitadas por diferenciarem-se das tradicionais narrativas de Perrault e Grimm.

Começaremos pela *História da Avó*¹⁶, retirada do ensaio de Robert Darnton *O grande massacre dos gatos* (DARNTON, 1986), uma versão oral do conto registrada na França no final do século XIX, sendo considerada por muitos estudiosos como uma das

¹⁶ Em nota, Robert Darnton esclarece que este e outros contos populares franceses, analisados em seu ensaio, foram extraídos de *Le Conte populaire français* (Paris, 1976), 3 volumes, de Paul Delaure e Marie-Louise Tenèze. Segundo o autor, essa é a melhor coletânea de contos populares franceses, porque oferece todas as versões recolhidas de cada conto, juntamente com informações retrospectivas de como foram tomados de fontes orais. *A história da avó* pode ser conferida na íntegra no Anexo I da seção de anexos.

narrativas folclóricas mais próximas da tradição oral que precedeu Perrault. Sem qualquer tipo de instrução materna, a menina segue pela floresta e encontra-se com o lobo, que lhe pergunta para onde se dirigia: “– *Para a casa de vovó – ela respondeu.*” “– *Por que caminho, você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?*” “– *O das agulhas.*”

Ao ser informado da rota que seguiria a garota, o lobo toma um atalho e chega antes à casa da avó. A cena que se segue rompe com os tradicionais padrões do conto, pois, ao encontrar a avó, ele a mata, despeja seu sangue numa garrafa, corta sua carne em fatias, e coloca tudo numa travessa sobre a mesa. Depois, veste as roupa de dormir da avó e fica deitado na cama, à espera da menina.

Logo a seguir, a menina bate à porta, entra e diz à avó que lhe trouxe um pouco de pão e leite. O lobo, disfarçado de avó, retribui a gentileza, e oferece à garota a “carne” e o “vinho” que se encontravam na copa, sobre a mesa. A menina comeu o que lhe foi oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “*menina perdida! Comer a carne e beber o sangue da sua avó!*”. Tal qual o Grilo Falante, voz da consciência que adverte Pinóquio, surge em cena um gatinho que elucida e condena o ato antropofágico da menina. No entanto, ao contrário do que se passa com o boneco de madeira, Chapeuzinho ignora essa “materialização” da consciência e devora a carne e bebe o sangue da avó.

Terminada a “refeição” o lobo pede que a menina se dispa e a convida para deitar-se com ele na cama. As peças de roupa da garota são retiradas uma a uma e jogadas ao fogo:

“– *Tire a roupa e deite-se na cama comigo.*” “– *Onde ponho meu avental?*” “– *Jogue no fogo. Você não vai mais precisar dele.*” *Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E a cada vez, o lobo respondia: “– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.”*

A seguir, a menina deita-se na cama e inicia-se seu diálogo de estranhamento diante daquela “avó” tão peluda e demasiadamente grande:

“–*Ah, vovó! Como você é peluda!*” “– *É para me manter mais aquecida, querida.*” “–*Ah, vovó! Que ombros largos você tem!*” “– *É para carregar melhor a lenha, querida.*” “– *Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!*” “– *É para me coçar melhor, querida.*” “– *Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!*”

O desfecho da história vem com a resposta do lobo à última pergunta: “*É para comer você melhor, querida*”, e ele a devora.

Há ainda outro encerramento para esta história, registrado por Maria Tatar (2004, p.334-335) em que a menina, após reparar na enorme boca da “avó” que ameaça comê-la, diz que está muito “apertada” e precisa sair de casa para aliviar-se. O lobo pede então que ela faça na cama mesmo, mas Chapeuzinho insiste para sair e é atendida, com a advertência de não se demorar. Antes, porém, o lobo a amarra pela perna com um cordel de lã, a fim de certificar-se de sua volta. Chapeuzinho, ao sair desata o fio e o prende a uma árvore no quintal. Sua fuga somente é percebida pelo algóz depois de escapar em segurança:

“O que está fazendo aí fora? O que está fazendo?” Percebendo que não havia resposta, ele pulou da cama e descobriu que a menina escapara. Seguiu-a, mas só chegou à sua casa quando ela já estava lá dentro. (TATAR, 2004. p. 335).

A *História da avó*, versão, de autoria desconhecida, chega a causar repulsa pelos episódios de antropofagia - prática expurgada da sociedade dita civilizada - em que a menina, após comer a carne e beber o sangue da própria avó, faz um *strip-tease* para o lobo e vai para a cama com ele. O caráter erótico e sedutor do conto aparece de forma explícita na narrativa. Para alguns estudiosos da psicanálise, como Corso e Corso (2006), um elemento importante que aparece nessa versão é o “fogo”, em que o lobo pede para que a Chapeuzinho atire suas roupas, que é visto como símbolo do desejo sexual, empregado em expressões corriqueiras e até em letras de músicas, como: “arder de desejo”, “coração pegando fogo”, “febre de amor”, “pode vir quente, que eu estou fervendo”, “acender a chama da paixão”, etc. Além disso, o ato de jogar as roupas ao fogo estaria ligado à irreversibilidade do ato, considerando que elementos queimados pelo fogo rompem com a possibilidade de arrependimentos e retornos, viram cinzas, mudam sua condição original.

Darnton, entretanto, percebe nesse conto um caráter eminentemente histórico, que retrata o universo mental e social dos camponeses em tempos passados, o que explica a sua violência e o conteúdo sexual. Ele afirma que “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua”. (DARNTON, 1986, p. 29). O historiador critica, portanto, a postura psicanalítica

que interpreta versões de contos populares sem apreço ao seu contexto social, cultural e histórico.

O final trágico da menina e de sua avó, além do conteúdo sexual impresso no ato de despir-se para se deitar com o lobo, ajuda-nos a refletir sobre o tipo de público a que se destinavam contos com esse teor narrativo. Se para crianças, convém pensar na concepção infantil que se tinha na época em que a história era contada, cabe considerar que tipo de representação de criança era veiculada e assumida socialmente, ou melhor, cabe considerar a existência/inexistência de algum tipo de representação infantil, que distinguisse essa fase da vida humana, da fase adulta.

Fita verde no cabelo: nova velha estória, de Guimarães Rosa (Ver anexo VIII), ao contrário da *História da Avó*, é uma versão mais conhecida do conto no Brasil. A narrativa faz parte do livro *Ave, palavra!*, uma publicação póstuma editada pela José Olympio, em 1970. O próprio autor o classificou como *miscelânea formal e temática*, por se tratar de uma reunião de contos, poemas, notas de viagem, diário, flagrantes, reportagens poéticas e meditações do autor. *Ave palavra!* foi um dos livros mais variados de Guimarães Rosa, ganhador do Prêmio Jabuti de Produção Gráfica (menção honrosa) em 2002.

A protagonista de *Fita verde no cabelo*, assim como a Chapeuzinho de Perrault, é uma *meninazinha* aldeã, ambas lindas e netas de avós que as amavam. O que marca a diferença entre elas e os demais habitantes da aldeia é a falta de juízo de Fita-Verde: *Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo.*

Mandada pela mãe, Fita-Verde leva à avó um pote de doce em calda¹⁷, em vez de um bolo e da manteiga. Leva também um cesto para colher framboesas pelo caminho. Ao atravessar o bosque, avista apenas lenhadores, que *por lá lenhavam* e que haviam exterminado o lobo. A menina caminha despreocupada, *a aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são.* A personagem desajuizada decide por qual caminho deseja trilhar, Fita-Verde demora a chegar, pois, como Chapeuzinho Vermelho, *prefere pegar o caminho de cá, louco e longo, e não o*

¹⁷ Uma marca de Guimarães Rosa é a utilização de elementos da cultura popular e regional em seus textos. Os doces em calda são iguarias típicas da culinária popular, especialmente em Minas Gerais, estado onde nasceu o escritor, mineiro de Cordisburgo.

outro, encurtoso. Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós.

Em Guimarães Rosa, o perigo que marca as narrativas de *Chapeuzinho Vermelho*, o lobo, aparentemente não existe. No entanto, outro perigo, muito maior, ronda Fita-Verde: o passar do tempo e a aproximação da morte.

Quando chega ao seu destino, encontra a avó agonizante, à beira da morte, que a chama para junto de si enquanto é tempo. O diálogo que se segue entre Fita-Verde e a avó prenuncia a morte vindoura:

“- Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!” “- É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... – a avó murmurou.” “- Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!” “- É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta... – a avó suspirou.” “- Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?” “- É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha... – a avó ainda gemeu.”

Diante da iminência da Morte, Fita-Verde se assusta *como se fosse ter juízo pela primeira vez* e, gritando, confessa seu medo do lobo: “- Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...”, mas já era tarde, *a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.*

A morte da avó pode ter gerado em Fita-Verde um sentimento de insegurança e fragilidade, talvez sua confissão do medo se deva a essa nova realidade de perda e ausência. A linguagem inovadora e complexa de Guimarães Rosa faz de sua obra completa, *Ave, palavra!*, e logo, de *Fita verde no cabelo*, seu fragmento, textos repletos de possibilidades de leitura, que utilizam elementos da cultura popular e regional, com fortes traços de narrativa falada. Tais aspectos permitiram a Guimarães Rosa a criação de inúmeros vocábulos a partir de arcaísmos e palavras populares, invenções e intervenções semânticas e sintáticas.

Por ser um texto retirado de uma obra inicialmente destinada a adultos, *Fita verde no cabelo*, conserva em sua narrativa tais marcas textuais, que requerem maior atenção e domínio linguístico por parte do leitor. Por exemplo, podemos citar alguns processos de requinte textual, como neologismos e inversões linguísticas:

Neologismos: *velhos e velhas que velhavam* (p. 4); *lenhadores, que por lá lenhavam* (p. 8).

Inversão linguística: *Sua mãe mandara-a, com cesta e pote, à avó, que a amava, a uma outra e quase igualzinha aldeia.* (p.6); *Fita- Verde partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez.* (p. 7).

A relação de intertextualidade que liga *Fita Verde* ao texto-base pode ser percebida em alguns elementos que se mantêm na narrativa: a menina com um cesto, um pote e adereço na cabeça (embora fita, em lugar de chapéu e a cor verde, em lugar da cor vermelha); a mãe que manda a menina visitar a avó enferma que a ama; e a figura de proteção do lenhador. No entanto, em *Fita Verde*, não há a presença ofensiva do lobo, a avó morre doente e de velhice e a menina continua viva. Da mesma forma, não existe uma lição de moral explicitada. A obra se propõe a realizar uma releitura do texto-base por meio de algumas inversões da narrativa, tratadas por Discini (2002, p. 216) como *estilização*, conceito que, segundo a autora, ajuda a entender o chamativo *Nova Velha Estória* criado por Guimarães Rosa. Em suas palavras:

Eis aí a *velha* narrativa da menina que vai levar, numa cesta, guloseimas para a avó e, no caminho, perde-se em si mesma. Por isso, emerge o “velho” lobo sancionador, de mãos dadas com a morte, no “velho” *modus faciendi* de Perrault. Rosa chamou-a nova velha história; nós, estilização. (...). Fita-Verde, ou Chapeuzinho Vermelho, em princípio, o mesmo autor, o mesmo papel actancial da narrativa, a mesma menina amada e linda, premiada com um adereço que constitui sua identificação, quis a aventura de encontrar-se consigo mesma, rompendo os limites à revelia do “outro”. (DISCINI, 2002, p. 216-217).

Outros aspectos relevantes da obra são as ilustrações de Roger Melo, responsáveis pelo jogo simbólico que conduz a narrativa. Suas imagens permitem divagações alegóricas, como por exemplo, na passagem em que a avó é representada com semblante mesclado ao do lobo (p.23); e, no momento em ela dá seus últimos suspiros após responder: “-É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha...”, e a menina aparece em um cenário obscuro envolta por anjos barrocos (p. 24-25); ou, ainda, ao fim da narrativa, em que Fita Verde encontra-se no topo de um monte, ladeada por casas e igrejas suspensas no ar (p.26-27).

As ilustrações geram possibilidades instigantes de interpretação da narrativa, como as insinuações em torno da imagem do lenhador/lobo (p.8), que mostra homens fortes, semi-vestidos, com tórax à mostra; cabeça de lobo e machado à mão. Poderíamos considerar a ilustração de Roger Melo (figura6) um reporte ao lobo citado na *lição de moral* de Perrault, em que o homem conquistador é simbolizado sob a forma de lobo.



Figura 6 - Lobo/lenhador.
Por Roger Melo

Há também uma ilustração que mostra a menina em segundo plano à porta e a avó a sua espera – na cena principal – sinalizando sua entrada com a mão, cuja sombra, forma a imagem do lobo (p. 16-17). Esse jogo de imagens avó/lobo é retomado mais adiante (p. 20-21) e apresenta a mão e o braço *magros e trementes* da avó se confundindo com a pata do lobo, conforme apresentado, respectivamente, nas figuras abaixo:



Figura 7 - Jogo entre mão da avó e pata do lobo.
Por Roger Melo.



Figura 8 - Sombra do lobo na mão da avó.
Por Roger Melo.

As ilustrações provocam expectativa no leitor que se mantém em dúvida sobre a identidade do ser moribundo até o desfecho da narrativa que se processa com a morte da avó. Além do jogo de efeitos entre o lobo e a avó, há também um trabalho pormenorizado com a protagonista. A *meninazinha* de Guimarães Rosa é transformada por Roger Mello em uma jovem bela e insinuante, como na cena em que ela lança um olhar provocador para o homem-lobo no bosque (p. 8-9).

A ilustração final, que não possui texto verbal, também chama o leitor à reflexão (p. 26-27). Na cena, Fita Verde aparece no alto de um monte ao lado de casas e igrejas emaranhadas no ar, confirmando mais uma vez a multiplicidade de leituras e divagações permitidas na obra de Guimarães Rosa e Roger Melo.

Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, demonstra inquietação com a afamada história da menina do chapéu vermelho. Em *História malcontada* (Ver anexo IX), o poeta inicia seu relato afirmando que a história de Chapeuzinho Vermelho sempre lhe pareceu mal contada, e que *não há esperança de se conhecer exatamente o que se passou entre ela, a avozinha e o lobo*. Para começar, Drummond diz não entender a parte da história em que o lobo chega primeiro à *choupana* da avó, uma vez que Chapeuzinho *vencera na escola o campeonato infantil de corrida a pé, e normalmente não andava a passo, mas com ligeireza de lebre*, enquanto o pobre lobo vivia se queixando de dores reumáticas. Sob uma narrativa realística, Drummond aproxima o conto de fadas da vida real, em que a mocinha desafia os conselhos familiares e se casa pensando ter encontrado o príncipe encantado, mas, depois de algum tempo, descobre que os cavaleiros da realeza não existem de fato.

Seguindo a lógica dos lobos, que nada têm de príncipes encantados, Livia Garcia-Roza, oferece ao leitor, em *O lobo mau* (Ver anexo XI), uma versão debochada, impaciente e atrevida do animal que atemoriza a vida de Chapeuzinho Vermelho. Na obra *Era outra vez: Contos*, a autora faz uma releitura de contos clássicos desconstruindo as narrativas tradicionais, proposta que fica evidenciada no próprio título do livro.

A história *O lobo mau* começa com uma ligação telefônica do protagonista (que neste conto é o lobo, e não a menina) para a casa de Chapeuzinho com o objetivo de desabafar que não aguenta mais aparecer em enredos como vilão:

“- Alô! Quem fala?” “- Eu.” “- Eu quem?” “- Chapeuzinho Vermelho.” “- Aqui quem está falando é o lobo.” “- O lo...” “- O Lobo Mau. Tá fingindo que não me conhece? Olha aí, garota, não estou a fim de te comer nem de comer a sua avozinha caquética, está me ouvindo? Sou um lobo, porra! Agora vai chamar a sua mãe que eu não converso com criança.”

Chapeuzinho atende ao pedido “delicado” do Lobo e vai chamar a mãe, que está na cozinha preparando um bolo para a avó. A mãe não acredita na história da menina e manda ir colher flores no jardim, “o castigo bonito” a que Chapeuzinho é submetida sempre que a mãe acha que ela está mentindo.

Entristecida com a mentira, a mãe de Chapeuzinho liga para a avó, para queixar-se do mau comportamento da filha, quando ouve um grande estrondo na porta de frente da casa. Era o Lobo, que *partiu para cima dela e, puxando sua orelha, gritou lá dentro: “- Por que não veio falar comigo, heim? Está me evitando? Fugindo de mim? Não estou a fim de comer mulher nenhuma, está me entendendo? Papel ridículo terem vestido um lobo de mulher!”*

Ao ver o animal, a mãe de Chapeuzinho desmaia no tapete da sala (e lá permanece até o final da história), e é a menina quem ouve as lamúrias e rompantes do Lobo:

“- Ela é surda? – ele perguntou olhando pra mim.” “- Acho que está com medo do senhor.” “- Por quê?” “- Por causa dos gritos, dos pelos e dos dentes.” “- E você? – uivou na minha cara.” “- Eu não. – E meu xixi escorreu pelas pernas bambas.” Notando, ele disse: “- O que é isso aí embaixo? Mijo?” Balancei a cabeça dizendo que sim. Levantando a pata traseira, o lobo também fez xixi na sala. No abajur de pé de mamãe.

O Lobo estava cansado das histórias infantis por ser difamado contos a fio. Sua visita à Chapeuzinho e a sua mãe era para tornar claro que ele queria ser “deixado em paz”, que queria se livrar de todos aqueles que dele falavam mal. Aliás, o lobo aproveitou a visita para fazer uma ligação a três velhos “amigos” dos contos de fadas:

“- Alô! Aqui quem está falando é o lobo! O Lobo Mau, cacete! Mas o que está acontecendo que ninguém me reconhece?” – gritou. “ – Porcos burros! Só sabem brincar de casinha... Enchem meu saco! Acho bom vocês pararem de falar mal de mim senão acabo com a raça dos três! Está me ouvindo seu bostinha!” – E bateu o telefone.

O Lobo, inconformado com sua situação de eterno vilão, faz desabafos à Chapeuzinho, que tremendo de medo, ouve a tudo com atenção:

“- Resolveram me eleger! Sou o lobo da loba! Será que não entendem?”(...). “- É um inferno! – disse, saltando da cadeira – Monstro, besta selvagem, cruel, é o que sabem dizer... Gentalha! Será que não é possível ser mau em paz? O que querem?... Quantas vezes preciso repetir que sou um lobo!”

O lobo pede, inclusive, para não ser mais citado: *“Pega mal pra mim e pra alcatéia, minha tribo. Está me entendendo?”*. Depois de deixar a casa de Chapeuzinho, resmungar e gritar bastante, o Lobo retorna, como se nada houvesse se passado e pede *uma coisa pra comer*, encerrando, dessa forma, a narrativa.

Ao desfazer, ou refazer narrativas, Garcia-Roza aposta na idiossincrasia da criação, das possibilidades múltiplas de leitura que o universo literário oferece. A autora oportuniza a relativização das histórias, inclusive aquelas consideradas clássicas, como são os contos de fadas tradicionais. Refeitas, essas histórias se desdobram e, ao assumirem novos sentidos, ligam os arquétipos da infância ao conturbado mundo novo em que vivem esses personagens atemporais.

Personagens que rompem as barreiras do “tradicional” também fazem parte das criações do escritor galês Roald Dahl, que oferece ao leitor uma Chapeuzinho implacável e demasiadamente vaidosa. Na obra *Historinhas em versos perversos*, publicada originalmente no Reino Unido, em 1982, Dahl, assim como Garcia-Roza, subverte a ordem dos contos de fadas clássicos e apresenta personagens cínicas, pervertidas e dissimuladas. Seus contos, publicados nessa obra, são marcados pelo tom irreverente e bem humorado, como *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo* (Ver anexo XII), quinto conto da obra, estruturada em forma de versos rimados e estrofes. Nela, o lobo come a vovó, mas tem uma desagradável surpresa com Chapeuzinho, que *saca uma pistola de seu bermudão* e, numa questão de semanas, desfila com um *lindo casaco de pele de lobão*. Os *versos perversos* de Dahl, que oportunizam o desfile de Chapeuzinho com um novo “item de vestuário” podem ser conferidos nos trechos selecionados a seguir:

O lobo estava com fome e fulo da vida./ Há muito não comia boa comida./ Foi então à casa da vovó e bateu à porta./ Ela abriu, viu o lobo e pensou: “Estou morta!”/ (...) / “Ele vai me comer”, a vovó pensou./ E se pôs a tremer, cheia de pavor./ E pensando assim não estava enganada,/ pois o lobo a comeu, de uma só bocada./ (...)

(...)/Chapeuzinho Vermelho está para chegar,/ ela mal suspeita que será meu jantar./ E vestiu as roupas todas que encontrou./ (Que da pobre velha foi o que restou.)/ (...).

Chapeuzinho Vermelho acrescenta também: / “Mas que belo casaco de pele tu tens!”/ “Errou!”, diz o lobo. “Era hora de perguntar: / para que esses DENTES GRANDES de assustar?/ (...)/ 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, / (...) / “Por favor”, diz ela, “preste atenção / neste meu CASACO DE PELE DE LOBÃO.



Figura 9 - Chapeuzinho com casaco de pele de Lobão.
Por Quentin Blake.

A fama da Chapeuzinho “pistoleira” pareceu ter se espalhado pela floresta após o episódio na casa da vovó, tanto que a menina da capinha vermelha, agora substituída pelo casaco de pele de lobo, foi chamada a participar do sexto conto da obra de Dahl, *Os três porquinhos* (Ver anexo XIII). O porquinho, depois de ter os dois irmãos devorados pelo lobo

– por um outro lobo, já que o Lobão da história foi eliminado no quinto conto – liga às pressas para a casa de Chapeuzinho Vermelho:

“Alô”, ela diz. “Quem fala, pode me dizer? / Ah, o porquinho! Como vai você?” / “A situação aqui está de amargar, / será que você pode me ajudar?” / “Vou tentar, é claro”, diz a Chapeuzinho. / “Qual é o problema?” “Um lobo!”, exclama o porquinho./ “Sei que já enfrentou um feio lobão / e agora tem um aqui, bem no meu portão!” / “Vou daqui a pouco, pode ficar certo, / pois a minha casa fica bem perto.”

Chapeuzinho Vermelho chega à casa do porquinho e se depara com um lobo assustador, de olhos amarelados e dentes afiados. Sem vacilar, a jovem saca o revólver de seu bermudão e mais uma vez ela atira e mata o lobo, *com um tiro só*. O porquinho, que a tudo acompanha, comemora o feito de Chapeuzinho, mas, no fim, tem uma triste surpresa, pois não sabia que não devia confiar *em jovens grã-finas, prontas a enganar. / Pois a Chapeuzinho, prestem atenção, / não tem só dois casacos de pele de lobão: / quando sai a passeio, no bosque vizinho, / leva uma BOLSA DE COURO DE PORQUINHO.*

Essas narrativas são, segundo Tatar (2004, p. 29) um conforto “para os que se irritam com a incapacidade de Chapeuzinho de perceber que a criatura deitada na cama de sua avó é um lobo, como em Perrault e nos Grimm”. Em Dahl, Chapeuzinho nada tem de indefesa e ingênua; além de matar o lobo que devorou sua avó e o que ameaçava o porquinho, o que poderia ser justificado como um “ato de defesa”, a jovem atira e mata o pobre suíno, com o simples propósito de carregar uma nova bolsa.

Para o leitor que não aprecia a tradicional ingenuidade de Chapeuzinho, marcante nas versões de Perrault e Grimm, Hilda Hilst oferece *A chapéu* (Ver anexo XVI), poema que integra a obra *Bufólica*, publicada em 1992, e que rompe com o tom moralizante assumido em muitas versões do conto, seja devido aos conselhos dados pela sua mãe, seja por causa do castigo destinado ao lobo. Conhecida por seus “poemas pornográficos”, Hilst cria uma Chapeuzinho cuja avó é prostituta e, aliada ao lobo, seu cafetão, intenta aliciar a neta. As palavras e expressões utilizadas pela autora marcam seu estilo irreverente e transitam sem pudores pelo conto, conforme exemplificado em alguns trechos que se seguem:

Leocádia era sábia./ Sua neta “Chapéu”/De vermelho só tinha a gruta / E um certo mel na língua suja./ (...)/ Aí vem Lobão!/ Prepara-lhe confeitos/ Carnes, esqueletos/ Pois bem sabes/ Que a bichona peluda / É o nosso ganha pão./ A velha Leocádia estremunhada / Respondia à neta: / Ando cansada de ser explorada / Pois da última vez/ Lobão deu pra três / E eu não recebi o meu quinhão! / E tu, e tu Chapéu, minha nega/ Não fazendo nada / Com essa choca preta. / Preta de choca, nona,/ Mas irmã do capeta./ (...)/ E por que tens, ó velha,/ Os dentes agranhados?/ Pareces de mim um arremedo! / Às vezes te miro / E sinto que tens um nabo / Perfeito pro meu buraco./ AAAAIII! Grita Chapéu. / Num átimo percebo tudo! / Enganaram-me, vó Leocádia / E Lobão/ Fornicam desde sempre / Atrás do meu fogão!

Seguindo a mesma vertente de Hilst, Gustavo Gollo, narra os comportamentos atípicos de Chapeuzinho, da avó e do lobo. *A verdadeira história de chapeuzinho vermelho* (Ver anexo XVII), de Gollo, tem início com um convite da menina ao lobo, pedindo companhia à casa da avó. Os dois partiram, *ela saltitante e muito alegre, ele com os olhos grudados nas coxas da mocinha que, aliás, se locomovia com enorme graça; sua capinha vermelha e curta caía sobre o corpo como um sino*. A chegada à casa da avó marca a conotação explicitamente sexual da obra, que tem início com os atos discretos da velhinha de acariciar o corpo de Lobão com o pretexto de secar o suco derramado entre suas pernas:

(...) imediatamente a avó da menina, com o auxílio de um guardanapo, o secou com muito cuidado e carinho; muito mais até que o necessário, protegendo com uma das mãos e extrema habilidade as coisas do rapaz por baixo da calça molhada, enquanto o enxugava com a outra.

Na seqüência, a discrição da avó cede espaço à volúpia de Lobão, que despista Chapeuzinho no caminho de volta, afirmando ter esquecido algo na casa da avó. A moça, que de fato esquecera sua cesta na casa da avó, surpreendeu-se ao tocar a companhia e ter a porta da casa da avó aberta por Lobão, seminu, trajando apenas um minúsculo vestido da velha. Chapeuzinho, aproveitando a situação para ridicularizar, ainda mais o jovem Lobão, perguntou: “— *Para que esses olhos tão grandes, vovó?*” Lobão, ao refletir sobre ‘o que’ e ‘como’ responder, parou por *brevíssimos segundos*, suficientes para que *tomasse pé da situação e prestasse atenção ao generoso decote de Chapeuzinho que, sentada a seu lado, se debruçava sobre seu corpo seminu coberto por um lençol*. A moça, observando o corpo de Lobão, surpreendeu-se e, *toda arregalada a jovem exclamou:*

— *Hã, Lobão...*

E com os olhos cravados no volume que começava a se destacar do corpo do rapaz, perguntou:

— *E para que esse negócio tão grande?*

Nesse mesmo instante a coisa pareceu ter crescido ainda mais, até escapular repentinamente brotando fora do traje ínfimo enquanto respondia com voz grave e rouca:

— *É pra te comeeeer!*

E puxou a menina arregaladíssima pelos ombros para morder-lhe o pescoço enquanto a apalpava e comprimia com avidez por sobre seu corpo.

Os contos de fadas eróticos, que trabalham narrativas sem pudores e recatos, chamam a atenção pelo contraste entre os enredos tradicionais dirigidos ao público infantil e as versões marcadas por conotações sexuais explícitas, direcionadas a leitores adultos. Retomando Darnton (1986), que trata os contos como documentos históricos, poderíamos considerar que narrativas como as de Hilst e Gollo, não seriam contadas para as crianças cujas marcas de representações de infância se configuram pela inocência e pureza, sentimentos que tiveram início em meados do século XVI e ganharam força no século XVII, rompendo barreiras históricas e geográficas.

No entanto, há versões que conseguem inverter elementos básicos dos contos de fadas sem se utilizar de estratégias subversivas ou erotizadas. Esse é o caso do conto de Maurício Veneza, *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou* (Ver anexo XIV), uma narrativa visual (BELMIRO, 2008) que, sem usar palavras, tudo diz por meio de imagens. O leitor é surpreendido ao acompanhar a história de Chapeuzinho que tem início semelhante à versão dos Irmãos Grimm e mostra a menina caminhando pela floresta rumo à casa da avó, sendo observada pelo lobo. O inusitado acontece na sequência, quando o lobo, num rompante, abre a porta da casa e surpreende Chapeuzinho e avó à mesa do lanche. Elas ficam ainda mais apavoradas quando o lobo enfia a pata em uma bolsa que trazia a tiracolo, sem saber o que o animal poderia tirar de seu interior, e o que lhes aconteceria em seguida. O desfecho da história é curioso e divertido, pois o lobo saca de sua bolsa uma garrafa de guaraná e senta-se à mesa com Chapeuzinho e a vovó para lanchar o belo bolo levado pela menina em sua cestinha.

Desfechos surpreendentes também são marcas dos contos interligados à história de *O filho da Bruxa*¹⁸, de Michael Gruber. Em meio à narrativa central, que conta a história de uma bruxa que encontra um bebê perdido na floresta e resolve adotá-lo, Gruber conecta, de forma criativa e bem humorada, histórias de diversas personagens clássicas dos contos infantis, como Cinderela, Joãozinho e Maria, Rapunzel, e Chapeuzinho Vermelho. A história de Chapeuzinho Vermelho é contada por ela mesma, depois de adulta, ao filho. Na verdade, Chapeuzinho é a bruxa do enredo principal que, a pedido de Grumo, seu filho, explica sua trajetória e os fatos que a levaram a tornar-se uma bruxa poderosa, mentora de toda a floresta. Seguem alguns trechos da narrativa:

“Mãe, você me contaria uma história?” (...) Que história você quer ouvir?” “Aquela de quando você era menininha, e da sua avó, e do lobo.”

(...) “Era uma vez, no meio de uma grande floresta, uma família pobre que tinha uma menininha, que era eu. (...). Saía com qualquer tempo, e para me manter aquecida e seca, minha mãe fez um casaco de montaria e um chapeuzinho para combinar, em lã vermelha de malha apertada, razão pela qual fiquei conhecida naquelas paragens como ‘a menina do chapeuzinho vermelho’. (...).

A meio caminho da casa da vovó, encontrei um grande lobo cinzento. (...) Aceita uma fatia de salame?’ ‘Sim, aceito’, disse o lobo, e eu dei a ele, e ele a abocanhou, zás-trás. ‘E agora vou eu lhe oferecer uma coisa, por você ser amiga dos lobos’, ele acrescentou. Arrancou três pêlos da cauda e trançou-os (...), dizendo: ‘Se algum dia estiver em perigo, coloque o laço na boca e mastigue. Eu sentirei um puxão na cauda, e virei com os meus para prestarmos a ajuda que pudermos’.

(...) esquecendo o que dissera minha mãe, me desviei do caminho e segui por entre os bosques sombrios. “Ali, um caçador me espreitava; (...) ele saiu correndo para a casa da minha avó, (...) entrou pulando a janela e agarrou a pobre velhinha, amarrou-a e jogou-a no porão. Ele vestiu o barrete e a camisola dela e se enfiou no meio das cobertas, ajeitando a bolsa de couro de caçador por cima da barriga, ao alcance da mão. (...).

(...) ‘E vovó, que orelhas grandes você tem!’ ‘São para te ouvir melhor, minha querida’, exclamou o caçador. ‘E vovó, que barriga grandes você tem!’, eu disse. ‘É para te embolsar melhor, minha querida, gritou o caçador, e pulou da cama. Ele me agarrou pelo chapeuzinho vermelho e me enfiou de ponta cabeça na bolsa.

(...) Vou vendê-la a algum homem, para que você seja mulher dele.’ ‘E que será de mim, então?’, perguntei de dentro da bolsa. ‘Ele a pregará com quatro pregos’, disse o caçador.

¹⁸ A obra integral de Michael Gruber possui 243 páginas; desta forma, recortamos o trecho que narra a história de Chapeuzinho Vermelho. Ver anexo XV.

‘Prepará um pote numa das mãos e uma vassoura na outra, um fogão em um e uma banheira no outro.’ (...)

(...) então mastiguei o laço de pêlos que o lobo cinzento me dera, e o lobo sentiu um puxão na cauda e uivou e convocou os parentes. Correndo como o vento, eles vieram à casa da minha avó, entraram pelas portas e janelas e devoraram o caçador, zás-trás, até não sobrar nem um pedacinho. (...) e eu nunca mais desobedei à minha mãe, nem me desviei do caminho.”

(...)Grumo não ficou satisfeito com aquela narrativa toda contada e recontada. “E o que aconteceu depois?”, ele perguntou. “Você viveu feliz para sempre com a sua família?”

(...) “Não”, disse ela, “infelizmente, não. No inverno seguinte, minha mãe foi levada por uma febre, e meu pai começou a ficar rabugento e a beber; (...).

(...) Ele me vendera a uma bruxa.” (...) ela decidira me fazer sua escrava, (...) me espancava muito, não me deixava sair das suas vistas, e jamais vi outra alma por ali naqueles sete anos.”

O *Era uma vez* dos contos de fadas que têm início em 1697, com Charles Perrault atravessou séculos assumindo as mais variadas formas e estruturas. Cada um deles endereçado ao gosto de um leitor diferente, crianças, jovens e adultos que têm a possibilidade de encontrar diante de si uma infinidade de leituras: dogmáticas, eróticas, moralizantes, imagéticas, fantásticas, realísticas e outras mais, com desfechos surpreendentes, felizes, trágicos, pendentes ou enigmáticos. O universo literário propicia viagens ficcionais para os destinos que a imaginação de cada leitor sugerir. Além de espaço da imaginação, a literatura faz parte de uma cadeia de práticas discursivas, cuja análise, segundo Gouvêa,

remete a um campo de produção simbólica cuja singularidade na cena social cabe ser destacada, de forma a entender seu lugar na cultura. A literatura é passível de ser compreendida por intermédio de uma multiplicidade de olhares, de campos de investigação, que tem em vista desde uma análise estética, referente ao texto propriamente dito e seus mecanismos de construção de significados, até uma análise (...) que remete a obra a seu contexto de produção. (GOUVÊA, 2004, p. 18)

Por meio da análise de versões dos contos torna-se possível compreender a literatura infantil como prática cultural, como retrato social que representa e é representada em enunciados narrativos. A literatura infantil, ao mesmo tempo em que constrói sentidos e significados, é igualmente constituída discursivamente em um campo simbólico.

Capítulo 3 - Contextualização histórica do recorte de obras literárias integrantes do *corpus* investigativo

Não há como tratar de literatura, seja infantil, juvenil ou adulta, desconsiderando o contexto histórico, cultural e social em que ela se expressa, ou seja, ao analisar o discurso literário é de fundamental importância o conhecimento de suas condições de produção, recepção e circulação. Manifestações culturais e episódios sócio-políticos perfizeram a crítica, a teoria e a história da literatura em geral, influenciando marcadamente a produção literária no país e gerando, por vezes, tendências literárias que se viram refletidas nas obras que circularam – e ainda circulam – no Brasil. Assim, ao retomarmos o panorama metodológico desta pesquisa, em que é proposta uma análise de versões de Chapeuzinho Vermelho representantes de períodos marcantes da literatura infantil brasileira, optou-se neste capítulo pela exploração de alguns fatos relevantes desses períodos distribuídos em quatro pólos, que serão tratados nos tópicos que se seguem.

3.1. *Contes de Perrault e Contos da Carochinha: final do século XIX e início do século XX*

Antes da chegada de D. João VI ao Brasil, não havia no país nenhum tipo de suporte editorial e tipográfico que permitisse a estruturação de uma produção literária brasileira. A Imprensa Régia é oficialmente inaugurada no Brasil em 1808, período em que também se inicia a publicação de livros de literatura infantil no país. No entanto, essa modalidade literária é marcada pela importação de obras européias e por traduções, como as de Perrault, Irmãos Grimm e Andersen, não havendo produções nacionais. A esse respeito, afirma Sandroni:

Colônia de Portugal, o Brasil sofria sua influência também no campo da literatura, evidentemente ligado às contingências histórico-econômicas. Sem tradição própria, a evolução de nossas letras debateu-se entre importação pura e simples dos modismos literários e a tentativa de afirmação da nacionalidade. (SANDRONI, 1987, p. 28).

Como representante desse período, marcado por importações de obras em seus idiomas originais (nesse caso, o francês), selecionamos para compor o *corpus* desta pesquisa, o conto *Le petit chaperon rouge*, ou Chapeuzinho Vermelho, de Charles Perrault, utilizado e referenciado neste estudo como o texto-base. O conto foi originalmente publicado em 1697, na França, integrando a coleção *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye* [Histórias ou contos do tempo passado com moralidades: Contos da Mamã Gansa]. A versão utilizada neste estudo é uma reedição do conto publicada em 1880, também na França e integra a coletânea de contos de fadas de Perrault que passou a chamar-se *Les Contes de Perrault*. Com relação a esse conto, podemos verificar uma concentração de traduções e originais (obras francesas) no período de 1800 a 1960¹⁹, conforme quadro que se segue²⁰:

NOME DA OBRA	AUTOR	ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORA
Les fées historiettes naïves et infantines. – Édition de luxe.	PERRAULT, Claude.	1800	Litographie Artistique de la Lorraine
Contes de Perrault	PERRAULT, Charles	1880	Paris: J. Hetzel et Cie
Contes de Perrault.	PERRAULT, Charles.	1883	J. Hetzel et Cie., Libraire-Éditeurs
Chapeuzinho vermelho	Não informado	1900	Brasilitura
Os mais belos contos de fadas do mundo das maravilhas.	Não informado	1900	Vecchi
Contos e lendas dos Irmãos Grimm: (Coleção completa) .	GRIMM, Jacob; BONINI, Íside M.; GRIMM, Wilhelm.	1900 ?	Edigraf
O chapeuzinho vermelho e outras histórias bonitas.	PERRAULT, Charles.	1900 ?	do Brasil
O chapeuzinho vermelho e outras histórias bonitas. - / [19--] - Livros	PERRAULT, Charles	1900 ?	Brasil
OS MAIS belos contos de fadas do mundo das maravilhas.	Não informado	1900 ?	Vecchi
Les contes de Charles Perrault en vers et en prose: Contes de ma Mère Loye.	PERRAULT, Charles	1925	Collection des grands classiques
Jóias da literatura infantil	PENTEADO, Jacob	1950	Messidor
Contos de Grimm	LOBATO, Monteiro; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm.	1958	Brasiliense
Contos de Grimm.	LOBATO, Monteiro; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm.	1958	Brasiliense
Novos contos de Grimm	GRIMM, Jacob; GRIMM, Monteiro	1958	Brasiliense
Os Mais belos contos de fadas da floresta Encantada	HESPANHA, Ramon.	1959	Vecchi
Contos de fadas.	PERRAULT, Charles	1960	Brasiliense
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro	1960	Brasiliense
Contos de fadas.	PERRAULT, Charles.	1960	Brasiliense

¹⁹ Tabela completa (1800-2007), incluindo dados de tipo de obra (Original, tradução e versão) e pertencimento a coletâneas, disponível na seção de anexos desta dissertação.

²⁰ Dados extraídos do acervo geral da Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais e organizados na tabela por palavras-chave.

Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro.	1960	Brasiliense
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro	1960	Brasiliense
Contos de fadas.	PERRAULT, Charles.	1960	Brasiliense
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro.	1960	Brasiliense
Novos contos de Grimm. – 2. Ed	GRIMM, Jacob; GRIMM, Monteiro	1960	Brasiliense

Em *Literatura Infantil Brasileira – História e Histórias*, Lajolo e Zilberman elencam as primeiras publicações de obras infantis realizadas pela Imprensa Régia, todas traduções: *As aventuras pasmosas do Barão de Münchhausen* (1808) e “Leitura para meninos contendo uma coleção de histórias morais relativas aos defeitos ordinários às idades tenras, e um diálogo sobre geografia, cronologia, história de Portugal e história natural” (1818). A próxima impressão acontece apenas em 1848, uma reedição das *Aventuras do Barão de Münchhausen*.

Será apenas no final do século XIX, que a organização de uma literatura infantil brasileira começará a ser esboçada. Considerando que a escola passa gradativamente a ocupar lugar de primazia na educação das crianças nesse período – trabalhando desde valores ideológicos a técnicas e conhecimentos próprios da instrumentação escolar – bens culturais passam a ser produzidos a fim de atender a nova e crescente demanda pela educação institucionalizada, desenhando um perfil de produção didática e literária direcionada, em especial, ao público infantil.

Dentro desse panorama, também é possível observar, no período, crescente desenvolvimento urbano e populacional do país com o fortalecimento de uma classe social mediana, alocada entre a alta burguesia e aristocracia rural, de um lado e, de outro, trabalhadores rurais e escravos. Essa situação favoreceu a disseminação do contato com livros e com a literatura entre os integrantes dessa nova classe social, na busca de aproximar-se dos hábitos legitimados pelos segmentos sociais mais favorecidos e distanciar-se dos demais.

Tais esforços, associados a sucessivas campanhas de incentivo à instrução, à alfabetização e à escola, favoreceram a efervescência de um mercado consumidor de bens culturais, responsável por impulsionar o desenvolvimento da literatura infantil, mais especificamente, de uma literatura infantil de cunho nacionalista.

Até então, a literatura infantil circulante se restringia, basicamente, a importações de materiais gráficos e traduções de obras francesas, produzindo assim, uma lacuna entre a realidade cultural e linguística das obras e o público receptor. Em direção à valorização da escola e da instrução, o mercado editorial se abre a uma nova proposta de produção literária para crianças, investindo em material adequado à leitura de crianças brasileiras.

O primeiro movimento foi a tentativa de traduções e adaptações de obras infantis, cujos autores pioneiros são Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel. Jansen trabalhou, mais especificamente, a tradução para o português e adaptação das seguintes obras: *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóé* (1885), *Viagens de Guliver* (1888), *As aventuras do celebérrimo Barão de Münchhausen* (1891), *Contos para filhos e netos* (1894) e *D. Quixote de la Mancha* (1901). Pimentel, por sua vez, tratou da tradução e adaptação dos clássicos infantis de Perrault, Grimm e Andersen, reunindo-os nas coletâneas: *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896). (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006).

A principal contribuição a esse movimento de traduções de obras estrangeiras para crianças, segundo Zilberman (2005, p. 16), foram as obras procedentes da tradição popular, “a saber, as histórias conhecidas até hoje como contos de fadas”. Esses contos, trabalhados em forma de *livros de leitura*, *seletas* ou *antologias*, foram largamente utilizados nas escolas brasileiras, até que, conforme assinala Leonardo Arroyo, houve uma reação nacional contrária ao predomínio da literatura importada de Portugal (originais e traduzidas) e de literatura de cunho didático. Em suas palavras:

a reação (...) manifestou-se de forma isolada em algumas regiões mais desenvolvidas culturalmente no país. Mas foi particularmente na área escolar que ela começou, passando depois a dar exemplo de inconformismo pleno na área das traduções. A rigor foi uma reação teórica, que se compreende facilmente em face dos profundos laços de identidade que nos ligavam a Portugal. (ARROYO, 1968, p. 163).

Como representante desta época, selecionamos a versão de Chapeuzinho Vermelho integrante da coletânea *Contos da Carochinha*, traduzido e adaptado por Figueiredo Pimentel, em 1894. A obra é representante do período republicano, marcado pelo início de uma produção literária brasileira, que baseava sua produção em sentimentos patrióticos, ufanistas e

em traduções de obras européias, várias delas, contos de fadas clássicos, como é o caso desse conto de Pimentel.

Especialmente a partir da República, o Brasil assumiu um projeto educativo e ideológico que via no texto infantil e na escola uma possibilidade ímpar de consolidar valores e formar cidadãos orientados à construção de uma nova nação.

Integrando esse projeto, nasce uma literatura em “verde e amarelo”, uma literatura nacionalista, que se constitui em outro grande marco da Literatura Infantil Brasileira, constituída por leituras ufanistas, que tematizavam a exaltação da pátria. Os livros editados nesse perfil traziam símbolos pátrios, bandeiras, datas comemorativas, letras de hinos e/ou biografias e feitos de heróis. Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira podem ser citadas como autoras pioneiras, publicando em 1886, o livro *Contos infantis*. Olavo Bilac e Coelho Neto publicam, em 1904, os *Contos Pátrios*, que são seguidos das *Histórias da nossa terra*, de Júlia Lopes de Almeida.

A essas publicações seguem várias outras, de mesmo cunho nacionalista, que passam a explorar na seqüência contos e antologias folclóricas, com objetivo principal de reunir material adequado para procedimentos escolares. Em tal categoria literária pode-se citar: *A festa das aves* (1910), de Arnaldo Barreto, Ramon Roca e Teodoro de Moraes; *Livro das aves* (1914), de Presciliana D. de Almeida; *A árvore* (1916), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira; *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo* (1916), *Danças Populares* (1916) e *Provérbios populares, máximas e observações usuais* (1917), de Alexina de Magalhães Pinto.

Esses exemplos de autores e obras sinalizam os esforços despendidos no entre-séculos para se constituir uma literatura para a infância brasileira. No entanto, seu perfil marcadamente patriótico, moralista e religioso, encontrará, logo no início do século XX, uma nova significação, um nova forma de ver e fazer literatura. Dessa forma, “a literatura infantil que dentro da evolução da literatura em geral aparece tardiamente, permanece no Brasil inteiramente dominada pela metrópole até o aparecimento de Monteiro Lobato, o primeiro a conseguir uma obra de ficção com características literárias”. (SANDRONI, 1987, p. 28).

3.2. *Reinações de Narizinho e O Picapau Amarelo: Décadas de 1920-1930*

Após a década de 1920 houve um flagrante aumento do mercado editorial dirigido à infância, se comparada a períodos anteriores. Uma justificativa a tal proliferação é que esse período é marcado pela instrução escolar obrigatória²¹. Esse fator é acrescido por um plano nacional marcado pelo movimento cultural modernista.

O movimento modernista no Brasil aconteceu em duas fases, sendo a primeira de 1922 a 1930 e a segunda de 1930 a 1945. A primeira fase do movimento foi marcada pela Semana da Arte Moderna, que ocorreu entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com a participação de artistas e intelectuais como Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Guilherme de Almeida e o Grupo dos Cinco, integrado pelas pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti e pelos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia. Os modernistas propunham uma ruptura definitiva com a arte tradicional, como uma renovação radical na linguagem e novas formas de expressão artística inspiradas em técnicas da vanguarda européia, como o dadaísmo, o futurismo, o expressionismo e o surrealismo, misturados a temas brasileiros. Já a segunda fase do movimento estava engajada em causas nacionalistas que previam a reconstrução da cultura brasileira de forma a eliminar definitivamente valores e influências culturais estrangeiras.

Coincidem com o período do movimento modernista no Brasil, intensas modificações nas estruturas políticas e educacionais do país. Politicamente, o Brasil vivia a transição para o Estado Novo (1937 a 1945), dando início à Era Vargas e ao período de ditadura militar no país. Simultaneamente prosseguia a discussão sobre novas ideias

²¹ Segundo Horta (1998), a Constituição Imperial de 1824 afirmou a gratuidade da instrução primária para todos os cidadãos como uma das formas de garantir a inviolabilidade dos direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros. Em 1827, a gratuidade foi reafirmada, determinando a criação de escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do país. Em 1834, um Ato Adicional transferiu para as províncias a competência de legislar sobre a instrução pública e sobre estabelecimentos próprios para promovê-la. A defesa da obrigatoriedade escolar, presente entre os intelectuais do final do Império, não foi suficiente para consagrá-la como princípio federativo no início da República. A Reforma Benjamin Constant de 1890 definiu a instrução primária como livre, gratuita e leiga, deixando a obrigatoriedade de lado. O mesmo ocorreu com a Constituição de 1891 - como os estados teriam dificuldades de arcar sozinhos com a expansão quantitativa das escolas, a educação primária foi assumida pelas Constituições Estaduais como tarefa pública não obrigatória, com exceção dos estados de São Paulo, Santa Catarina, Mato Grosso e Minas Gerais. A obrigatoriedade também foi debatida nas diferentes reformas estaduais da década de 1920, mas não havia nenhum dispositivo que garantisse a oferta da instrução primária para todos. Antes de 1930, a obrigatoriedade escolar dos pais e do poder público não encontrou lugar e foi, somente, na Constituição de 1934 que ela foi consagrada na forma legal, juntamente com a gratuidade escolar.

pedagógicas que promovessem um novo planejamento da Educação Nacional. Reivindicava-se um ensino voltado para a difusão da tecnologia através do ensino técnico (agrícola, comercial, industrial, magistério), que decretasse a obrigatoriedade da educação primária e que instituísse cursos superiores no país, o que foi atendido durante o governo Vargas. Coelho (1991, p. 241) afirma que “em perfeita consonância com a nova política educativa e com a crescente expansão da rede escolar, cresce também a produção de literatura infantil”.

Dessa forma, com o advento da instrução escolar gratuita e obrigatória, muitas modificações no investimento e apropriação do livro infantil, foram sentidas no país e, “entre estes dois limites cronológicos, 1920-1945, toma corpo a produção literária para crianças, aumentando o volume de obras, o volume das edições, bem como o interesse das editoras (...)”. (ZILBERMAN; LAJOLO, 2006, p. 46). Nesse cenário desponta a figura marcante de Monteiro Lobato, que em 1921 publica *Narizinho Arrebitado: segundo livro de leitura para uso das escolas primárias*.

É, pois, no início da década de 1920, que uma menina do nariz arrebitado ganha vida nas mãos daquele que viria a ser o grande marco da literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato. Segundo Sandroni (1987, p. 14), “Lobato foi o primeiro autor cuja obra apresenta características literárias, seja na linguagem inventiva e transgressora dos rígidos cânones gramaticais de sua época, seja na introdução de temáticas até ali circunscritas ao leitor adulto” sendo, portanto, considerado um dos fundadores da literatura infantil e juvenil no Brasil.

Lobato se diferenciou dos demais autores de literatura infantil brasileira, até então, em diversos aspectos. A forma como tratou a linguagem, por exemplo, com registro predominantemente coloquial em que se nota a busca de uma aproximação com a oralidade de alguns falares brasileiros, evidencia seu nível de criação artística. O terceiro capítulo da obra *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*, de Regina Zilberman (2005, p. 21), apresenta Lobato como uma *fantástica máquina de criar*. Em Lobato parece não haver fronteiras entre ficção e realidade, sua linguagem fluente e despojada cria um discurso que dá vida ao Sítio do Picapau Amarelo, lugar onde vivem personagens que possuem comunicação direta com o mundo infantil. Laura Sandroni, estudiosa da vida e da obra do autor, considera:

Monteiro Lobato tinha ideias revolucionárias sobre língua, conceitos próprios e incomuns (...). Parece-nos que Lobato quer atingir os puristas do seu (e do nosso) tempo, os que o acusaram de “poluir” a língua, ou lhes dar

uma resposta operando num nível linguístico totalmente incompatível com os padrões estabelecidos na época, utilizando a língua para chamar a atenção para o discurso de si. (SANDRONI, 1987, p. 57).

Coelho (1991, p. 225), do mesmo modo que Sandroni, afirma ser Lobato o grande “divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje”, sendo o autor que rompeu totalmente com as convenções literárias que pairavam sobre as obras dirigidas ao público infantil até então.

Além do caráter literário de suas obras, Lobato teve uma atuação importante na constituição do mercado editorial brasileiro e, na qualidade de empresário, participou do processo de instauração da literatura em ambiente escolar, por meio da estratégia de distribuição gratuita de livros às escolas. Esse processo foi fundamental para a expansão econômica do setor. Segundo Lajolo e Zilberman,

Tampouco os editores ficaram insensíveis ao novo filão que se abria para seus negócios, inevitavelmente magros num país de tantos analfabetos. Começaram a investir no setor infantil e escolar, a ponto de mais tarde Monteiro Lobato, procedendo de forma semelhante à frente da Companhia Editora Nacional, justificar o segundo plano da literatura em suas publicações. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p. 29)

A partir de então, Lobato, já escritor famoso, passa a correr numa outra faixa: investe progressivamente na literatura para crianças, de um lado como autor, de outro como empresário, fundando editoras, como a Monteiro Lobato e Cia., depois a Companhia Editora Nacional e a Brasiliense, e publicando os próprios livros. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p. 46).

Em carta a seu amigo Godofredo Rangel, em 1946, quando contabilizava os frutos de seus negócios, Lobato pronuncia sobre suas obras de literatura:

Cada livro considero uma vaca holandesa que me dá o leite da subsistência. O meu estábulo no Brasil conta com 23 cabeças no Octales, mais 12 na Brasiliense e mais 30 obras completas. Total: 65 vacas de 40 litros. E meu estábulo na Argentina conta com 37 cabeças. Grande total, lá e cá, 102 cabeças. (LOBATO, 1989a, p. 374).

A visão do Lobato editor em relação ao livro, sugere uma metáfora para o ato de ler, no sentido de consumir, de alimentar-se da literatura, a qual o escritor oferece com enorme variação de cores e sabores aos seus leitores.

O olhar dirigido por Lobato à infância também pode ser considerado inovador, no sentido de buscar uma aproximação entre o universo da criança e do adulto, trazendo, segundo Sandroni (1987, p. 58), para o universo infantil “os grandes problemas até então considerados como parte exclusiva do mundo adulto”. A literatura infantil da época lobatiana, segundo Gouvêa (2004), passa a dialogar com o saber psicopedagógico sobre a infância, buscando referenciais para construção de textos que agradassem e atingissem a criança leitora-modelo. A autora afirma que esse pensamento psicopedagógico circulou em diferentes espaços sociais, dialogando inclusive com os autores de obras dirigidas à criança no Brasil, entre eles, Lobato, o qual é transcrito por Gouvêa:

Surgiu uma literatura sob medida que não se impõe à criança, mas deixa-se impor pela criança e desse modo satisfaz de maneira completa às exigências especialíssimas da mentalidade infantil[...] porque gostam as crianças de ler meus livros? Talvez pelo fato de serem escritos por elas mesmas através de mim. Como não sabem escrever admito que me pedem que o faça. (LOBATO, *apud* GOUVÊA, 2004, p. 66).

Além de obras escritas para adultos e de diversas traduções e adaptações, após a publicação, em 1921, de *Narizinho arrebitado*, Lobato dá início a uma série de criações dirigidas ao público infantil. No mesmo ano, lança *O saci* e *Fábulas de Narizinho*, que são seguidas pelas seguintes obras: *Fábulas* (1922); *O marquês de Rabicó* (1922); *Mundo da Lua* (1923); *O macaco que se faz homem* (1923); *A caçada da onça* (1924); *O garimpeiro do Rio das Garças* (1924); *Aventuras do Príncipe* (1927); *O cara de coruja* (1927); *O irmão do Pinóquio* (1927); *O Gato Félix* (1927); *O noivado de Narizinho* (1927); *O circo de Escavulinho* (1927); *Hans Staden* (1927); *Peter Pan* (1930); *A pena de papagaio* (1930); *O pó de pirlimpimpim* (1930); *Reinações de Narizinho* (1931); *Novas aventuras de Narizinho* (1932); *Viagem ao céu* (1932); *História do mundo para crianças* (1933); *Caçadas de Pedrinho* (1933); *Emília no país da gramática* (1934); *História das invenções* (1935); *Aritmética da Emília* (1935); *Geografia de Dona Benta* (1935); *Memórias de Emília* (1936); *Don Quixote das Crianças* (1936); *Serões de Dona Benta* (1937); *Histórias de Tia Nastácia* (1937); *O poço do Visconde* (1937); *O Picapau Amarelo* (1939); *O minotauro* (1939); *O*

espanto das gentes (1941); *A reforma da natureza* (1941); *A chave do tamanho* (1942) e *Os doze trabalhos de Hércules* (1944).

Ao longo das histórias de Lobato é possível notar a presença de um núcleo básico de personagens, formado pela turma do Sítio do Pica-pau Amarelo, como Narizinho, Pedrinho, Emília, Dona Benta e Tia Nastácia, em constante interação intertextual com personagens de outras histórias infantis, em especial dos contos de fadas. Assim, ao lado de Capinha Vermelha, Cinderela, Peter Pan, Pinóquio e muitos outros, as personagens lobatianas reinventam ou reinterpretam suas posições originais, criando narrativas repletas de aventuras e descobertas que fascinam o público infantil. Sandroni salienta que

Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão. Seus textos estão cheios de citações e alusões que remetem a outros personagens, a outras épocas históricas e seus protagonistas. Ele foi um autor engajado, comprometido com os problemas de seu tempo. Tinha um projeto definido: influir na formação de um Brasil melhor através das crianças. A partir dele, no Brasil, a Literatura Infantil perde uma de suas principais características, a de ser um instrumento de dominação do adulto e de uma classe, modelo de estruturas que devem ser reproduzidas. Passa a ser fonte de reflexão, questionamento e crítica. (SANDRONI, 1987, p. 60).

Por meio de Lobato a literatura infantil passa a ver a criança com outros olhos, respeitando e valorizando seu espírito curioso e aventureiro, tal qual o das personagens mirins do Sítio. Segundo Gouvêa (2004, p. 76), em Lobato, a “criança é representada como caracterizada por uma inteligência ativa e questionadora que não se fazia presente nos demais textos da época”, o que repercutiu em grande parte da produção literária posterior dirigida à criança no Brasil.

Em Lobato, Chapeuzinho Vermelho é tratada por Capinha Vermelha, alcunha que, naturalmente, despertou o interesse e curiosidade de Emília, que, ao perguntar de onde vinha o apelido, ouviu de Capinha: “(...) depois que vovó me fez esta capinha todos que me viam ir para a casa dela diziam: “Lá vai indo a menina da capinha vermelha!” Mas, (...) podem chamar-me Capinha, (...) Capuzinho, ou mesmo Chapeuzinho Vermelho.

Além de levar Capinha Vermelha para viver uma série de aventuras com a turma do Sítio do Pica-pau Amarelo, Lobato traduziu, na década de 1930, *Contos de Grimm* e *Contos*

de fadas por Perrault, ambas editadas pela Editora Brasiliense e com versões traduzidas de Capinha Vermelha. No entanto, nesse trabalho, apesar de comentários e informações mais detalhadas sobre as traduções de Lobato de *Capinha Vermelha*²², as análises sobre representações de infância no período de 1920-30, em especial, vistas sobre a perspectiva lobatiana, se darão com base nas obras *Reinações de Narizinho*, de 1931 e *O Picapau Amarelo*, de 1939, mais especificamente, alguns trechos dessas obras que narram passagens de Capinha Vermelha pelo Sítio do Picapau Amarelo.

3.3. *Chapeuzinho Amarelo*: Décadas de 1960-1970

O sucesso das obras de Lobato que lhes renderam sucessivas reedições, também foi responsável, durante muito tempo, por uma semi-estagnação no panorama da literatura para crianças no Brasil, que, segundo Sandroni (1987, p. 61), viveu “várias e frustradas tentativas de imitação”. Coelho (1991) afirma que essa produção literária, vista em conjunto nos anos 1960, despontou como uma espécie de preparação para o grande surto criador que se deu nos anos 1970.

A literatura infantil brasileira passou, então, por uma fase de dormência, o que se agravou com um golpe de estado, em 1964, dando início a uma nova ditadura militar que instaurou o cerceamento à liberdade individual, devido especialmente à presença da censura.

O ano de 1968 ficou marcado pela violência e intransigência, da mesma forma que pelas rupturas estéticas, políticas e também de comportamento, ficando conhecido como “o ano que nunca acabou”.

As produções artísticas e culturais foram censuradas e, ainda na década de 1970 (a “Era do Terror”), as produções artísticas engajadas dos anos 1960 foram afastadas do cenário cultural. Durante esse período, as artes em geral sofreram repressão devido à censura, mas, segundo Zilberman, as consequências recaíram com menos intensidade sobre a literatura infantil que, por não ser alvo de grande visibilidade, “pôde se apresentar como uma das válvulas de escape, por onde os produtores culturais – escritores, ilustradores, artistas em

²² Ver capítulo 4, seção 4.1.3 – *Com a palavra Lobato: e mais algumas imagens*.

geral – tiveram condições de manifestar ideias libertárias e conquistar leitores”. (ZILBERMAN, 2005, p.46).

Como integrante desse período de crítica e re(construção) de valores sociais, selecionamos para compor o *corpus* desta pesquisa a obra *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque, publicada em 1979. Um texto que, segundo parecer de Lajolo e Zilberman (2006, p. 156), “tematiza a relação da palavra com as coisas e que sugere o poder da linguagem na transformação da realidade”, uma verdadeira metáfora ao período de ditadura militar.

Quanto ao âmbito educacional, muitas alterações também foram sentidas, destacando-se a reforma ocorrida no sistema brasileiro de ensino, no começo da década de 1970, em que se votou a reformulação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei 5.692/71). A nova lei, além de regulamentar o ensino profissionalizante no país, colocou a *leitura* como habilidade formadora básica, incluindo-a formalmente nos currículos e programas de 1º e 2º graus de ensino. Deu-se início, a partir de então, a um programa governamental de distribuição de livros no âmbito das escolas públicas brasileiras, que, inicialmente eram didáticos, mas posteriormente expandiu-se aos livros de literatura infantil.

A nova Lei institucionalizou, dessa forma, a utilização dos textos de literatura infantil no contexto escolar, como recurso pedagógico. Coelho (1991, p. 257) afirma que “o texto literário passa a servir como ponto de partida para o estudo da gramática ou da língua em geral. Com isso, se altera pela base o ensino tradicional, eminentemente teórico”. Por outro lado, essa mudança, além de estimular o uso de obras literárias e valorizar autores contemporâneos, liberou o professor do uso exclusivo do livro didático, preso, até então, a esse material que trazia textos selecionados de Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Casimiro de Abreu e outros autores que haviam passado pelo “crivo da crítica e da história da literatura, logo, julgado modelares”. (ZILBERMAN, 2005, p. 47). Nesse período, surgiram outros nomes que se tornariam referência na produção de obras literárias infanto-juvenis, como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Ziraldo, Joel Rufino e muitos outros.

Essa nova orientação educacional gerou, de acordo com Coelho (2001) uma “explosão de criatividade”, responsável pelo que foi considerado por vários autores – como Coelho, Zilberman, Lajolo e Sandroni – como o *boom* da literatura infantil brasileira, manifestado por meio de uma venda sem precedentes de livros para crianças. Segundo dados de Lajolo e Zilberman (2006, p. 134), “entre 1973 e 1979, o número de títulos editados no

Brasil saltou de 7 080 para 13 228 e o número de exemplares, de 166 milhões para 249 milhões (...).”.

Sandroni afirma que a década de 1970 é geralmente apontada como um marco entre a velha e a nova visão de literatura infanto-juvenil no Brasil, e acrescenta que, a partir dos anos 1970 acontece uma “grande diversificação da produção, com o aparecimento de novos autores para atender ao crescimento do público leitor criado pela lei da reforma de ensino que obriga a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de 1º. Grau”. (SANDRONI, 1987, p. 61).

Além disso, o período assiste a uma reformulação da política cultural do Estado que passa a dar apoio à iniciativa privada, favorecendo as grandes editoras e não mais praticando o mecenatismo que oferecia, como recompensa a escritores, cargos públicos e que pedia favores pessoais em troca de financiamentos de livros.

Os modos de produção e seleção dos livros de literatura para crianças também passam por uma modificação nesse período, influenciados pela Psicologia da Aprendizagem, mais especificamente, pela teoria construtivista, que chega às escolas brasileiras a partir da década de 1970 e passa a fazer parte dos ambientes educacionais.

Com a escola construtivista, o aluno passa a ser sujeito da sua aprendizagem; ele é tratado como um ser ativo que participa do processo escolar. Uma nova postura passa a ser assumida pelos autores de literatura infantil no interior dos moldes dessa concepção de infância que privilegia, segundo Palo e Oliveira (1998, p. 8), “o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana”, vendo seu leitor como um ser de desejos e pensamentos próprios. As autoras afirmam ainda que

(...) os projetos mais arrojados de literatura infantil investem, não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, que tem a competência necessária para traduzi-lo pelo desempenho de uma leitura múltipla e diversificada. (PALO; OLIVEIRA, 1998, p. 11).

A literatura produzida nesse período segue as trilhas deixadas por Lobato e propõe o experimentalismo com a linguagem (Coelho 2001), investindo cada vez mais em textos

questionadores e críticos que “colocam na berlinda” os valores sociais e as relações convencionais existentes entre a criança e seu entorno.

Sejam por que causas forem, dependente, ou não, dos meios escolares, a literatura infantil dos anos 1960 e 1970 assumiu traços que a fizeram recuperar o atraso incorporado ao cenário literário brasileiro, desde o modernismo de 1922.

3.4. A verdadeira história de *Chapeuzinho Vermelho*: final do século XX e início do XXI

O afamado *boom* editorial da década de 1970 parece não ter nunca chegado ao fim. A produção literária para crianças no Brasil no final do século XX e início do XXI continuou em franca expansão e “algumas pessoas consideram as duas últimas décadas” [do século XX] “uma nova “idade de ouro” dos livros para crianças” (Powers, 2008, p. 121).

Coelho (2001) percebe o mundo contemporâneo como caracterizado por uma *cultura de mosaico*, marcado por aquisições culturais superpostas sem nenhum nexo que as ordene. Muitas são as fontes e estímulos que produzem informações, o pensamento racional e os encadeamentos lógicos são fragmentados ou ausentes, as correlações são, geralmente, superficiais em razão da dificuldade de se absorver cada vez mais conhecimentos e formar conceitos bem construídos, compreendidos e fundamentados. Essa cultura pode recorrer, segundo a autora, ao *fragmentarismo*, que provoca a incapacidade de reflexão e concentração, fazendo com que “os influxos ou informações recebidos fiquem soltos na mente que os apreende” (COELHO, 2001, p. 261-262).

A condição da criança contemporânea é, de acordo com Zilbermam, estar inserida no mundo da leitura desde antes de decifrarem as palavras impressas no livro, o que não as impede de participarem do mundo ficcional, fazendo tentativas de adivinhar o que está escrito nos livros. A autora afirma que essa imersão no universo da leitura chega por força das narrativas e canções que ouve, do cenário urbano que habita e dos meios de comunicação de massa que povoam seu cotidiano.

Diante de tantas opções, midiáticas e tecnológicas que se abrem diante nossos olhos, desde décadas passadas, o que fazer para não cair em uma *cultura de mosaico* que

muito disponibiliza, mas pouco oferece de fato? Alguns trabalhos vêm oferecendo opções que envolvam a criança com o livro, através de uma nova linguagem que se apresente questionadora e estimulante.

É o que vem acontecendo nos livros infantis contemporâneos nos últimos vinte anos, segundo Lajolo e Zilberman (2006, p. 161), que “assinalam um grande fortalecimento e renovação da poesia infantil, rompendo com a tradição escolar e tornando-se predominantemente lúdica e especulativa”. Essas são algumas das formas por meio das quais o texto infantil contemporâneo tem buscado inovar, reaproveitando o fantástico universal e os elementos de lendas brasileiras e assuntos regionais, produzindo textos “que explicitam e assumem sua natureza de produto verbal, cultural e ideológico” (p.161).

Seja recorrendo à recriação de contos clássicos ou criando textos inéditos, a literatura infantil contemporânea conquistou o direito de falar com realismo sem a necessidade de “camuflar” realidades sociais e históricas, como ocorrido durante os regimes que impuseram a censura à liberdade de expressão e ainda assim, lançar mão de estratégias que exploram o fantástico e o imaginário.

É possível perceber que, nas últimas décadas, as obras dirigidas ao público infantil têm assumido algumas características no interior do mercado editorial brasileiro, tais como: substituição da personagem criança como ingênua, para crítica, participante e contestadora; superação de temáticas cívico-pedagógicas, que apontam para caminhos pautados no humor, em temáticas cotidianas, e de *nonsense*; investimento em livros policiais, de ficção, e obras que incorporam novas formas de ver e tratar a fantasia; surgimento de novas explorações gráficas, na ilustração, na diagramação dos livros, assim como investimento em textos que valorizam a intertextualidade literária. Investe-se também no humor e na ironia; interessa-se por dramas humanos do cotidiano (como o menor abandonado, a separação dos pais, os preconceitos, a morte, problemas familiares); recorre-se também a obras com final aberto e situações a serem resolvidas.

O nacionalismo que marcou o início do século XX na produção literária para crianças no Brasil, aparece com nova roupagem, por meio da busca das vozes típicas da mestiçagem brasileira (negros e índios); ocorre uma revisitação do folclore e dos contos populares e regionais. Além disso, assiste-se, nos últimos anos, a uma retomada de obras traduzidas, geralmente de autores consagrados internacionalmente.

Como representante deste período, a última obra selecionada para compor o *corpus* da pesquisa foi *A verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, publicada em 2008. Dentre as características apontadas anteriormente, que marcam o período literário contemporâneo, é possível perceber nessa obra um trato diferenciado com o projeto gráfico e editorial, que interage diretamente com o leitor, que se apropria da narrativa pelas vias materiais e ficcionais. A obra apresenta-se também como uma proposta de recriação dos contos tradicionais incorporando uma nova forma de ver e tratar o “fantástico” dos contos de fadas. Além disso, provoca uma inversão de papéis e de ordem na trama ficcional, com apostas no humor e na ironia. Por fim, apresenta um fecho narrativo aberto que convida o leitor a estabelecer relações intertextuais com o conto tradicional de Chapeuzinho Vermelho.

PARTE II - UMA LITERATURA IN VERSÕES - REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA EM CHAPEUZINHO VERMELHO: QUEM ERAM/SÃO OS LEITORES/OUVINTES DA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA: ANÁLISE DAS OBRAS

Capítulo 4 - Imagens e Texto escrito: uma análise interdiscursiva

Ilustrar é despertar um questionamento, é instigar a curiosidade para desvendar os mistérios incrustados nas entrelinhas das palavras, na ambientação das formas e cores que acionam os sentidos do leitor, para que ele possa sentir, em seu íntimo, um co-autor silencioso.

Márcia Széliga

Imagem é um conceito amplo, cuja diversidade de usos sinaliza que não é estável, nem universal e, portanto, optamos por não encerrá-lo em uma simples definição, pois correríamos o risco de limitar suas possibilidades significativas. O escritor e ilustrador, Rui de Oliveira, afirma que, “em um texto, nem tudo se representa e nem todas as imagens se explicam por palavras”. (OLIVEIRA, 2008, p. 153). Palavras podem descrever imagens, e imagens evocar palavras, pois não são autônomas na relação de uma com a outra. Portanto, a relação entre texto escrito e imagem faz parte de uma rede de formação de sentidos e de significações que se expressa em diversos enunciados e enunciações.

Ao analisarmos versões do conto *Chapeuzinho Vermelho*, observamos que a relação das narrativas escritas com as imagens (e até mesmo com suas ausências) resulta em uma formação complementar do sentido atribuído à infância. Texto escrito e imagem fazem parte de um campo semântico perpassado por relações dialógicas, que são fruto de interações discursivas entre interlocutores e o meio em que se inserem. Portanto, “todo discurso é atravessado pela interdiscursividade”, por ter “a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso” (CHARAUDEAU, 2006, p. 286).

Por fazer parte de uma rede de produção de sentidos, o dialogismo²³ é considerado por Bakhtin o princípio constitutivo da linguagem e de todo o discurso e, por ser concebida dessa forma, a linguagem não deve ser analisada isoladamente, separada de seu contexto social de produção e circulação.

Ao romper com uma concepção estruturalista de linguagem, propondo uma forma dialógica de analisar o discurso, Bakhtin instaura uma possibilidade de diálogo entre diferentes linguagens. No caso específico deste estudo, as imagens são tratadas como linguagem e, assim como as palavras, sugerem um determinado discurso, uma determinada representação de sentido. Dessa forma, ao nos referirmos aos “textos” de análise, utilizaremos ‘texto escrito’ ou ‘texto verbal’, para nos referir àqueles que contenham palavras e ‘texto visual’ ou ‘imagem(s)’ para aqueles que possuam imagens (BELMIRO, 2008).

As imagens, assim como as palavras, têm muito a dizer ‘para’ e ‘sobre’ o leitor. Imagens e palavras são formas ímpares de comunicação humana, de construção e transmissão de sentidos, logo, constituem uma relação dialógica, que, por sua vez, se estabelece entre enunciados. Segundo Brait (2007):

(...) o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior, histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos etc.) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante (...). (BRAIT, 2007, p. 67).

Bakhtin, na medida em que desenvolve uma teoria enunciativo-discursiva da linguagem, cria a possibilidade de compreensão e análise de interações verbais e visuais de natureza constitutivamente social, histórica e cultural. A fim de exemplificar, apresentaremos duas imagens, a primeira (figura 10) retratando um semblante de criança adocicado por feições pueris e olhar meigo, o que imprime um significado completamente diferente da segunda imagem (figura 11), que apresenta um lobo prensando uma garota pelo pescoço para devorá-la brutalmente pela cabeça:

²³ Bakhtin (1988) caracteriza como dialógicas as narrativas, cujo texto é atravessado por diversas vozes sociais, culturais e históricas, que se entrecruzam, relativizando o poder de uma única voz condutora. Para mais explicações, retomar a seção 2.2 – *Intertextualidade e interdiscursividade na produção literária*.



Figura 10- Chapeuzinho colhendo flores. Imagem extraída da capa de *Chapeuzinho Vermelho*, de Constanza Cromocart.

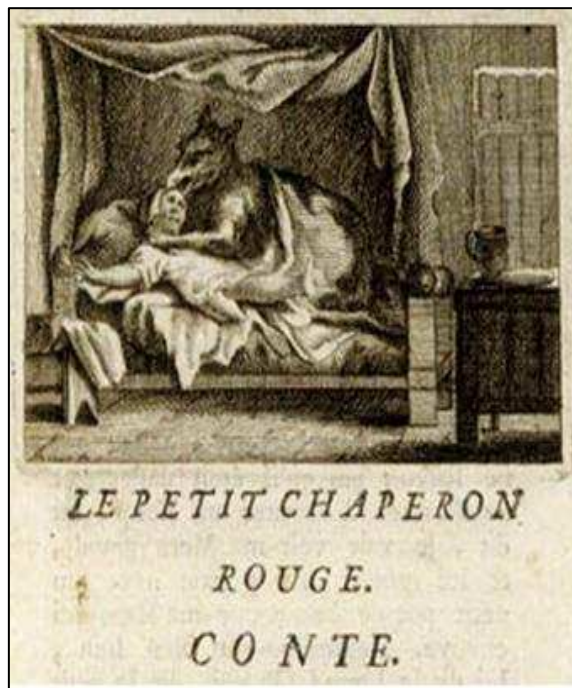


Figura 11 - Chapeuzinho sendo devorada pelo lobo. Imagem extraída do conto *Le petit Chaperon rouge*, de Charles Perrault. Ilustração de Jacques de Sève.

Essas imagens transportam um discurso bastante marcado de representações de infância. O enunciado presente nas imagens pode revelar aspectos de períodos históricos e culturais em que essas cenas de Chapeuzinho Vermelho foram produzidas.

A primeira imagem (figura 10) apela para a inocência da infância, que é representada por uma garota colhendo flores distraidamente pela floresta²⁴, com sua cestinha de guloseimas que, obediente e caridosamente, leva à avó doente. Os olhos arredondados da menina compõem um conjunto harmônico e singelo ao lado das faces rosadas e dos lábios pequenos que esboçam em meio sorriso. As vestes “bem-comportadas” ganham um toque de servilidade, compostas por um avental, símbolo de sujeição e compromisso da criança com as tarefas, que, decerto, deve cumprir no lar ao lado da mãe (autora dos preparativos culinários destinados à avó). A menina é mostrada em primeiro plano, destacando-se do posicionamento secundário do lobo, que aparece entremostrado atrás de uma árvore (posição de tocaia), com

²⁴ A informação de que o cenário de fundo é uma floresta é, absolutamente, interdiscursiva. Não há nenhum registro na imagem que formalize esta informação, mas como boa parte das versões de Chapeuzinho Vermelho se passam no espaço geográfico floresta, o leitor é levado a associar o cenário verde ao fundo a uma floresta. Da mesma forma, ao observar a cestinha em suas mãos, já antecipa a informação de que, a mesma, é destinada a avó da menina, mesmo que a imagem da avó quase nunca apareça nas capas de obras que trazem a história de Chapeuzinho.

feições malignas destacadas pelos dentes afiados, língua exposta e sobrancelhas em declive sobre olhos argutos.

Quantas informações subliminares essa imagem pode transmitir? Cada leitor encontrará uma resposta diferente de acordo com sua base empírica, que, por sua vez, é construída de acordo com determinado contexto social, cultural e histórico. Quanto ao perfil de infância retratado, podemos dizer que um discurso idealizado é produzido e transmitido por meio dessa imagem. Uma infância inocente, obediente e caridosa, concebida de acordo com os ideais de uma sociedade histórica e culturalmente construída. O enunciado presente nessa imagem sugere uma representação de infância e de comportamento bastante diferente daquela que a ladeia.

A segunda imagem (figura 11), publicada em 1742, quarenta e cinco anos depois da edição original de *Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades*, de Charles Perrault, se destaca pelo caráter ameaçador. Parece não ser sua intenção prima a comoção do leitor, ou a sugestão de comportamentos, mas a intimidação, a promessa iminente de castigos severos e até mesmo de punição com a própria morte. Por restrições gráficas²⁵ do próprio período em que foi produzida (o que já nos oferece informações de pertencimento histórico e cultural), a imagem não apela para as cores, como na primeira. *Chapeuzinho e o lobo* aparecem, ambos, em primeiro plano, no quarto da avó²⁶. O gesto marcante da menina é de impotência, já que, na imagem, ela parece não tentar se defender do ataque do lobo, entregando-se resignada. As expressões faciais remetem à dor, ao sofrimento e à angústia, agravadas pelo posicionamento das sobrancelhas, curvadas em elevação das extremidades para o centro e da boca entreaberta. O lobo é representado pela força e potência, uma vez que, mesmo dividindo o primeiro plano da imagem com a menina, ele é representado em dimensão maior. Os dentes pontiagudos não aparecem na cena, como de costume, mas o olhar penetrante, marcado pelo arqueamento de sobrancelhas permanece, produzindo um semblante de perversão na figura do lobo.

Segundo Bakhtin, todo enunciado dirige-se a alguém, está voltado para um *destinatário*. Observando as cenas representadas nas figuras 10 e 11, percebemos a existência

²⁵ Entalho gravado, pelo holandês Simon Fokke após desenhos por Jacques de Sève.

²⁶ Nova especulação interdiscursiva. Como nas principais versões veiculadas do conto, a casa da menina nunca aparece como cenário da narrativa, o leitor é levado a crer que o quarto (marcado pela presença da cama) mostrado na cena pertence à casa da avó, local onde o clímax da narrativa se desencadeia.

de um ilustrador, que criou as imagens – mas também de um destinatário, neste caso, um destinatário presumido, possivelmente, o público infantil. Consideremos ainda, em uma avaliação interdiscursiva, que essas imagens seguem acompanhadas de textos pertencentes a uma categoria marcadamente infantil, os contos de fadas, que ganharam a partir do século XVII um endereçamento voltado a esta etapa da vida humana. Mas isso não nos permite alcançar um destinatário mais específico, concreto. Brait nos oferece uma forma de pensar o destinatário de enunciados diversos ao sugerir:

Perguntas como “A quem se dirige o enunciado?”, “Como o locutor percebe e imagina seu destinatário?”, “Qual é a força da influência do destinatário sobre o enunciado?” ajudam, da perspectiva bakhtiniana, a compreender a composição e o estilo dos enunciados, apontando, tanto quanto os traços de autoria, para o que há de extraverbal na constituição do verbal. (...). Esses aspectos fazem muita diferença no sentido de conceber, por exemplo, marcas enunciativas como discursivas, ou seja, não apenas deixadas verbalmente no enunciado, mas marcas de enunciação de um sujeito, de um lugar histórico e social, de uma posição discursiva, que circula entre discursos e faz circular discursos. (BRAIT, 2007, p. 72).

Tomando por base as considerações sobre as figuras 10 e 11, observemos agora a narrativa imagética que se segue na busca de percebermos discursos veiculados e dirigidos a um determinado destinatário e contexto de produção e circulação:



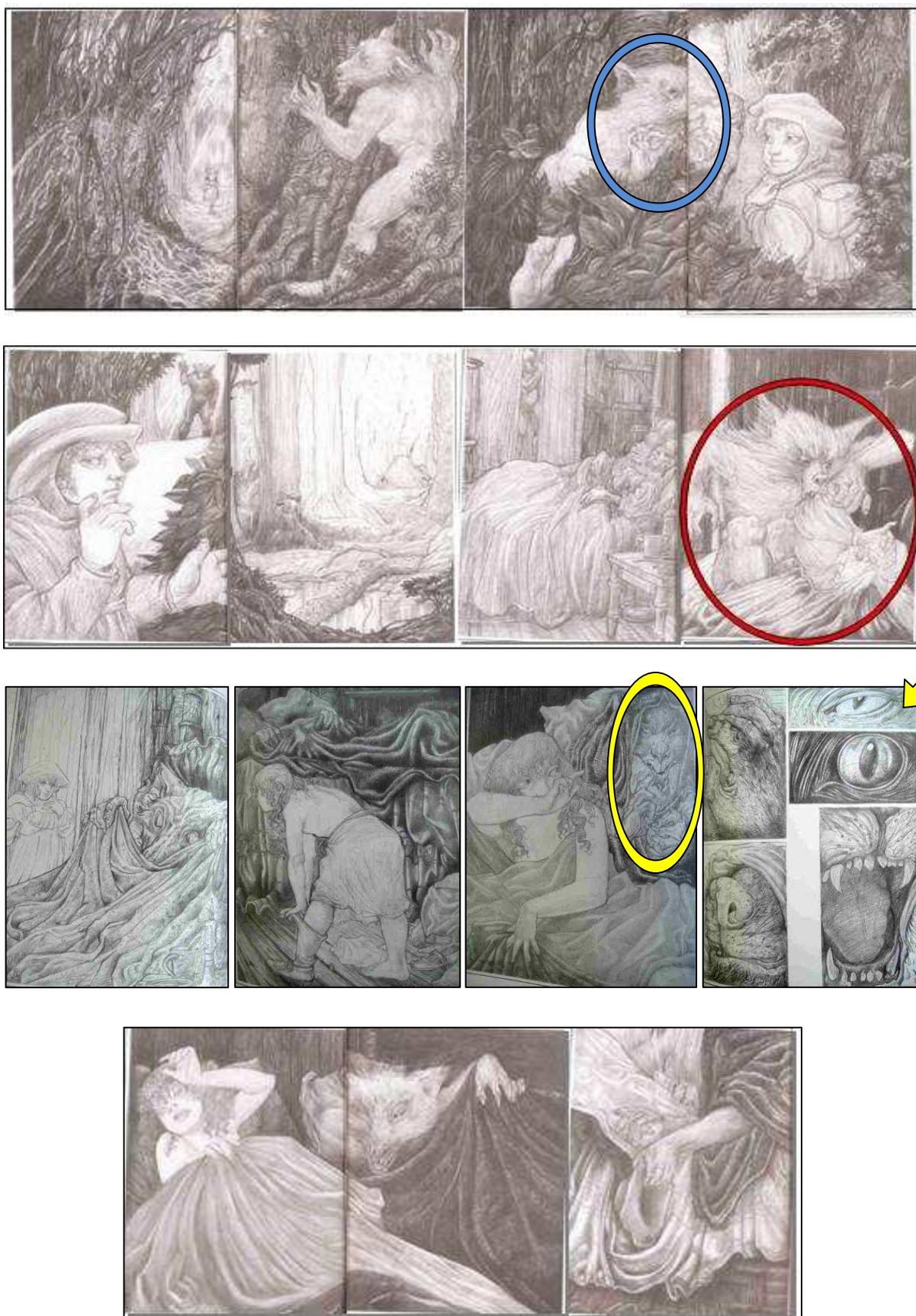


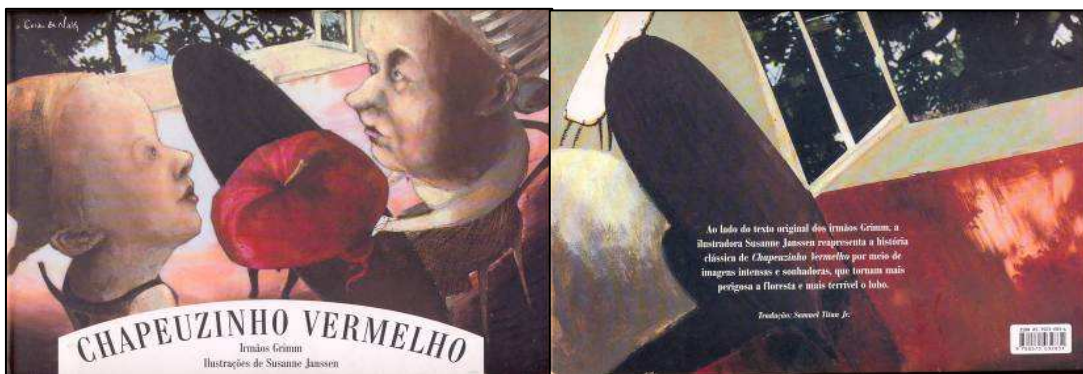
Figura 12 - Narrativa imagética – Chapeuzinho Vermelho, Rui de Oliveira.

Diferentemente da cena apresentada na figura 11, em que o lobo devora a Chapeuzinho pela cabeça, essa narrativa imagética não foi produzida em 1742, no século XVIII, mas em pleno século XXI, em 2002, pelo ilustrador e escritor Rui de Oliveira. Com base nas atuais representações de infância presentes em nossa sociedade e cultura, poderíamos dizer que o destinatário previsto para essa narrativa seria, em primeira mão, a infância?

Alguns detalhes revelam sutilezas que oferecem pistas do leitor pretendido para essa narrativa. A primeira aparição do lobo na cena, por exemplo, mostra traços que mesclam a cara do animal com o corpo de um homem forte, imprimindo nessa humanização, uma ideia de poder à personagem. Logo adiante, na cena destacada em azul, é possível perceber claramente que o lobo será mesmo o grande vilão da história a partir de sua feição facial sisuda e perversa. Essa constatação é confirmada no episódio destacado em vermelho, onde o lobo, implacável, devora a avó que se mostra abatida, doente e impotente. O mesmo ar de perversão é reforçado na passagem com destaque em amarelo, que é seguida de uma espécie de zoom do que parece ser o diálogo tradicional entre menina e lobo (indicação em seta amarela): (...) *que olhos grandes você tem!* (...) *que nariz grande...* (...) *que boca grande...* etc.

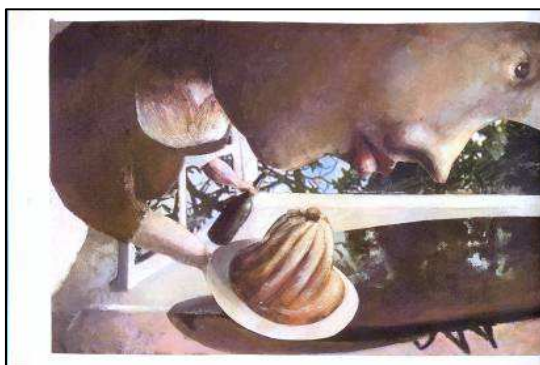
Na verdade, a forma de perceber e registrar a infância sofreu consideráveis transformações na passagem dos séculos. As cenas de brutalidade e violência foram, em geral, extintas das narrativas (verbais e visuais) destinadas às crianças, da mesma forma que os finais trágicos costumam ceder lugar ao chavão “*Viveram felizes para sempre!*” Essa mudança de concepções aconteceu – e ainda acontece – de forma processual e está intrinsecamente relacionada à forma como cada geração sociocultural percebe a categoria infância. Se considerarmos as cenas da narrativa visual de Oliveira como destinadas ao público infantil, perceberemos que, apesar da data de publicação de sua obra (2002), ela destoa do processo de produção editorial de literatura infantil recorrente no país²⁷, que preza pelo sucesso da “mocinha”, castigo do vilão e desfecho feliz. Esse é o caso da narrativa verbo-visual escrita pelos Irmãos Grimm em 1812 e reeditada em 2004 com ilustrações de Susanne Janssen:

²⁷ Tomando por base os dados de investigação extraídos do Portal da Capes, disponível para consulta no Anexo XX – *Dados sobre a relevância temática do estudo*.



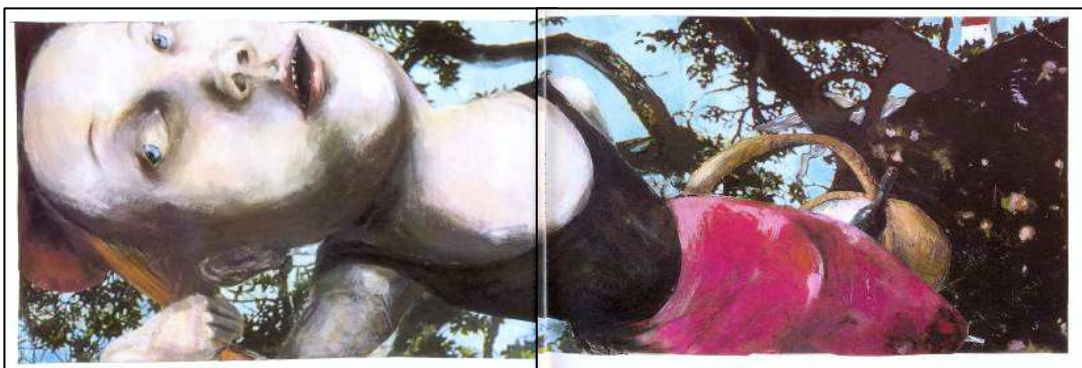
Irmãos Grimm CHAPEUZINHO VERMELHO Ilustrações de Susanne Janssen

Era uma vez uma doce menina, de quem todos gostavam assim que a conheciam — principalmente sua avó, que não parava de mimar a criança. Certa vez, deu-lhe de presente um chapeuzinho de veludo vermelho; ficou tão bem nela, que a menina não queria usar outra coisa. Foi em diante, chamou-se Chapeuzinho Vermelho. Um dia, sua mãe lhe disse: “Venha cá, Chapeuzinho Vermelho! Aqui estão um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho. Vá levá-los para a vovó; ela está doente e fraca, achará uma delícia. Parta antes que o dia fique muito quente e vá diretinho, sem sair do caminho, senão você pode cair, quebrar a garrafa e deixar a vovó sem nada. Quando chegar à casa dela, não se esqueça de dizer: ‘Bom dia!’. E nada de ficar espantado pelos cantos”. “Vou fazer tudo direitinho”, disse Chapeuzinho Vermelho para a mãe, levantando a mão em juramento.

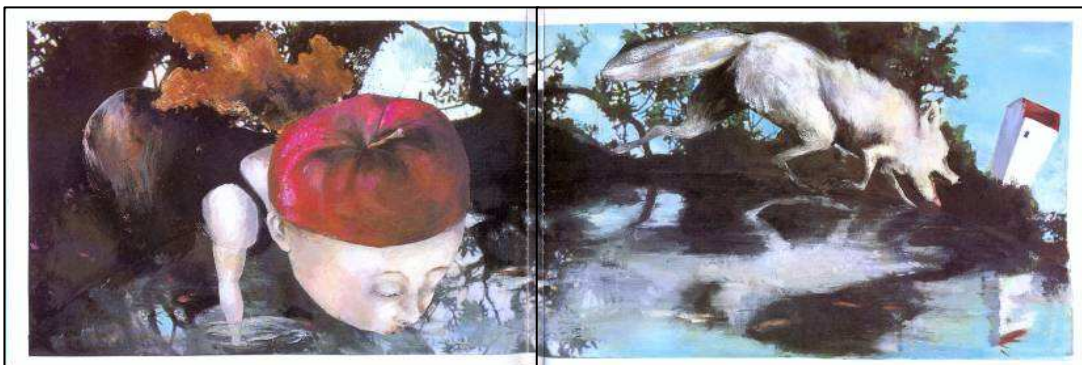


Mas a sua avó morava no meio do bosque, a meia hora da aldeia. Assim que Chapeuzinho Vermelho entrou no bosque, deu de cara com um lobo. Mas a menina não sabia que lobo é um bicho feroz e sem teve medo dele. “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho”, disse ele. “Igualmente, Seu Lobo.” “E o que você traz nessa truxa?” “Vinho e bolo recém-assado, vão fazer bem à vovozinha, tão fraca e doente.” “Chapeuzinho Vermelho, onde mora a sua vovozinha?” “A uns quinze minutos daqui, a casa fica embaixo de três carvalhos enormes, você deve conhecê-la”, disse Chapeuzinho Vermelho.





O lobo pensou com seus olhos: "Essa coisinha lá vai ser um bom prato, ainda mais saboroso que a velhinha, a região é ser esperto e ganhar as duas". Foi andando ao lado de Chapeuzinho Vermelho, até que disse: "Chapeuzinho Vermelho, não está vendo as lindas flores ao redor? Por que nem olha para elas? Achou até que verá nem ouço os passarinhos cantando. Vai tão sério, como se fosse à escola – mas a bosque é tão divertido!". Chapeuzinho Vermelho levantou os olhos e, quando viu como os raios de sol dançavam entre as árvores e como tudo estava repleto de lindas flores, pensou: "A vovozinha vai ficar contente se eu levar um ramalhete de flores; ainda é tão cedo que nem vai me atrasar". Sem do caminho, colheu flores pelo bosque. Mal arrancou uma e já via outra mais bonita logo aliante e ia atrás dessa, e assim penetrava mais e mais fundo no bosque.



O lobo, por sua vez, foi direto à casa da velhinha e bateu à porta. "Quem é?" "Abra a porta, é Chapeuzinho Vermelho, trago bolo e vinho." "Basta girar a maçaneta", gritou a avó, "estou tão fraca que não posso me levantar." O lobo girou a maçaneta, a porta se abriu, ele avançou para a cama sem dizer palavra e engoliu a velhinha inteira. Então, vestiu as roupas e a touca da avó, deitou-se na cama e fechou as cortinas.



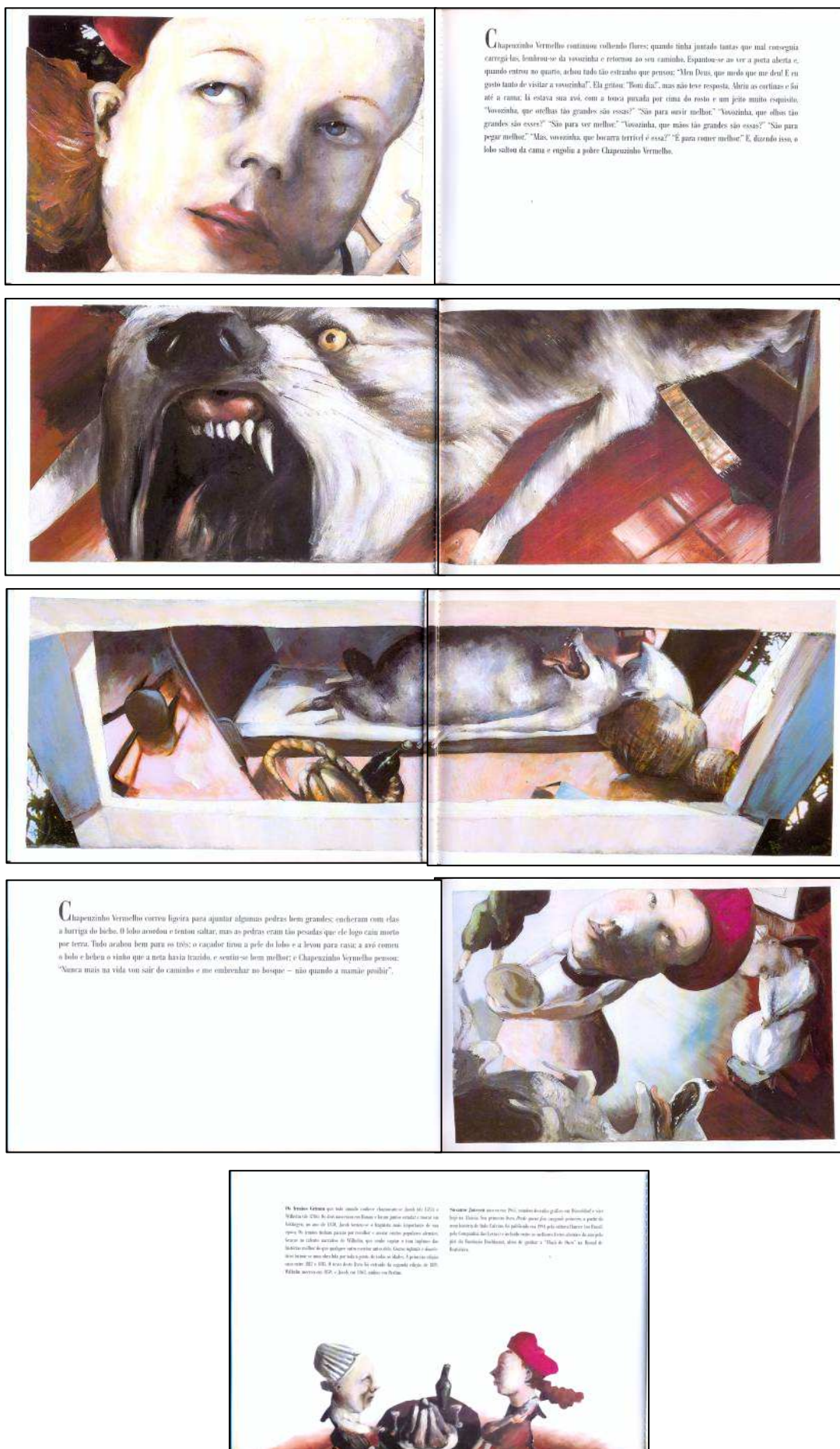


Figura 13 - Narrativa verbo-visual escrita pelos Irmãos Grimm e ilustrada por Susanne Janssen.

A premiada artista alemã, Susanne Janssen²⁸, combinou a ciência do *design* com a arte da pintura para dar cores e formas à tradicional versão de *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm, em que menina e avó são salvas por um caçador e o lobo, para pagar por suas maldades, é castigado com a morte, mantendo o final de felicidade e redenção para os que praticam o bem. A moral da história é mantida, não de forma explícita e separada da narrativa, como em Perrault, mas aparece no desfecho da história sob forma de pensamento da protagonista:

Tudo acabou bem para os três: o caçador tirou a pele do lobo e a levou para casa; a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que a neta havia trazido; e Chapeuzinho Vermelho pensou: “Nunca mais na vida vou sair do caminho e me embrenhar no bosque – não quando a mamãe proibir”. (GRIMM, 2004, p. 30).

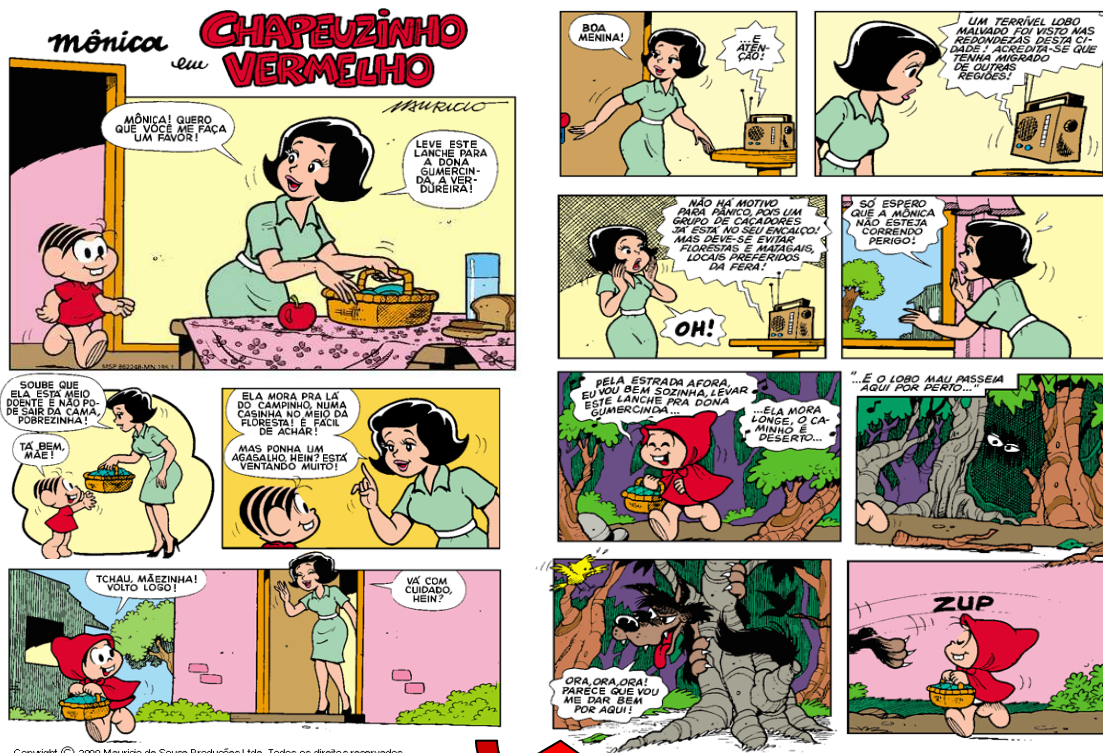
Notemos que aqui a função pedagógica de ensinamento é claramente proposta. O discurso da obediência e da aprendizagem com os erros compõe parte da intenção narrativa da obra, que veicula um enunciado direto ao seu destinatário, a criança. Palo e Oliveira nos ajudam a esclarecer essa constatação, ao afirmarem:

É aí que entra a Pedagogia, como meio de adequar o literário às fases do raciocínio infantil, e o livro, como mais um produto através do qual os valores sociais passam a ser veiculados, de modo a criar para a mente da criança hábitos associativos que aproximam as situações imaginárias vividas na ficção a conceitos, comportamentos e crenças desejadas na vida prática, com base na verossimilhança que os vincula. O literário reduz-se a simples meio de atingir uma finalidade educativa extrínseca ao texto propriamente dito (...). (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 6-7)

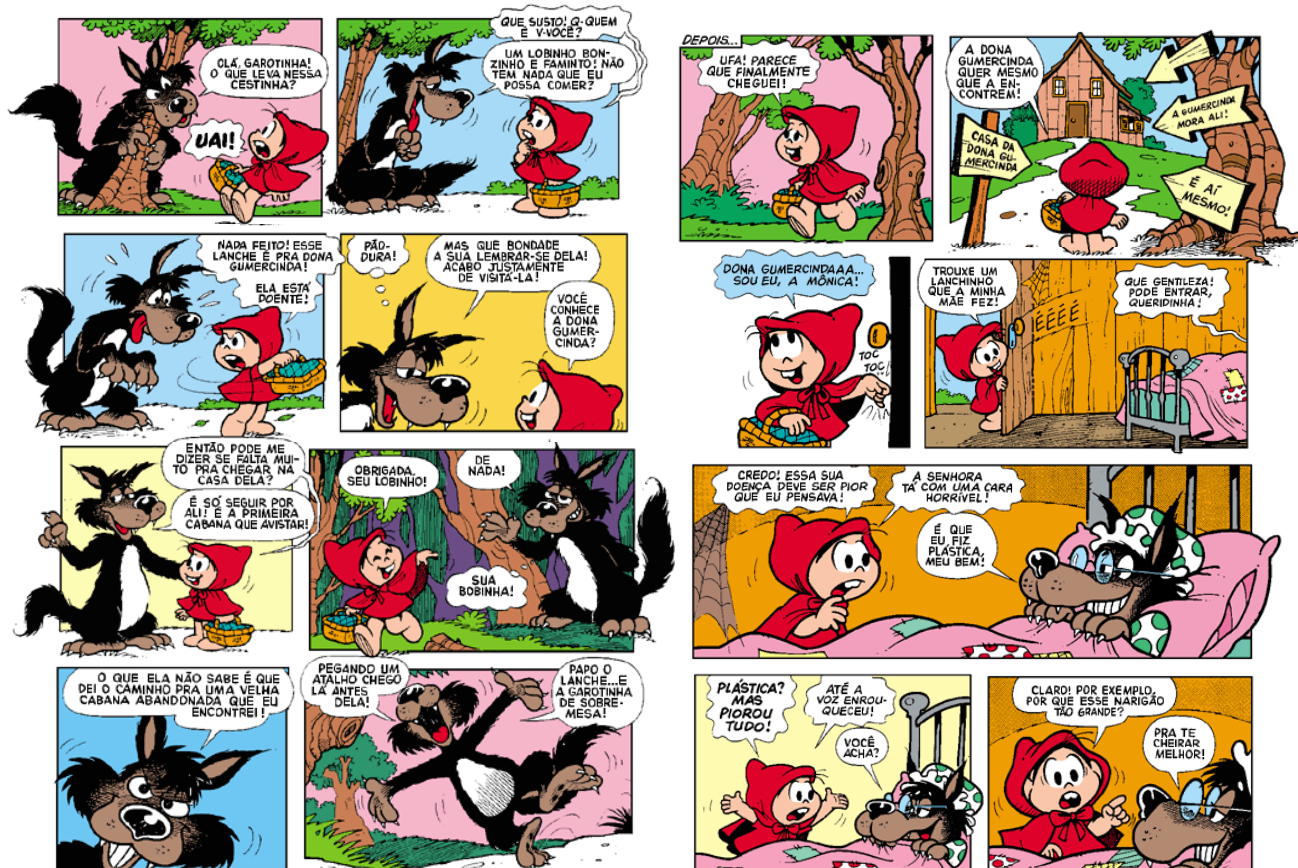
Chapeuzinho Vermelho é um conto marcado, quase sempre, pela presença da lição de moral, seja ela explícita ou não. Mesmo quando não aparecem conselhos maternos de atenção e cuidados pelo caminho até a casa da avó, o cunho pedagogizante se faz presente por meio do caráter instrucional que constitui a narrativa de muitas versões. Mas há casos em que essa característica cede lugar ao tom humorístico, ao inusitado. Maurício de Souza brinca com a narrativa tradicional de *Chapeuzinho Vermelho*, oferecendo ao leitor infantil novas

²⁸ Susanne Janssen é professora de Mídia, Comunicação e Cultura da Universidade Erasmus de Roterdão, na Holanda. Seu primeiro livro, *Perde quem fica zangado primeiro*, criado a partir de uma história de Ítalo Calvino, foi publicado em 1994 pela editora Hanser (no Brasil, pela Companhia das Letras) e incluído entre os melhores livros alemães do ano pelo júri da Fundação Buchkunst, além de ganhar a "Maçã de Ouro" na Bienal de Bratislava. Com a obra *Chapeuzinho Vermelho*, foi vencedora da terceira Ilustrarte, a Bienal Internacional de Ilustração para a Infância, em 2007. Essa obra também foi votada como “Altamente Recomendável” na categoria Tradução/Adaptação Criança pela FNLIJ, em 2007 e integrou o Programa “Ler e Escrever” em 2007.

possibilidades literárias por meio das histórias em quadrinhos. A figura 14 apresenta Mônica, personagem bastante veiculada nas histórias em quadrinhos no Brasil, em uma nova aventura: como Chapeuzinho Vermelho em uma história criada em 2000 por Maurício de Souza:

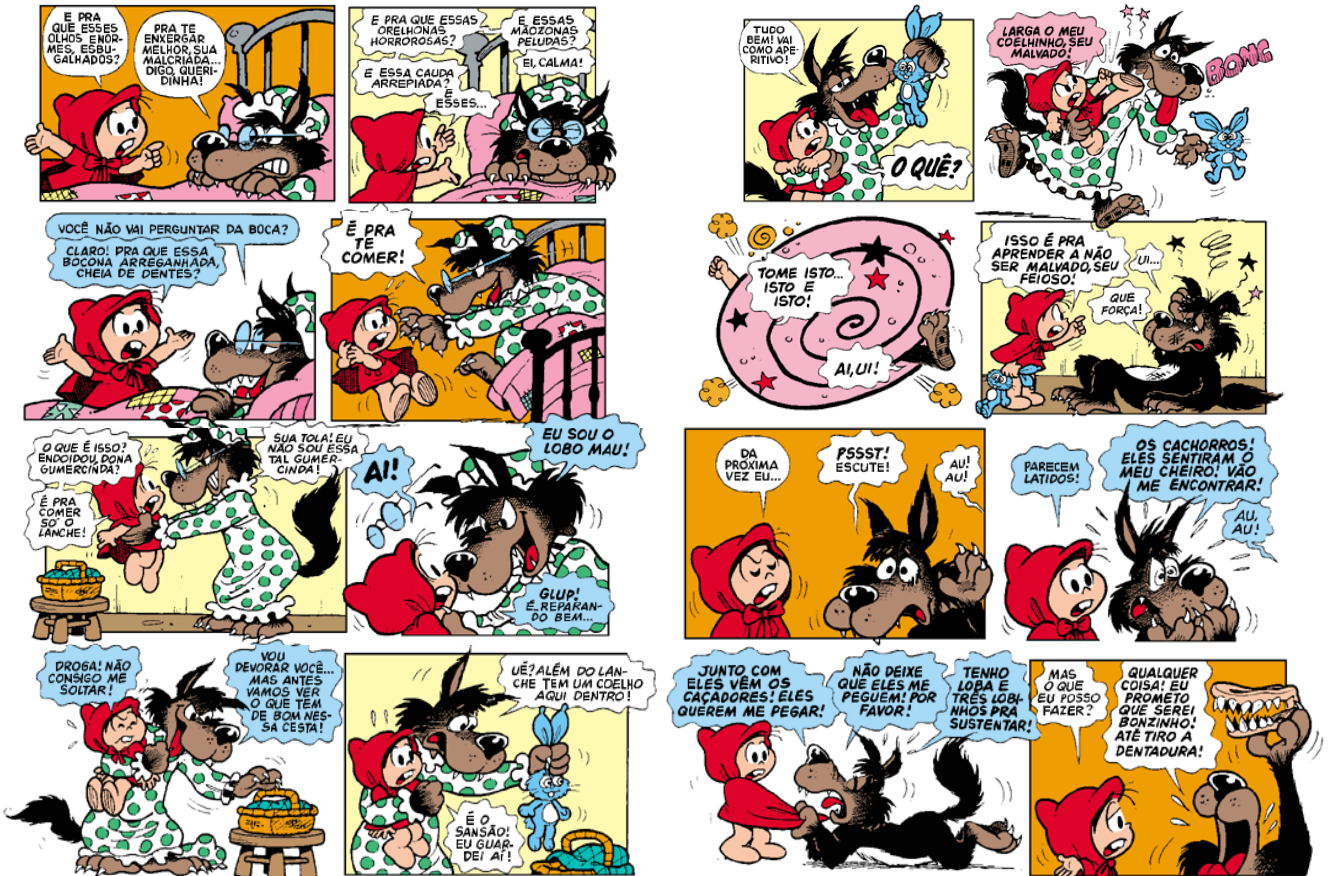


Copyright © 2000 Maurício de Souza Produções Ltda. Todos os direitos reservados.



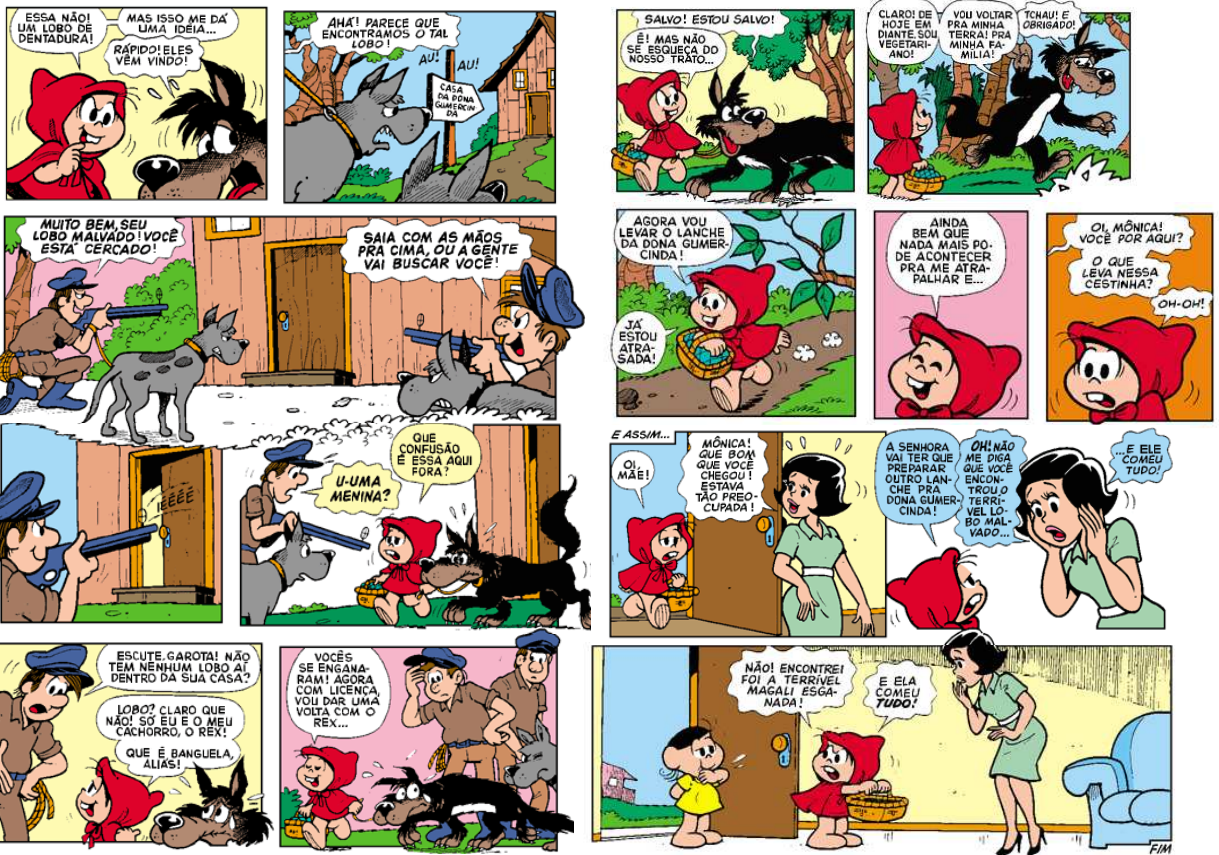
Copyright © 2000 Maurício de Souza Produções Ltda. Todos os direitos reservados.

Copyright © 2000 Maurício de Souza Produções Ltda. Todos os direitos reservados.



Copyright © 2000 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.

Copyright © 2000 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.



Copyright © 2000 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.

Copyright © 2000 Mauricio de Sousa Produções Ltda. Todos os direitos reservados.

Figura 14 - Mônica em "Chapeuzinho Vermelho". Por Maurício de Souza.

O arranjo interdiscursivo criado por Maurício de Souza é bem interessante. Podemos perceber que, nessa história em quadrinhos, a protagonista não muda sua personalidade, nem suas marcas de criação e estilo deixando de ser a “Mônica” para se transformar em outra personagem. Maurício de Souza cria uma história em que a Mônica vive aventuras semelhantes à trama tradicional do conto *Chapeuzinho Vermelho* sem perder sua identidade de criança briguenta, decidida e perspicaz. Assim, ela veste uma capa vermelha com capuz para se proteger do frio, não para incorporar a Chapeuzinho Vermelho, da mesma forma, leva guloseimas para Dona Gumercinda, a verdureira, e não para a avó. Um lobo também aparece na história, mas não causa medo à menina, que lhe nega as delícias de sua cesta, e se defende de seu ataque na casa da Dona Gumercinda com as tradicionais “coelhadas” que atemorizam outras personagens da *Turma da Mônica*, como o Cebolinha e o Cascão. Caçadores (vestidos como policiais e empunhando espingardas) também integram a cena, mas são ludibriados por Mônica, que ajuda a “salvar a pele” do lobo, o qual se despede da narrativa com gratidão e promessas de ser bonzinho. Dessa forma, o lobo desse quadrinho, ao contrário do lobo do *texto-base*, não devora ninguém, trata-se de um lobo banguela e medroso. O caráter maniqueísta da história é provocado, hilariamente, por Magali, “a vilã”, que, apesar de não integrar a história tradicional de Chapeuzinho, é responsável pelo tom humorístico do fecho da história, já que, devido ao seu conhecido e insaciável apetite, devora toda a cestinha de delícias destinada à Dona Gumercinda. O “comer” de Magali é denotativo, pois come guloseimas e não pessoas. Eis o motivo do riso, que é provocado pela quebra de expectativas.

O elo interdiscursivo está proposto justamente na possibilidade de estabelecer ligações entre narrativas diferentes, em que personagens e tramas, mesmo sendo alteradas, conseguem manter elementos associativos entre si. Esse tipo de recurso literário permite à criança uma leitura repleta de descobertas e novidades.

A própria estrutura dos quadrinhos é modificada em passagens por onde as personagens “vazam” dos limites da borda ou aparecem fora dela, sugerindo estarem soltas na página e rompendo o enquadramento formal. Ao longo da trama verbo-visual do gênero quadrinhos, o autor/ilustrador lança hipóteses e oferece trilhas de leitura que mantêm acessas a atenção e o interesse do leitor infantil.

Por mais que identifiquemos o destinatário desse enunciado como infantil, esse tipo de narrativa permite um trânsito interessante de adeptos, ou melhor, de destinatários

potenciais. As histórias em quadrinhos (HQ) não se limitam ao público infantil, ao contrário, são capazes de atingir públicos de diferentes idades. No entanto, é importante observar que, como outras formas de produção e veiculação de discursos, as HQs estabelecem relações de sentido entre seus enunciados e seus leitores a partir de uma rede de interações sociais, culturais e históricas.

Para exemplificar, poderíamos considerar a probabilidade de que a figura 15, de Dimitri Kozma, criada em 1998, não fizesse muito sentido no século XVII, ou mesmo atualmente, em determinadas regiões do Brasil, devido à linguagem que comporta, e que, da mesma forma, poderia ser rejeitada por determinados grupos sociais, dada sua conotação sexual.



Figura 15 - Chapeuzinho Vermelho - Cartum de Dimitri Kozma

Ainda é importante observar que o tom humorístico produzido nesse cartum é propiciado pela relação interdiscursiva estabelecida entre a história tradicional de Chapeuzinho Vermelho e a inversão do fecho narrativo associado às ilustrações caricaturadas. A menina, em lugar de fugir apavorada ou de ser devorada (literalmente) pelo lobo, subverte a

conotação da palavra “comer”, imprimindo-lhe um caráter estritamente sexual e descomprometido, conseqüentemente, cômico. Dimitri Kozma e Maurício de Souza provocam o riso por meio da mesma estratégia, a inversão do sentido de “comer” em *Chapeuzinho Vermelho*, porque essa possibilidade de leitura só faz sentido a partir da história tradicional. Assim, para um leitor que desconhece o conto tradicional (independente da versão), essa brincadeira dos autores, certamente, não propiciará o mesmo sentido humorístico.

Tanto os quadrinhos de Maurício de Souza, quanto o cartum de Dimitri Kosma, são enunciados verbo-visuais em que imagens (cores, traços, formas, ocupação do espaço enunciativo) e sequências verbais estão inteiramente articuladas, atributo que não é exclusivo desses gêneros, mas é desejado e pretendido por todos os gêneros que trabalham a relação entre textos verbais e visuais. Assim, se voltarmos à figura 13, que traz a obra dos Irmãos Grimm, ilustrada por Susanne Janssen, notaremos que existe uma comunicação, uma interação entre o visual e o verbal, em que imagens e palavras se relacionam de forma complementar na narrativa. As imagens não são dispostas aleatoriamente e não funcionam como simples “cópia” do texto escrito, elas produzem, ao contrário, um enunciado por si mesmas em sintonia com o enredo oferecido pelo texto escrito.

Ainda é importante considerar as relações intertextuais e interdiscursivas²⁹ estabelecidas entre enunciados diversos, especialmente considerando-se a análise de narrativas literárias. Nesse ponto, podemos trazer para a reflexão todas as figuras apresentadas neste capítulo, desde a *Chapeuzinho inocentemente pueril* da figura 10, ladeada pela brutalidade da morte da figura 11, passando pela narrativa visual de Rui de Oliveira na figura 12, pelas imagens e palavras da figura 13, chegando aos efeitos inusitados das figuras 14 e 15. Por mais diferentes que pareçam ser, todas essas imagens, ou melhor, todos esses enunciados, fazem menção à *Chapeuzinho Vermelho* e insuflam um discurso determinado, dirigido a destinatários determinados.

Analisaremos, nos tópicos seguintes, aspectos interdiscursivos da relação entre os textos escritos e as imagens que compõem o *corpus* investigativo desta pesquisa, composto pelas obras: *Les Contes de Perrault: Chapeuzinho Vermelho* – Charles Perrault (Texto-base). Ilustrações de Gustave Doré. (PERRAULT, 1880); *Contos da Carochinha: Chapeuzinho*

²⁹ Maingueneau (2005, p. 19) define intertexto e interdiscurso da seguinte forma: “o primeiro é o conjunto de textos com os quais um texto particular entra em relação; o segundo é o conjunto dos gêneros e dos tipos de discursos que interagem em uma dada conjuntura”.

Vermelho – Figueiredo Pimentel. Ilustrações de Julião Machado. (PIMENTEL, 1956); trechos de *Reinações de Narizinho* e *O Picapau Amarelo*, em que aparece Capinha Vermelha – Monteiro Lobato. Ilustrações de Jorge Kato (coordenação) e Manoel Victor Filho. (LOBATO, 1973, 1989a, 1989b e 1993); *Chapeuzinho Amarelo* – Chico Buarque. Ilustrações de Donatella Berlendis (5ª Edição) e Zivaldo (21ª Edição). (BUARQUE, 1983 e 2007); *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* – Ilustrações e texto verbal Agnese Baruzzi e Sandro Natalini. (BARUZZI e NATALINI, 2008).

4.1.Aspectos da relação entre textos verbais e imagens

Desde seus primórdios, o livro infantil procurou associar texto escrito e imagens, o que pode ser observado, inclusive, na coletânea pioneira de contos de fadas de Perrault, *Contos da Mamãe Gansa*. Talvez, sob a prerrogativa de uma associação imediata com a narrativa verbal, as imagens têm ganhado cada vez mais espaço em obras destinadas às crianças. Assim, podemos considerar que o apelo visual, expresso em forma de desenhos, pinturas, recortes, colagens, grafismos, etc., tornou-se integrante fundamental de livros dados como infantis. Diversos exemplos³⁰ podem ilustrar (literalmente) tal constatação:



Figura 16 - Eugène Feyen, 1846.

Imagem de Eugène Feyen, produzida em 1846 que retrata Chapeuzinho vermelho em trajes de época, na cama com o lobo. Na cena, o animal vestido com as roupas da avó, parece dar sequência ao famoso diálogo da história: (...) *é para te ver melhor*(...). A menina de Feyen mantém o semblante calmo e despreocupado parecendo não notar a “troca” da avó pelo lobo.

³⁰ Imagens retiradas da obra *Contos de Fadas*, de Maria Tatar (2004, p. 30-36)

O ataque fatal do lobo é registrado em 1861 por Doré. A avó indefesa deixa cair seus óculos (detalhe em amarelo) e permanece imóvel diante da desagradável surpresa. O gato, voz da consciência, que aparece na versão *A história da avó* (DARNTON,1986 e TATAR, 2002), esconde-se debaixo da cama (detalhe em vermelho).



Figura 17 - Gustave Doré, 1861.



Figura 18 - Walter Crane, 1875.

Esta cena produzida por Crane em 1875 mostra o momento em que a mãe de Chapeuzinho Vermelho lhe entrega a cesta com os quitutes que deverá levar à casa da avó. O dedo da mãe, em sinal de apontamento (detalhe em vermelho), alude à passagem das recomendações de como se comportar no caminho.

Também concebida em 1875, nessa a imagem Crane apresenta a figura redentora do caçador salvando Chapeuzinho do lobo antes que ela fosse devorada. A cena apresenta o lobo morto, caído ao lado da cama e a menina, ainda assustada, buscando proteção nos braços do caçador que parece tentar acalmá-la indicando seu feito.



Figura 19 - Walter Crane, 1875.



Figura 20 - Maxfield Parrish, 1897.

Em 1897, Parrish cria uma Chapeuzinho Vermelho que se destaca pelas proporções da capa que compõe sua indumentária. O efeito esvoaçante do conjunto composto pelo vestido, capa e fita, remete a um universo mágico, bastante característico dos contos de fadas.

Com semblante desconfiado e, aparentemente, amedrontado, Chapeuzinho Vermelho é retratada por Smith, em 1919, em seu tradicional encontro com o lobo na floresta. Este, por sua vez, apresenta olhar penetrante e ameaçador, o que é reforçado pelos afiados dentes expostos.



Figura 21 - Jessie Willcox Smith, 1919.



Figura 22 - Margaret Evans Price, 1921.

Nesta imagem de 1921, Price inverte o apelo por lobos malignos e perversos ao produzir uma cena que preza pela harmonia entre Chapeuzinho e o lobo, que conversam tranquilamente em meio ao caminho para a casa da avó. O lobo parece ouvir atentamente a fala da garota, que não demonstra medo ou desconfiança.

Já em 1923, a imagem criada por Goble retoma o perfil tradicional do lobo, que não vê em Chapeuzinho nada além de um bom petisco. Em posição de ataque, o lobo compõe uma cena tensa ao lado de uma Chapeuzinho acuada no meio da floresta. Aqui, o costumeiro diálogo entre o animal e a menina, parece não acontecer.



Figura 23 - Warwick Goble, 1923.

Assim como ocorrido em 1697, na primeira publicação de *Chapeuzinho Vermelho* por Charles Perrault, pudemos perceber que as imagens estão presentes em todas as obras que compõem o *corpus* de investigação desta pesquisa. Notar a presença de imagens em obras infantis não é tarefa complicada, uma vez que basta abrir o livro para verificar sua existência. No entanto, constatar que as imagens são integrantes pioneiras e primoras de obras destinadas ao público infantil não é, pois, nossa intenção principal neste capítulo, mas interessa-nos analisar, de forma mais detida, a maneira como elas integram o conjunto gráfico-editorial e ético-estético das obras.

Assim, cabe questionar: As imagens integrantes das obras analisadas permitem um diálogo com o texto verbal apresentado nas narrativas? Elas aparecem como complemento ou como “eco” da expressão verbal? Elas ampliam as possibilidades significativas do texto escrito, ou apenas o reproduzem? Ao discutirem os papéis das imagens na literatura infantil, Palo e Oliveira afirmam que existe uma busca constante pelo diálogo entre texto verbal e imagem, que, no entanto, nem sempre é dialógico, ou seja, relacional, construído entre e por interlocutores. Segundo as autoras:

O mais comum é o aparente diálogo que, no fundo, esconde um tom único, monológico, privilegiando a informação construída pelo texto verbal em detrimento daquela oriunda do visual. A imagem transforma-se num simples apêndice ilustrativo da mensagem linguística. Entra em cena a função pedagógica, que se utiliza da imagem como estratégia para materializar, determinar e preencher aquilo que poderia se transformar, pela imaginação do leitor-criança, num campo (...) de possíveis construções imagéticas. (...) a

ilustração surge em momentos decisivos da história, ou para mostrar como são as personagens centrais – heróis e vilões – em termos de atributos físicos e psicológicos, ou para concretizar certas cenas, pontos de tensão da intriga, que se deseja gravar na memória do receptor. (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 15-16).

Esses tipos de imagens, que apenas refletem ou copiam o texto escrito e que se propõem a imprimir uma simples figuração de personagens e/ou cenários, de forma descompromissada e independente do texto escrito, foram encontradas em algumas obras analisadas. Iniciemos com o texto-base, *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, ilustrado por Gustave Doré.

4.1.1. Texto-base: Palavras e imagens em *Contes de Perrault*

A coletânea *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*, publicada originalmente em 1697, foi reeditada anos mais tarde com o nome *Contes de Perrault*, obra que conservou todos os contos publicados na original, inclusive *Le petit chaperon rouge* (Chapeuzinho Vermelho), escolhido como texto-base deste estudo. Nessa obra, as belas ilustrações de Doré, reconhecidas por sua qualidade artística, oferecem um retrato das opções editoriais do período em que foram publicadas, 1880, final do século XIX.

No caso específico de *Le petit Chaperon Rouge*, apenas uma imagem é oferecida ao leitor como forma de ilustração do conto: um esboço do encontro da garota com o lobo. A ilustração que retrata uma das partes críticas da trama narrativa, o encontro de Chapeuzinho com o lobo na floresta, é disposta no início do conto, antes da narrativa verbal, uma prática pouco recorrente nos moldes atuais de distribuição de textos e imagens, que pode sugerir uma quebra do pacto ficcional devido à antecipação da imagem em relação ao texto-escrito. No entanto, ressalva-se que esta é uma edição do século XIX e que, portanto, as formas de perceber a relação entre textos e imagens em uma narrativa sofreram alterações, da mesma forma que as próprias versões dos contos clássicos. Além disso, é preciso considerar que este encontro entre a imagem de Chapeuzinho e o enunciado verbal (figura 24), pode dar margem

a novos pactos ficcionais, em lugar de rompê-los. Afinal, pela imagem não é possível saber, por exemplo, que o lobo vai comer a vovó e devorar a menina em seguida.

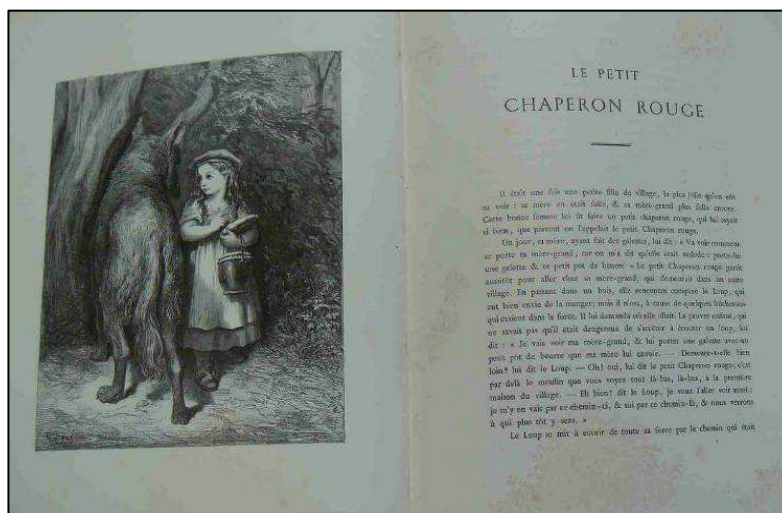


Figura 24 - Chapeuzinho Vermelho com o Lobo - Abertura do texto-base.
Por Gustave Doré

Apesar da imagem que representa o encontro da menina com o lobo na floresta ser a única ilustração do conto *Chapeuzinho Vermelho*, na coletânea *Contes de Perrault*, podemos encontrar outras duas imagens referentes ao conto que são verdadeiros marcos da história de Chapeuzinho, bastante veiculadas e difundidas em diferentes espaços e suportes, como a figura 25, estampada na capa do ensaio de Bruno Bettelheim (1976/2007), *Psicanálise dos contos de fadas*.

Em prefácio aos contos de Perrault, P. J. Stahl defende a importância da imaginação e da fantasia enquanto componentes de contos e histórias destinadas às crianças. Em um momento em que se discute a preponderância do *real* frente ao *maravilhoso*, Stahl cita a história *O bolo de chapeuzinho vermelho* como exemplificação desse argumento:

Se quereis vos precaver contra os supostos malefícios que possam trazer à imaginação das crianças as fantasias de Perrault, ficai tranquilos. A criança só guarda, só absorve, nesse campo, o que lhe convém. Os pequenos são como os grandes – em cada coisa só vêem o que lhes agrada, pouco se importando com o resto. (STAHL, In: PERRAULT, 1697/1989, p. 24).

O bolo de chapeuzinho vermelho compõe o prefácio aos contos de Perrault e conta um episódio vivido com Stahl e a pequena Thècle, uma menina de quatro anos de idade, que, ao ouvir a leitura de *Chapeuzinho Vermelho*, sai à defesa do *muito bonzinho e lindo lobo*, que apenas devorou a vovozinha e sua netinha por estar com muita fome. Mediante a perplexidade do interlocutor, a mãe de Thècle entra em cena e considera:

O que impressionou e devia impressionar Thècle, nessa sua lamentável história não foi, com efeito, o fato de ter o lobo devorado a vovozinha e a imprudente Chapeuzinho Vermelho – dois detalhes insignificantes para uma jovem criaturinha de quatro anos, que nada tem de canibal mas que durante toda a leitura manteve uma genuína preocupação com o bolo; é que o amável lobo, com fome bastante para devorar uma velha e uma criança, teve o bom gosto e a generosidade de não comer um indefeso lobo, o qual, na mente de Thècle, bem podia ser o mesmo que eu lhe havia prometido. (...). Não vejo nada de cruel em todo esse caso a não ser você, que, sabendo que minha pobre filha se acha há quarenta e oito horas sob dieta, ao invés de fazer a querida menina esquecer-se da hora do almoço entretendo-a com algo agradável e nos ajudando a disfarçar nossa ida para a mesa sem ela, resolve narrar para esse estômago vazio os belos achados feitos por um lobo acossado pela fome. (STAHL, In: PERRAULT, 1697/1989, p. 24).

As imagens de Doré aparecem ao longo dessa história narrada no prefácio, a figura 25 no início da narrativa e a figura 26 quatro páginas à frente.



Figura 25 - Chapeuzinho Vermelho na cama com o lobo. Por Gustave Doré.



Figura 26 - Com seus dentes afiados, o lobo come a bondosa vovozinha. Por Gustave Doré.

4.1.2. Palavras e imagens da Carochinha

Esta vigésima quarta edição dos *Contos da Carochinha* de Julião Machado traz, a exemplo do texto-base, apenas uma ilustração para o conto *Chapeuzinho Vermelho* que é colocada em consonância com o texto escrito, conforme exposto na figura 27 e na figura 28 (recorte em *close*):

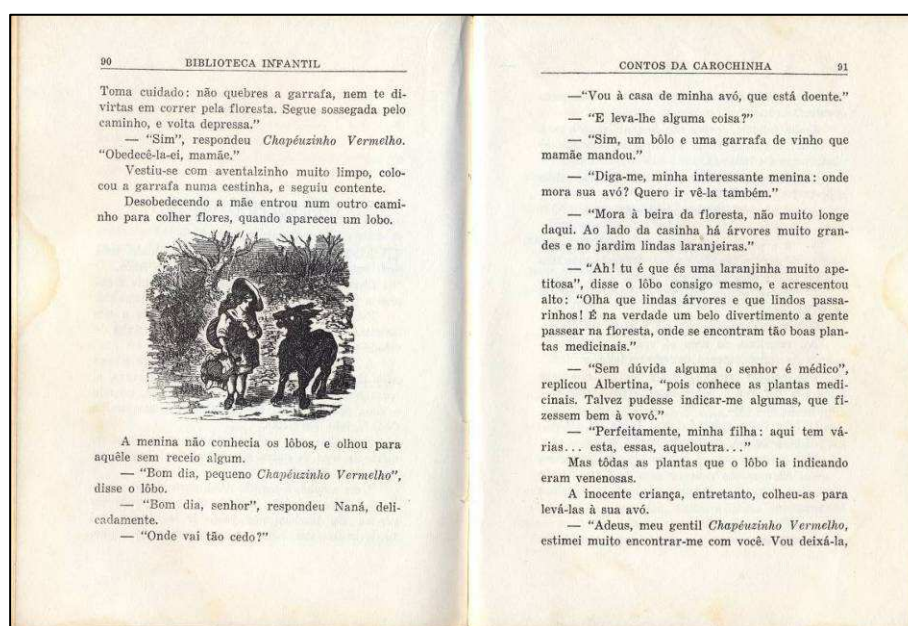


Figura 27 - Imagem de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo nos Contos da Carochinha.



Figura 28 – Detalhe em *close* de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo.

A imagem é introduzida após o enunciado verbal: “Desobedecendo a mãe entrou num outro caminho para colher flores, quando apareceu um lobo” (PIMENTEL, 1956, p. 90). Na sequência, após a imagem, Pimentel complementa: “A menina não conhecia os lobos, e olhou para aquele sem receio algum” (PIMENTEL, 1956, p. 90). Podemos observar como a imagem sustenta e interage com a narrativa verbal, ao apresentar o encontro do lobo com a menina, dando destaque ao olhar despreocupado desta em relação ao animal, cujas feições são esboçadas de forma ameaçadora.

A ilustração de *Chapeuzinho Vermelho* dos *Contos da Carochinha* (figura 28) em muito se assemelha àquela criada por Doré para ilustrar a história em *Contes de Perrault* (figura 24). Em ambas, a menina é retratada encontrando-se com o lobo em cenários bastante parecidos, esboçados com vegetação cerrada e pouca iluminação, gerando um clima sombrio que evoca o perigo por trás desse encontro.

Há, no entanto, uma sutil diferença entre as imagens de Gustave Doré e Julião Machado: o tamanho do lobo. Em Doré, o animal é representado em dimensões ampliadas, seu porte é bem maior e mais robusto que o da “frágil” Chapeuzinho, que parece totalmente indefesa ao lado do lobo. Sua feição acuada diante de uma força superior pode indicar uma representação de infância ligada à fragilidade e à necessidade de cuidados e proteção. Já na imagem Machado, a Chapeuzinho olha de cima para o lobo, representado em estatura menor que a da menina. Na cena, Chapeuzinho não parece intimidada pelo animal, demonstrando semblante tranqüilo e, até mesmo, despreocupado. Nesse caso, poderíamos sugerir uma representação de infância marcada pela imprudência, que levou a menina a parar no meio de uma floresta sombria para conversar, sossegadamente, com um animal selvagem e perigoso.

4.1.3.Com a palavra Lobato! e algumas imagens

Além da produção de narrativas literárias próprias, Monteiro Lobato incluiu em sua obra duas traduções especialmente relevantes para este estudo: *Contos de Grimm* e *Contos de fadas por Perrault*, ambas editadas pela Editora Brasiliense contendo o conto *Chapeuzinho Vermelho*.



Figura 29 - Folhas de rosto
Traduções de Lobato de Grimm e Perrault

Em correspondência a Godofredo Rangel, Lobato externa sua insatisfação com as obras infantis traduzidas no Brasil e cita o caso específico da edição dos contos de Grimm por Garnier: “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem”. (LOBATO, 1968b, p. 275).

Lobato se dedicou a traduções e adaptações de amplo repertório de obras literárias destinadas ao público infante-juvenil, das quais podemos citar, além de Grimm e Perrault: *Contos de Andersen* (dois volumes); *Pinocchio*, de Collodi; *Robinson Crusoe*, de Defoe; *Alice no país das maravilhas*, de Carroll; entre outros.

Monteiro Lobato traduz *Chapeuzinho Vermelho* tanto na versão de Perrault, como na dos Irmãos Grimm. Esta última tradução é realizada em 1933³¹, em meio ao conturbado governo de Getúlio Vargas, durante a ditadura militar, possivelmente com o ideal de oferecer refúgio na ficção maravilhosa, típica dos contos de fadas, aos seus pequenos leitores, por meio da leitura de traduções consideradas hoje, pelos críticos literários, como as melhores já escritas em língua portuguesa. (RIBEIRO e MARTINS, 2002, p. 56).

³¹ As obras apresentadas neste tópico - *Contos de Grimm* e *Contos de fadas por Perrault* - foram publicadas pela Editora Brasiliense em 1960. Os contos de Grimm se encontram na 11ª edição e os de Perrault não trazem informações sobre data de criação e número de edição.

4.1.3.1. Lobato Tradutor: A Menina da Capinha Vermelha – Irmãos Grimm

Na tradução dos Irmãos Grimm, Chapeuzinho Vermelho passa a ser conhecida como *A menina da Capinha Vermelha*, que mantém durante o conto sua personalidade de boa menina, amada e admirada por todos, especialmente pela avó.

A primeira ilustração do conto (figura 30) aparece na página seguinte à abertura narrativa e retrata a mãe de Capinha a prepará-la para levar o pão-de-ló e o vinho na cestinha para a avó. A imagem surge em meio ao diálogo da garota com o lobo, rompendo o pacto ficcional de leitura estabelecido, até então, com o leitor pela via verbal. A imagem inserida faz referência a uma passagem registrada na página anterior, com o agravante do posicionamento no meio do fluxo narrativo com o qual não guarda relações de significado.

A imagem da página 9, embora apareça atrasada na cena, estabelece uma relação mais próxima com o texto escrito, que dá continuidade à conversa de Chapeuzinho com o lobo e às tentativas deste de persuadir a menina. Podemos notar, no entanto, que o perverso animal, o qual deseja enganar e comer a pobre e indefesa criança, é representado com semblante sereno e amigável, cuja estatura inferior à de Capinha não parece oferecer muitos riscos.

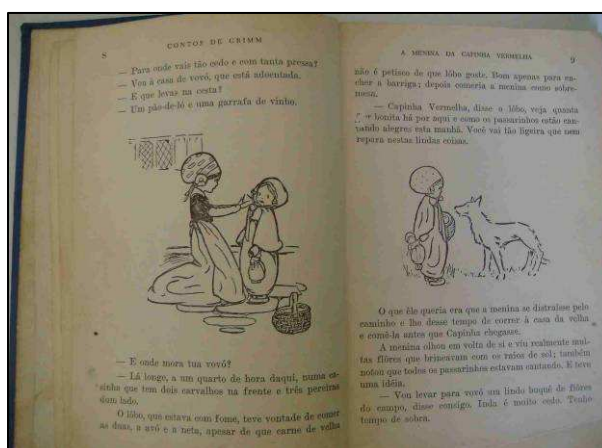


Figura 30 - Capinha Vermelha com a mãe (p. 8) e com o lobo (p. 9).

Já na página 10 (Figura 31), há um novo modelo de coerência entre imagem e texto verbal: *Assim pensou e fez. Começou a colher florinhas silvestres, uma aqui e outra lá, para reunir um grande buquê.* No entanto, o posicionamento da ilustração interfere na

compreensão da frase que se segue, pois se fixa entre a separação da palavra *procura*, e, consequentemente, abala a percepção do leitor e sua fluência de leitura: *Enquanto isso o lobo foi correndo em procura da casa que tinha dois carvalhos na frente*. [Grifo nosso].

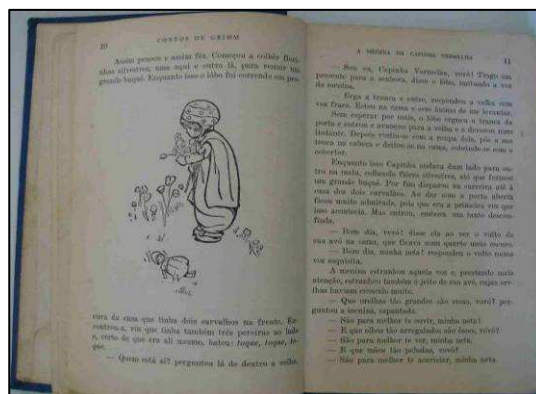


Figura 31 - Capinha colhendo flores a caminho da casa da avó.

A página seguinte apresenta a imagem da chegada da menina à casa da avó e seu encontro com o lobo disfarçado nos trajes de dormir da velhinha (Figura 32). Essa ilustração também aparece deslocada no posicionamento com o texto escrito, uma vez que a narrativa verbal que a acompanha é a do diálogo clímax (“- *E que dentes tamanhos, vovó?*” “-*São para melhor te devorar!*”) que culmina com o lobo devorando a menina: *respondeu o lobo, saltando da cama sôbre a menina e devorando-a com cesta e tudo*. Contrariamente ao texto escrito, o lobo esboçado nessa cena apresenta feições amenas e inofensivas, chegando a delinear um sutil sorriso.

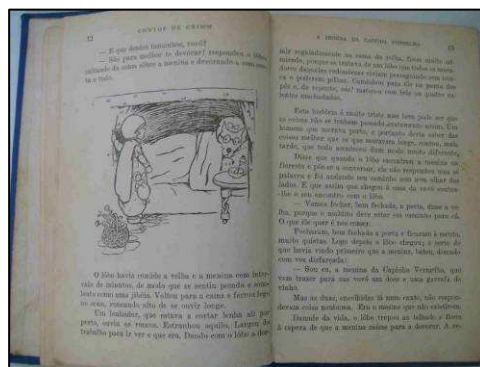


Figura 32 - Encontro de Capinha com o lobo disfarçado na cama.



Figura 33 - Encontro de Capinha com a mãe.

Finalmente, o fecho do conto é acompanhado da imagem que retrata o encontro de Capinha com sua mãe (figura 33). Texto escrito e imagem estabelecem diálogo e relação de sentido, ambos representando o feliz retorno de Capinha, são e salva, assim como sua avó.

4.1.3.2. Lobato Tradutor: A Capinha Vermelha – Perrault

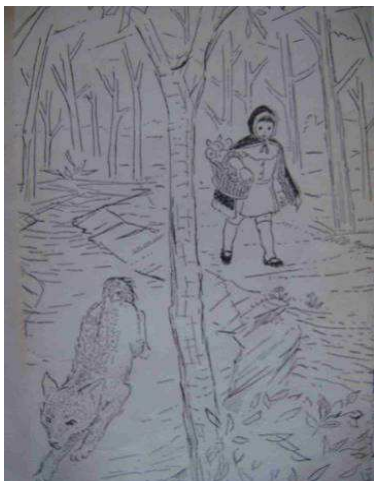


Figura 34 - Capinha na floresta com o lobo.

Assim como realizado com a versão dos Grimm, Lobato traduz a adaptação pioneira de Perrault do conto da menina da capa vermelha, ao qual denomina *A capinha vermelha*. O conto é apresentado ao leitor depois da imagem de Capinha andando por um caminho bifurcado na floresta, em que segue sentido paralelo ao do lobo. A imagem, esboçada na folha de rosto, ocupa toda a página e adianta um dos acontecimentos chave da história, avançando em relação ao texto escrito.

O lobo que ilustra a tradução de Perrault possui semblante mais agressivo e ameaçador do que o esboçado em Grimm. Na página que abre a narração do conto, temos a imagem do lobo seguindo Capinha por um caminho, que parece ser da floresta, devido às sutis indicações de vegetação à frente da garota, dando a ideia de uma perseguição, a qual Capinha parece desconhecer. No entanto, o texto verbal apresenta um encontro seguido de diálogo entre as personagens, o que sugeriria uma imagem face-a-face.

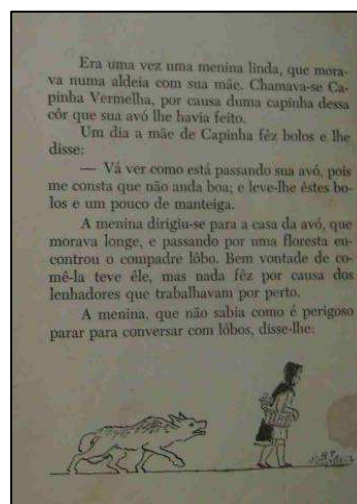


Figura 35 - Lobo seguindo Capinha pela floresta.

Na página 6, antes do anúncio verbal do ataque do lobo à avó, é inserida uma imagem deslocada que representa esse momento (figura 36). No meio do texto que ainda se encontra no trecho de diálogo entre o lobo e a menina na floresta, a imagem rompe com o fluxo da narrativa e antecipa para o leitor a morte da avó, devorada pelo lobo.

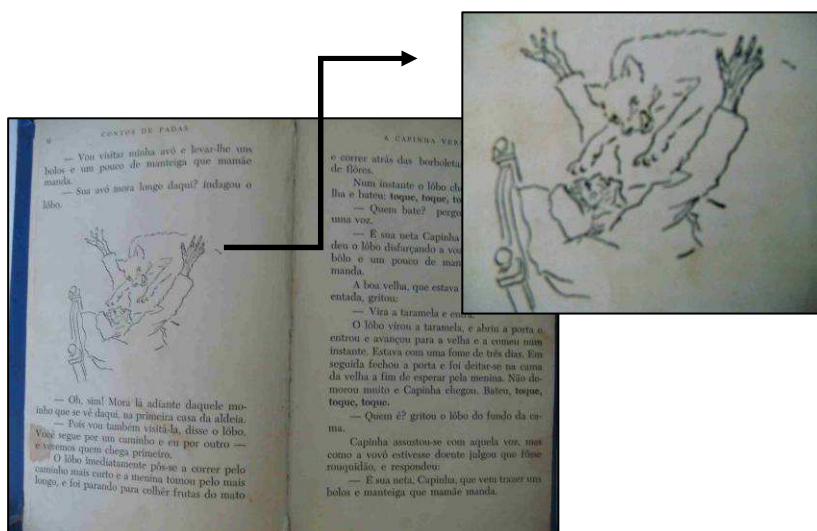


Figura 36 - Lobo atacando a avó de Capinha.

A chegada da menina à casa da avó e seu encontro com o lobo disfarçado e deitado na cama são mostrados na página 8 (figura 37) em palavras e imagens. Temos, nesse caso, um exemplo de aproximação entre o verbal e o visual, que buscam uma interação de sentidos e complementaridade. Já na página que se segue, o momento clímax provocado pelo diálogo fatídico entre Capinha e o lobo é desviado pela inserção da imagem.

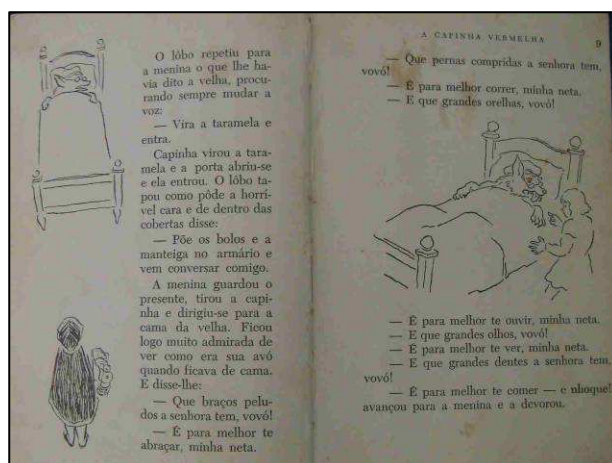


Figura 37 - Encontro de Capinha com o lobo na casa da avó.

4.1.3.2. Capinha Vermelha no Sítio Do Picapau Amarelo

A fim de favorecer a comparação e investigação das imagens e de sua forma de apresentação e distribuição junto ao texto escrito, elegemos edições diferenciadas por períodos e editoras das obras *Reinações de Narizinho* e *O Picapau amarelo*, a saber:

Reinações de Narizinho

1) Obra editada em 1989 pela editora Círculo do Livro. Volume 1 de uma coletânea de obras completas de Monteiro Lobato composta por 15 volumes. Ilustradores³²: Jorge Kato (coordenação), Izomar Camargo Guilherme (capas), Adilson Fernandes, Carlos Avalone Rocha, Eli Marcos Martins Leon, Luiz Padovim, Michio Yamashita, Miriam Regina da Costa Araújo, Paulo Edson, Roberto Massaru Higa, Roberto Souto Monteiro.

2) 48ª edição da obra publicada em 1993, pela editora Brasiliense e reimpressa pela 15ª vez em 2004. Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho.

O Picapau amarelo

Obra editada em 1989 pela editora Círculo do Livro. Volume 11 da coletânea citada no item 1 de *Reinações de Narizinho*. Ilustradores: Jorge Kato (coordenação), Izomar Camargo Guilherme (capas). 5ª edição da obra publicada em 1973, pela editora Brasiliense. Integram o volume as histórias de *Peter Pan* (p. 73-105). Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho.

No entanto, nas passagens de “Capinha” pelo Sítio, não encontramos imagens que se destacassem pela quantidade e pela representatividade, fazendo menção à personagem. Ao longo das *Reinações* e d’*O Picapau amarelo*, algumas personagens dos contos clássicos, como Branca de Neve e Peter Pan ganham registro imagético, ao lado das personagens de base, que dão vida ao Sítio do Picapau amarelo, como: Narizinho, Emília, Dona Benta e Tia

³² Não constam dados sobre autoria das ilustrações dos contos separadamente. A informação sobre ilustradores é referente a toda coletânea.

Nastácia. Este não é o caso de Capinha Vermelha, que, no Sítio, perde seu posto original de protagonista. A personagem, apesar de participar de algumas aventuras com a turma do Sítio, não possui nenhuma representação visual nas obras analisadas. Vejamos alguns exemplos de imagens extraídas de passagens textuais em que há participações de Capinha Vermelha:



Figura 38 - Começa a mudança para o sítio.

A figura 38 apresenta uma imagem retirada de *O sítio do Picapau Amarelo* que ilustra o IV Capítulo: *Começa a mudança para o sítio*, o qual apresenta Capinha Vermelha ao leitor, nesse volume: “(...) passada uma semana começou a mudança dos personagens do Mundo da Fábula para as Terras Novas de Dona Benta. O Pequeno Polegar veio puxando a fila. Logo depois, Branca de Neve com os sete anões. (...). E veio a Menina da Capinha Vermelha”. (LOBATO, 1989, p. 163). No entanto, apenas Pedrinho aparece na ilustração.

Na sequência, apresentaremos exemplos de outras personagens de contos clássicos representadas por imagens em *O sítio do Picapau amarelo*:



Figura 39 - Branca de Neve com Narizinho e Emília.



Figura 40 - Dom Quixote e Sancho Pansa no Sítio.



Figura 41 - Visita de Capitão Gancho ao Sítio.



Figura 42 - Peter Pan em uma de suas passagens pelo Sítio.



Figura 43 - Narizinho com o Patinho Feio.

A ilustração a seguir, retirada de *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 1983a, p. 183), apresenta Tia Nastácia servindo café às *senhoras princesas e aos senhores príncipes* que se encontravam no Sítio, ladeada por Narizinho, Emília e pela princesa Rosa Vermelha. É importante notar, no entanto, que a página em que é inserida a ilustração é verbalmente protagonizada por Capinha Vermelha, da mesma forma que a página anterior (182), mas a personagem não é visualmente representada na cena. Assim, o texto verbal que diz respeito à ilustração aparecerá apenas na página seguinte (184), como pode ser observado na figura 44:

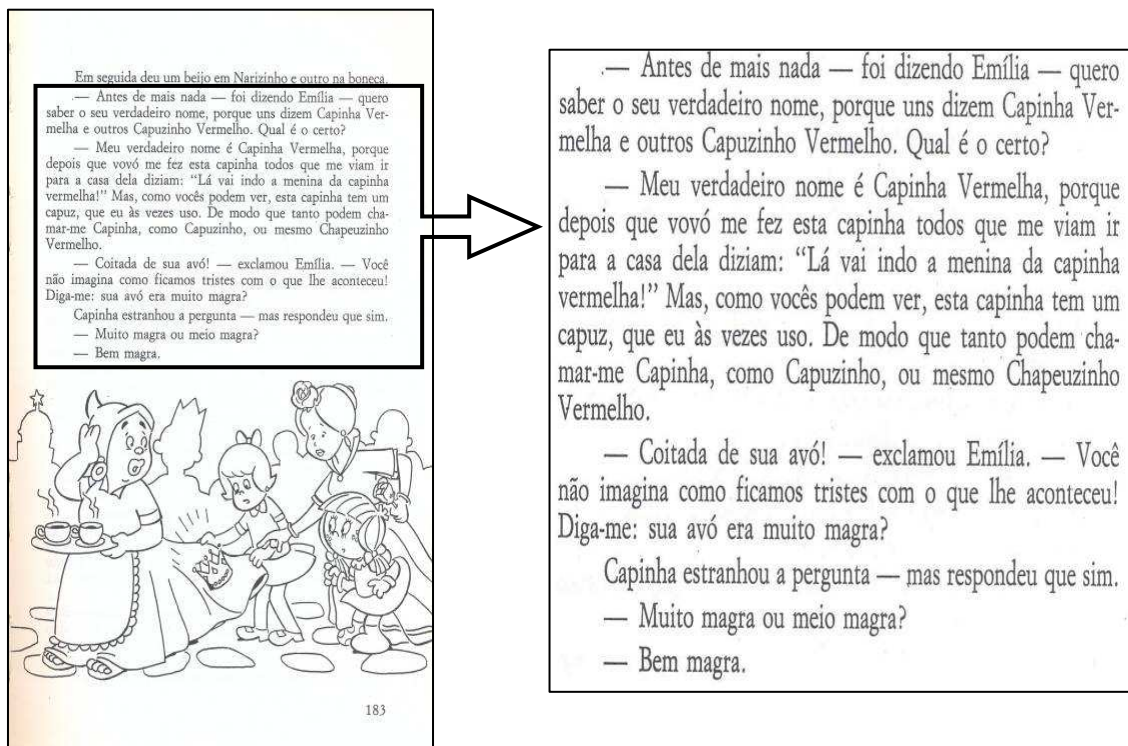


Figura 44 - Ausência de Capinha Vermelha em representações imagéticas.

O mesmo fato pode ser notado em *O Picapau amarelo* (LOBATO, 1983b, p. 191), em que Capinha não aparece na ilustração do capítulo IX, denominado *Peter Pan e Capinha Vermelha*. Em seu lugar, estão Pedrinho e Emília ao lado de Peter Pan:



Figura 45 - Peter Pan e Capinha Vermelha.

Ao discutirmos a relação entre texto escrito e imagem na obra lobatiana, mais especificamente, nas passagens de Capinha pelo sítio, percebemos que, nas edições utilizadas no estudo, não se dá grande destaque ao ilustrador, nem às ilustrações em si, que geralmente aparecem no início de cada novo capítulo, ou nos fechos.

Não encontramos, nas obras selecionadas³³, ilustrações que se valessem do recurso de multicoloração, com exceção das capas e de algumas ilustrações da edição de 1973 de *O Picapau amarelo* (figuras 46, 47, 48), em que também aparecem imagens em efeito monocromático, ou seja, empregando apenas uma opção de cor nas imagens (figuras 49, 50, 51); todas as demais ilustrações são produzidas com traço, sem preenchimento.

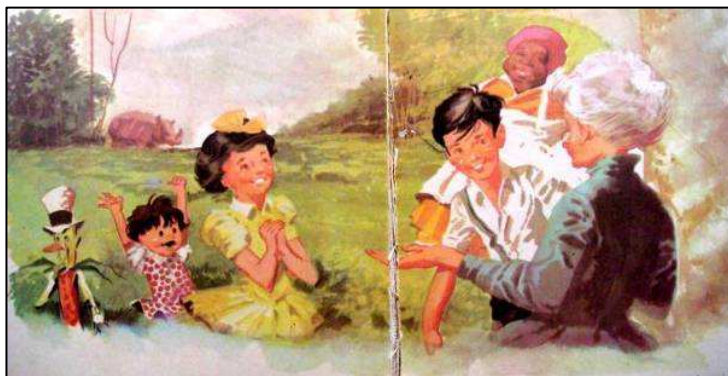


Figura 46 - Turma do Sítio do Picapau Amarelo.

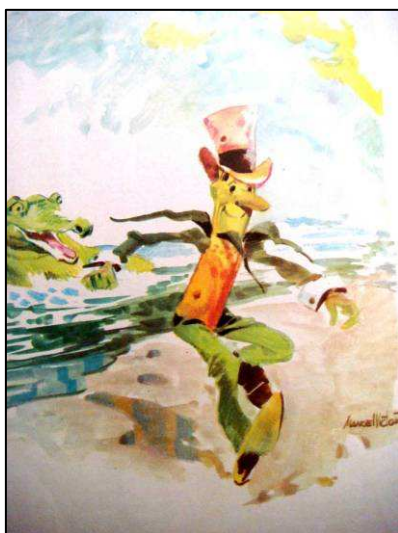


Figura 47 - Visconde de Sabugosa fugindo do crocodilo que persegue o Capitão Gancho.



Figura 48 - Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança, em novas aventuras no Sítio.

³³ **Reinações de Narizinho** – 1) Editada em 1989 pela editora Círculo do Livro. 2) Reeditada pela editora Brasiliense em 2004. **O Picapau amarelo** - 1) Editada em 1989 pela editora Círculo do Livro. 2) Reeditada pela editora Brasiliense em 1973.



Figura 49 - Tia Nastácia, cozinheira e contadora de histórias.



Figura 50 - Emília, a boneca falante e atrevida.

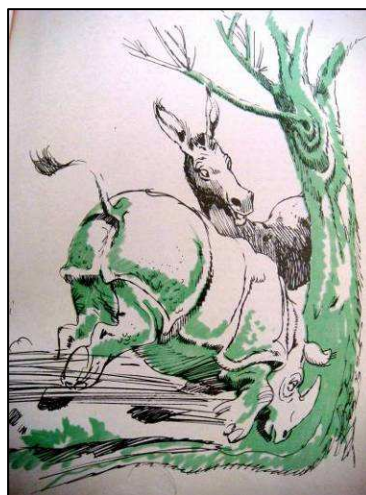


Figura 51 - Trapalhadas de Quindim e do Burro Falante.

Além das ilustrações que povoam o Sítio do Picapau Amarelo, apresentadas ao longo desta seção sobre as imagens em Lobato, gostaríamos de destacar o quão imagética é a “pintura literária” de Monteiro Lobato, que, em carta à Rangel, se diz “pintor de palavras”:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pinceis a serio (pois sinto uma nostalgia profunda ao ve-los – *sinto uma saudade do que eu poderia ser se me casasse com a pintura*), arranjei, sem nenhuma premeditação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão é puramente visual. (LOBATO, 1944, p. 251-2).

Camargo (2008, p. 41-44), em seu trabalho *A imagem na obra lobatiana*, oferece alguns elementos que nos permitem refletir sobre as construções escritas de Lobato que podem provocar impressões visuais nos leitores. São eles: 1) Palavras concretas, 2) Descrição, 3) Onomatopéia, 4) Comparação (símile), 5) Metáfora. A exemplo de Camargo, apontaremos passagens que demonstram esses procedimentos textuais em Lobato:

1) Palavras concretas

“(...) Os mares têm o defeito do tamanho. Muito grandes. O menor ainda é grande em comparação das terras, porque há no globo três quartas partes de mar para uma de terra firme. Como, pois, colocar um mar inteiro ali no sítio de Dona Benta?” (LOBATO, 1973, p.28).

2) Descrição

“- Antes de mais nada – foi dizendo Emília – quero saber o seu verdadeiro nome, porque uns dizem Capinha Vermelha e outros Capuzinho Vermelho. Qual é o certo?”

- Meu verdadeiro nome é Capinha Vermelha, porque depois que vovó me fez essa capinha todos que me viam ir para a casa dela diziam: “Lá vai indo a menina da capinha vermelha!” Mas como vocês podem ver, esta capinha tem um capuz, que eu às vezes uso. De modo que tanto podem chamar-me Capinha, como Capuzinho, ou mesmo, Chapeuzinho Vermelho.” (LOBATO, 2004, p.101).

3) Onomatopéia

“- Por falar em Capinha – já se encontrou com ela, Branca? Quis saber a menina. (*Narizinho*).

- Inda não, mas não tarda aí. Já avisou que vem visitar-me.

Nem bem disse isso e um *toque, toque* na porta chamou-hle a atenção. Era Capinha.” (LOBATO, 1973, p.29 – Marcas nossas).

4) Comparação (símile)

“(...) ouviram na porta (*as princesas*) uma batida esquisita, muito diferente das demais. As princesas assustaram-se.

- Parece batida de lobo! disse Capinha Vermelha que fora espiar pelo buraco da fechadura. – É lobo mesmo! – exclamou de lá, arregalando os olhos de pavor. Justamente o malvado que comeu vovó...

(...)

Enquanto isso o lobo continuava a bater, *toc, toc, toc*, cada vez mais furioso. Depois começou a arranhar a porta, tirando lascas. Rabicó **tremia como geléia**; em vez de ajudar as princesas a se salvarem dos apuros mais atrapalhava.” (LOBATO, 2004, p.103 – Marcas nossas).

5) Metáfora

“Era inevitável o choque entre o **cavaleiro da Mancha** e a Quimera caduca. Quindim, que cada vez compreendia menos o que se passava por ali, recuou uns passos, muito curioso de ver no que daria aquilo. Um **homem de ferro**, com uma longa lança em punho, montado no pobre Burro Falante, a investir contra um monstro de três cabeças!” (LOBATO, 1973, p.30 – Marcas nossas).

Consideramos importante destacar esse papel de um Lobato que “pinta com palavras” e que lança imagens na mente do leitor, à espera de que as festejadas narrativas do Sítio do Picapau Amarelo e de suas personagens tão particulares ganhem vida verbal e visual ativa na imaginação de cada leitor.

4.1.4. Palavras do Chico e Imagens amarelas em duas vias

Ao longo de quase quarenta anos de reedições, *Chapeuzinho Amarelo* continua a ganhar vida através das palavras de Chico Buarque e, no decorrer de sua existência literária, a menina amarelada de medo, encontrou nas mãos de Donatella Berlendis e de Ziraldo a representação visual que lhe faltava para saltar aos olhos do leitor.

Chapeuzinho Amarelo é uma obra em que as palavras e as imagens conseguem se entrelaçar e construir uma leitura poética e plena de descobertas. A interação verbo-visual acontece de forma consistente e oferece ao leitor a oportunidade de compreender o texto tanto pela via escrita, quanto pela visual.

A proposta de análise dessa obra é em duas vias, devido à possibilidade de compreensão conjunta de palavras e imagens, a partir das interpretações - transformadas em ilustrações - de Donatella Berlendis e Ziraldo. Assim, apresentaremos as imagens lado a lado,

localizando Donatella Berlendis à esquerda da página, representada pela letra “A” e Ziraldo à direita, representado por “B”.

Chico Buarque apresenta o leitor com a história de uma criança que transforma a fantasia dos contos em sua própria realidade, abalada por um temor tamanho, que a deixa *amarelada de medo*. Esse sentimento representado e destacado pela cor amarela³⁴ é marcante nas ilustrações iniciais da obra, que o trabalham em *close* do rosto da menina (figura 52). Assim, percebe-se em “A” um semblante de tristeza e apatia provocado pelo medo que, em “B”, sugere desconforto, incômodo.

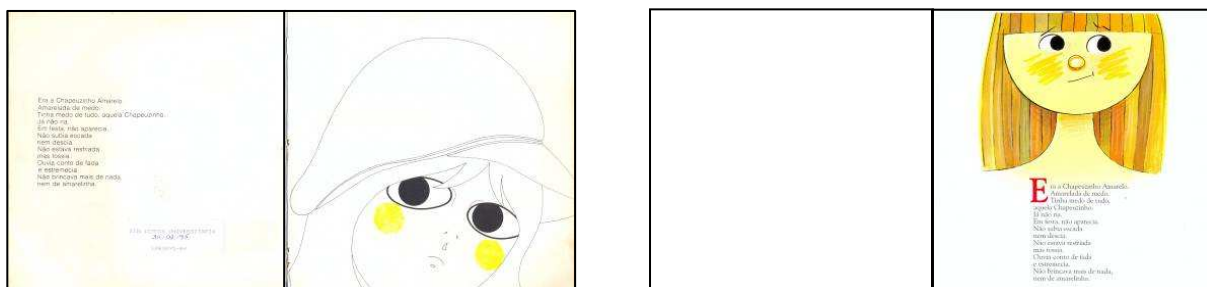


Figura 52 - Amarelada de medo.

O medo, retratado na figura 53, mantém a menina acuada, afastada de tudo e de todos. Em “A”, acontece um jogo de sentidos produzido pela utilização do enquadramento da página. Chapeuzinho é posicionada na extrema direita da página (detalhe em vermelho), acuada e amedrontada. O vazio que compõe a cena é intencional e demonstra o sentimento da menina contrastado ao das crianças da página ao lado, que brincam e se divertem tranquilamente. A aflição e o pavor da garota, também são retratados em “B”, que além do trabalho de posicionamento da personagem aninhada no canto direito da paginação dupla, sufocada pela própria sombra, explora a visualização de seus temores imaginários, fazendo saltar sobre a menina, cobras e aranhas, entre outros:

³⁴ Em nossa cultura ocidental contemporânea, a cor amarela é costumeiramente utilizada para representar o medo. Disso derivam até mesmo conjugações verbais, como amarelar, amarelou. O dicionário informal on-line define Amarelar como: 1) Ficar com medo, fugir. Ex.: - Ele amarelou na hora de pular de pára-quedas e ficou no avião. 2) Desistir de concluir algo iniciado; Abandonar uma posição "vantajosa", por medo de represália. Ex.: A seleção amarelou na hora de liquidar o jogo. (<http://www.dicionarioinformal.com.br>). Acesso em 09/05/2009.

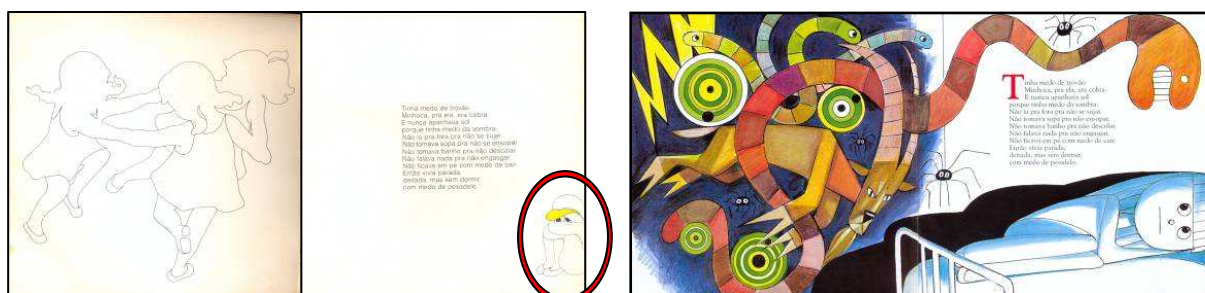


Figura 53 - Medos de Chapeuzinho.

Na sequência, Chico Buarque reforça a apresentação da menina feita na primeira página: *Era a Chapeuzinho Amarelo*. “A” amplia o *close* e foca o olhar da menina, que parece permanecer arredia e reservada, escondida atrás de seu medo, efeito este proporcionado pela exploração do enquadramento da página que “engole” a criança. Apenas a cor amarela, presente no chapéu, é lançada na página. Em “B” Chapeuzinho continua a demonstrar sua insegurança causada pelo medo, mas consegue se mostrar mais, expondo a fisionomia até a altura dos ombros. O amarelo também é mantido no chapéu, porém novas cores vivificam a imagem. Já nesse momento, podemos perceber, pela maior ou menor utilização de cores, estilos particulares de ilustração em “A” e em “B”, que sugerem empregos intencionais de espaços, cores e formas, como mostra a figura 54:



Figura 54 - Era a Chapeuzinho Amarelo.

O *medo mais medonho* de Chapeuzinho, o que mais a apavorava era a ideia de, um dia, encontrar o LOBO. Um lobo que poderia morar em qualquer lugar do mundo, como *do outro lado da montanha, num buraco da Alemanha, cheio de teia de aranha, numa terra tão estranha...* ou que talvez nem existisse de verdade.

Essa passagem, que revela o grande medo do lobo, reforça a intertextualidade com o conto tradicional de *Chapeuzinho Vermelho*, em que a menina também se sente ameaçada pelo lobo, o mesmo lobo que apavora Chapeuzinho Amarelo e outras crianças leitoras/ouvintes de histórias infantis em que o perverso animal aparece, sempre para enganar, ferir, destruir e matar. Na figura 55, “A” apresenta simplesmente uma teia de aranha em paginação dupla, deixando a cargo do leitor imaginar os lugares diversos em que o lobo poderia morar. “B” oferece imagens de alguns elementos elencados no texto verbal, como montanhas, teia de aranha e buraco (buraco escuro em que aparecem dois olhos com expressão perversa, sugerindo a presença sorrateira do lobo).

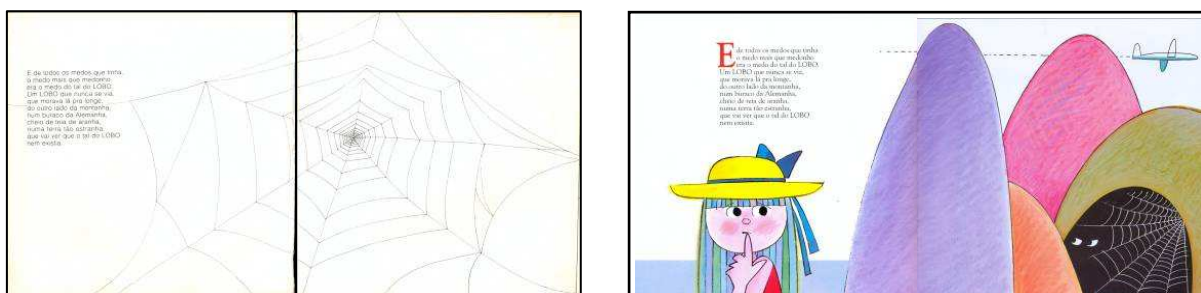


Figura 55 - O medo do lobo.

O medo, do medo, do medo, do medo de um dia encontrar um LOBO é representado tanto em “A”, quanto em “B” (figura 56), por um jogo de figura-fundo em que a sombra projetada pelas pernas de Chapeuzinho em “A” sugere a formação da boca do lobo, pronto para devorá-la. Em “B”, a menina aparece de corpo todo, da mesma forma que o lobo, também na iminência de apanhá-la. As sombras, frutos de um simples jogo de luz, representam o medo de um lobo não-existente, uma ameaça que, na verdade, é rarefeita e volátil, mas, que na imaginação da menina, se torna tenebrosa e angustiante.

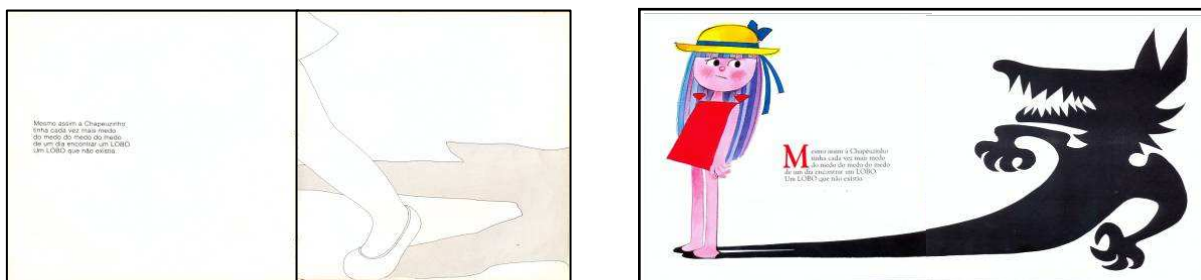


Figura 56 - Medo, do medo, do medo, do medo de um dia encontrar um LOBO.

Por essa razão, de tanto imaginar e temer o lobo, um dia Chapeuzinho o encontrou e acabou ficando cara a cara com ele (figura 57). Um lobo de cenho fechado e bocarra aberta é traçado em “A”, ao passo que “B” apresenta a surpresa (e não o pavor) de Chapeuzinho Amarelo de frente para o lobo, que é esboçado com a boca escancarada e recheada de dentes grandes e afiados; os olhos crivados na menina e riscados por uma raiva ‘vermelho-viva’ compõem sua ferocidade.

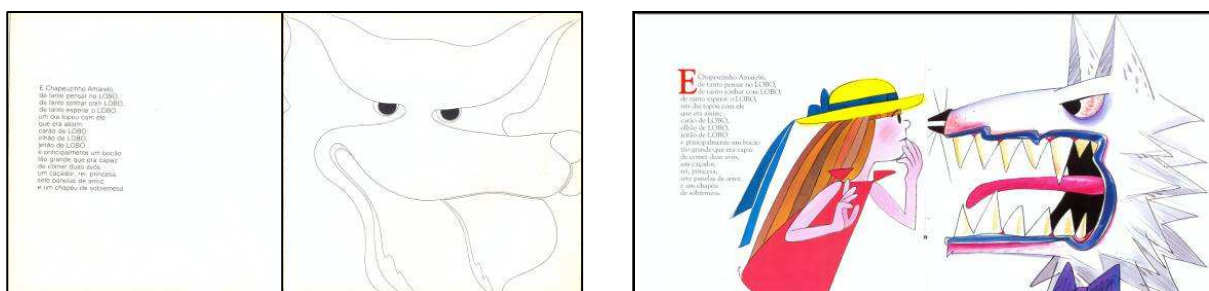


Figura 57 - O encontro de Chapeuzinho com o LOBO.

Depois desse encontro, Chapeuzinho descobre que o lobo não é assim, tão medonho, e a menina, antes amarelada de medo, ganha em “A” bochechas avermelhadas, como forma de sinalizar a superação do medo. Os tons vermelhos também são utilizados em “B”, mas com outra proposta. Na cena que remete a um pôr do sol, Chapeuzinho e lobo se encaram (sob efeito de sombras), o lobo ainda mantém o cenho serrado, mas a menina apenas o observa, parecendo depurar o medo até que ele desapareça (figura 58).



Figura 58 - Chapeuzinho perde o medo do lobo.

O lobo fica chateado e envergonhado por não mais conseguir amedrontar uma simples criança. Ele vai aos poucos deixando a cena em “A”, que o registra em meio-corpo rompendo a página, parecendo fugir da cena. “B” mostra um lobo frustrado, empalidecido (*branco-azedo*). Na figura 59 é possível perceber que o lobo, enquanto representante do medo, perde o sentido, perde o domínio da situação e do seu papel de vilão malvado.

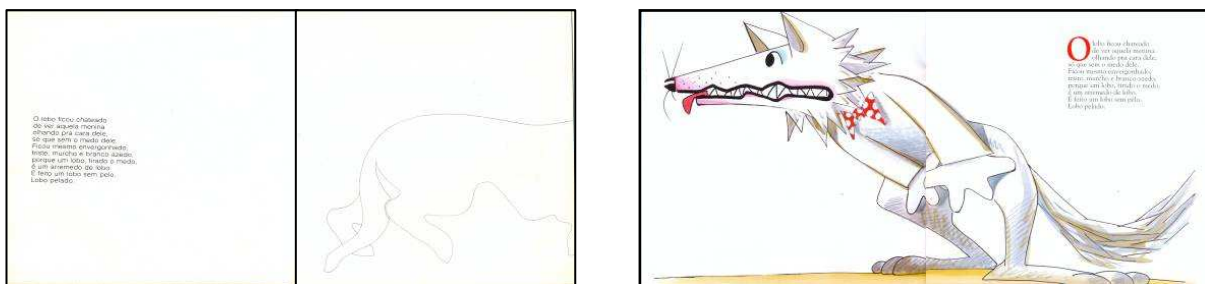


Figura 59 - O lobo ficou envergonhado e triste.

A chateação do lobo é destacada e reforçada na figura 60. “A” utiliza o vazio intencional da cena para dizer da mágoa do lobo, tamanha ela é, que o animal parece ter sumido da cena; efeito iniciado na página anterior, em que o lobo aparece retirando-se do enquadramento papel, como que desistindo de participar da história. “B” prefere manter o lobo no cenário, mas enfatizando seu semblante frustrado, desmotivado e constrangido. Uma onomatopéia é inserida acima da cabeça do lobo: “Pô”, como um recurso a mais para externar o seu sentimento.

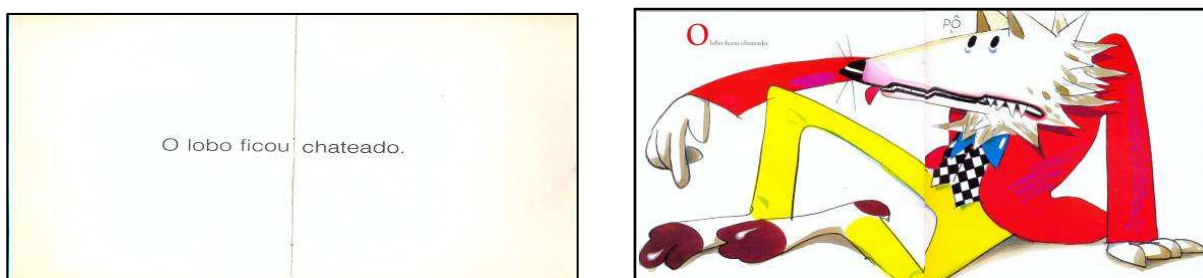


Figura 60 - O lobo ficou chateado.

O lobo que já havia se retirado da história em “A”, depois da humilhação de não amedrontar mais a Chapeuzinho, não retorna à cena. Enquanto sua voz ainda grita no texto verbal, afirmando seu *status* de lobo e repetindo insistentemente seu nome, a menina brinca despreocupada na página ao lado. Chapeuzinho agora brinca, pula amarelinha e, o detalhe mais importante da ilustração, ela tira seu chapéu amarelo! Tira o chapéu que representava o medo, o medo do lobo. Em “B”, o lobo ainda insiste em atemorizar a menina, colocando os dentes para fora e proclamando às alturas: “*Eu sou um LOBO!*”, fala que é destacada em balão, fazendo o grito do lobo ecoar bem alto para o leitor. A Chapeuzinho, no entanto, inserida na página ao lado, acha graça e dá gargalhadas apontando para o enfurecido animal (figura 61).

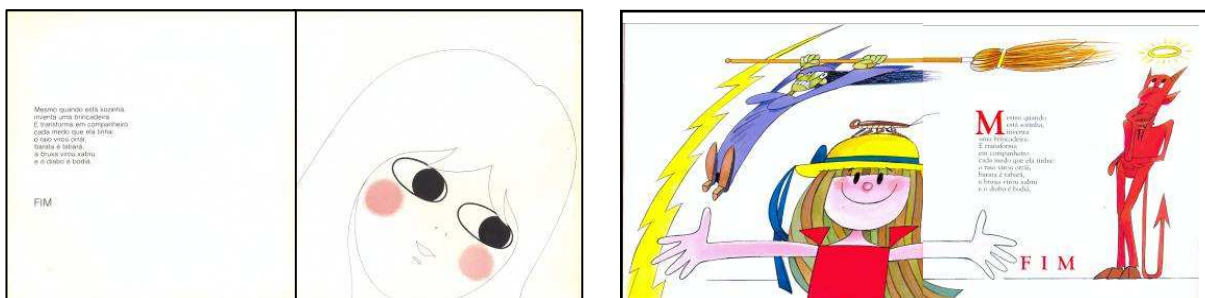


Figura 65 - Chapeuzinho transforma seus medos em brincadeiras.

Finalmente, em uma espécie de adendo (figura 66), Chico Buarque apresenta outros “companheiros” de Chapeuzinho, que são representados por “A” (traços sem preenchimento) e por “B” (traços preenchidos com cores), ajudando o pequeno leitor a desvendar, pelas imagens, as palavras trocadas do texto escrito.

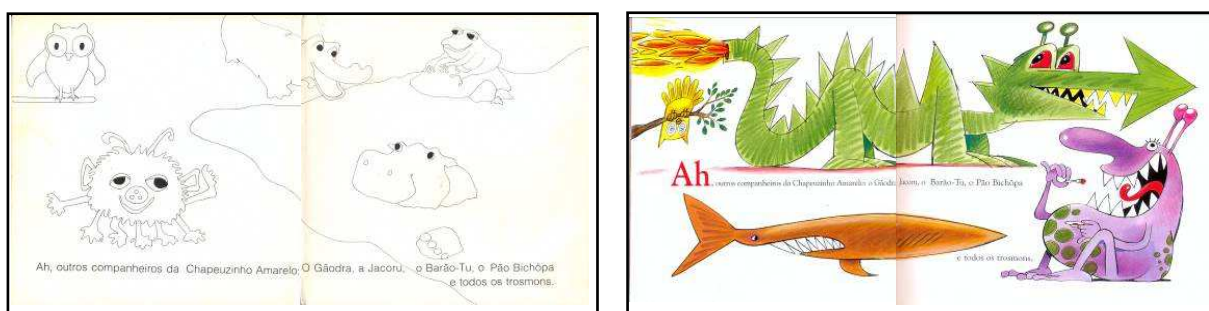


Figura 66 - Outros trosmons.

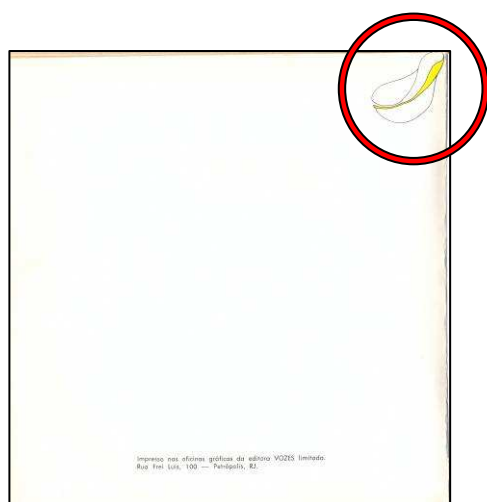


Figura 67 – A menina se desfaz de seu chapeuzinho amarelo.

Após o encerramento da narrativa escrita, “A” completa sua sucessão de imagens e metáforas visuais com uma ilustração que pode passar despercebida por alguns: o chapéu amarelo, de cabeça para baixo, jogado para o ar no canto superior direito da página (detalhe em vermelho). Sinal evidente de que o medo passou e de que a menina não precisará mais de seu chapéu-protetor (figura 67).

4.1.5. A verdadeira história de Chapeuzinho: quando imagem e palavras falam juntas

Classificada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ na categoria “Livro Brinquedo” e ganhadora do selo de obra “Altamente Recomendável” em 2008, *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* é mais que uma obra literária divertida e colorida: é uma caixinha de surpresas que contagia o leitor desde a primeira página. Cartinhas que saem do livro, trocadas entre a Chapeuzinho e o lobo, ilustrações que se movimentam, detalhes em tecido e um rostinho enfurecido que muda de cor são alguns dos detalhes que o leitor encontrará. Dessa forma, a obra rompe com a perspectiva em dois planos características do suporte livro.

A narrativa se inicia com uma cartinha escrita pelo lobo para a Chapeuzinho Vermelho com um pedido de ajuda. O animal deseja se tornar mais gentil e mudar a opinião que as pessoas têm a seu respeito. A exploração desse gênero textual integra a trama da história de forma bastante interessante: o leitor pode abrir o envelope afixado na página da direita (página de destaque do olhar), retirar e manusear a carta, o que também pode ser entendido como uma estratégia a mais de aproximação entre o leitor e a ficção, como se ele, de fato, “entrasse” na história e passasse a integrá-la. Essa carta dirigida à Chapeuzinho pelo lobo, pode ser vista em detalhe na figura 69.

Importante também é notar a forma como os nomes dos autores aparecem na cena: pendurados na parede dentro de um quadro atrás do lobo, a leitura dessa informação, que vai além da narrativa, acontece de forma natural e espontânea, da mesma forma que o título da história, também suspenso na parede (figura 68).



Figura 68 - Lobo escreve uma carta para Chapeuzinho Vermelho.

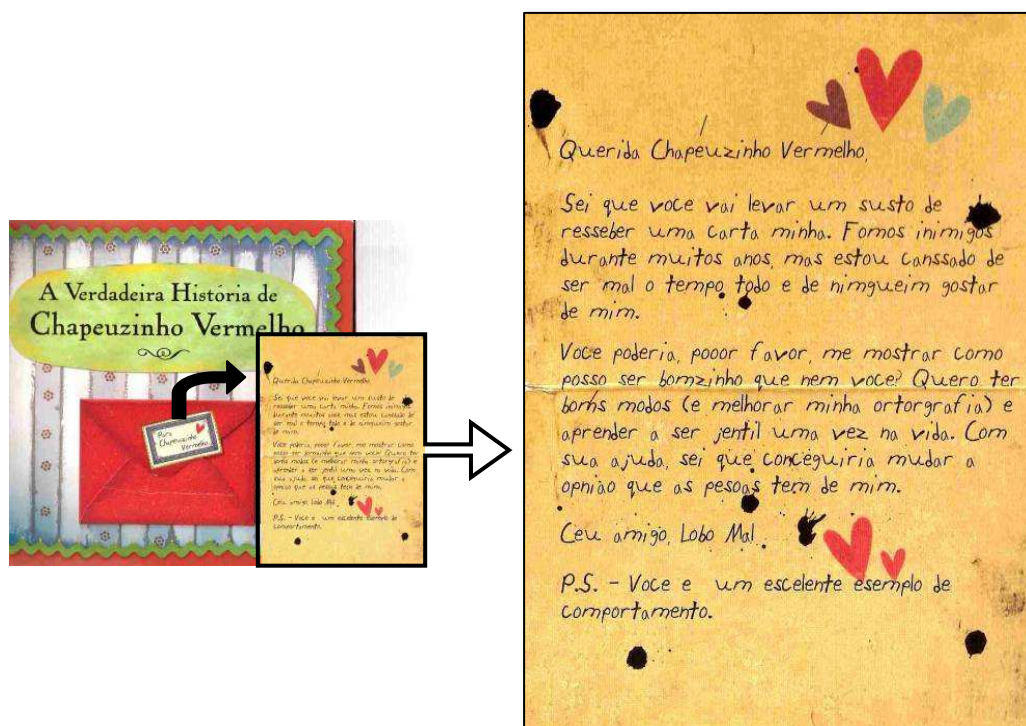


Figura 69 – Detalhe da carta dirigida à Chapeuzinho

Balões de diálogo, típicos das histórias em quadrinhos, são utilizados na cena que mostra a conversa entre a menina e o lobo (figura 70). Além dos balões, o próprio cenário é repartido através da utilização de duas cores de fundo – verde e amarelo, cortado em diagonal.

A morada da garota é sinalizada por uma placa indicativa afixada na porta com os dizeres: “*Casa da Chapeuzinho Vermelho*”. Essa porta pode ser aberta pelo leitor, que encontrará Chapeuzinho saltando do cenário e esticando o braço para receber a visita do lobo (figuras 70 e 71). Como na cena as imagens sobressaem ao texto escrito, optou-se por posicionar a narrativa escrita atrás da portinha que é aberta pelo leitor, de forma a harmonizar imagens e palavras, sem concorrência e sobrecarga de informações visuais (ver figura 71).

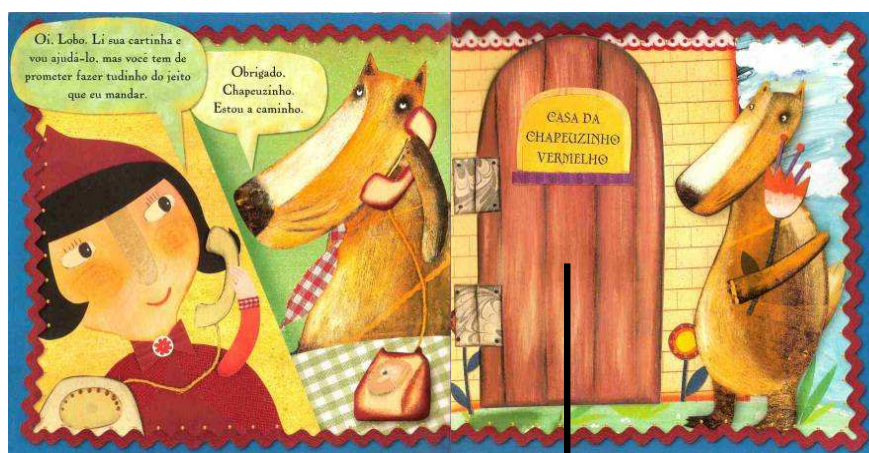


Figura 70 - O lobo visita Chapeuzinho.

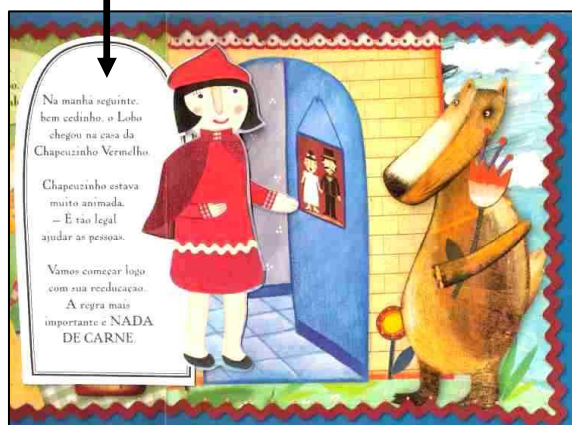


Figura 71 - Detalhe da porta aberta

De acordo com o enredo, para Chapeuzinho, o primeiro passo para se tornar um “lobo bonzinho” era fazê-lo tomar um bom banho. A sugestão de Chapeuzinho é registrada em balão, ao lado do pensamento do lobo, que é apresentado em uma espécie de “nuvem”, estratégia recorrente nas histórias em quadrinhos (figura 72/lateral esquerda). Partes do lobo e da banheira são cobertas por um tecido transparente e, ao redor do lobo, bolhas e respingos furta-cor cintilantes completam o cenário do banho de espuma. Na página da direita, Chapeuzinho explora o gênero textual “livro de receitas”, indicado *para carnívoros recuperados* (figura 72). A exemplo da porta (figuras. 70 e 71), o leitor pode abrir e virar a página desse “livro dentro do livro”, explorando as possibilidades que o suporte interno oferece. A figura 72 mostra esses detalhes desse recurso:



Figura 72 - Banho e cardápio do lobo.

O trabalho com tecidos continua na página seguinte, desta vez utilizado como avental do lobo, uma chita estampada pode ser manuseada e suspensa. Chapeuzinho supervisiona o trabalho do lobo por uma janela emoldurada na parede, de onde também partem os textos verbais que complementam a cena (figura 73/ lateral esquerda). Na página ao lado, o lobo dirige um ônibus escolar – devidamente identificado por um letreiro – cujo farol traz a instrução “Puxe” (indicado pela seta vermelha na figura 73). Ao ser puxado, o farol desloca o ônibus para a direita da página e movimenta a Chapeuzinho e os porquinhos que estão em seu interior (figura 74).

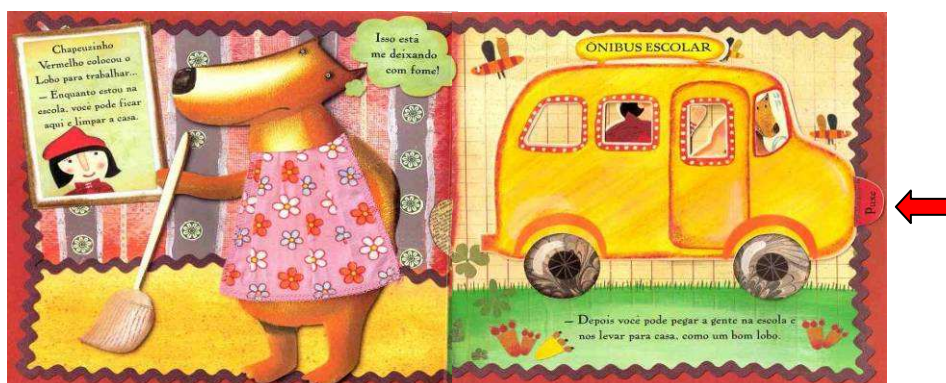


Figura 73 - Atividades do lobo.

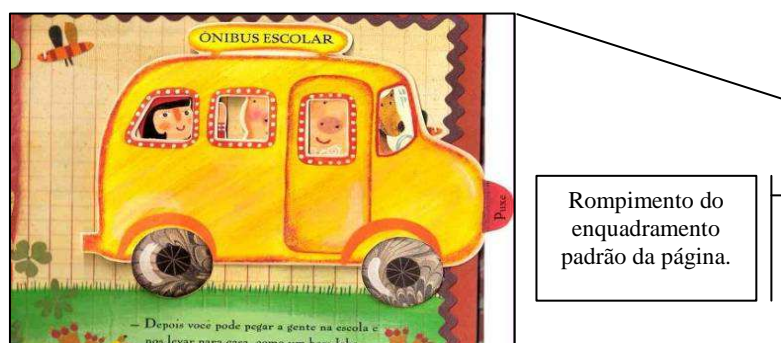


Figura 74 - Detalhe do movimento do ônibus.

Falas expostas no corpo do texto dialogam com as “nuvens” de pensamentos do lobo, criando um jogo bem sucedido de utilização dos espaços e recursos gráficos. Podemos notar também que a mudança de ambientes é sempre acompanhada da mudança da cor de fundo do cenário, o que auxilia e aguça a percepção do leitor (figura 75). Além disso, a utilização de papel laminado vermelho nas bolinhas do bolo (figura 75/lateral esquerda), muda a textura padrão das páginas, ajudando a despertar o interesse e a atenção do leitor para a imagem proposta na cena.



Figura 75 - Lobo com a mãe e com a avó de Chapeuzinho.

Uma nova proposta de utilização de gêneros textuais acontece na sequência narrativa apresentada pela figura 76. À esquerda, o lobo aparece dando uma entrevista para a TV, cujo comentário da jornalista, específico do gênero, é trabalhado em balão posicionado abaixo da imagem da televisão: *Aqui é Cristina Andersen para o Jornal Florestal. Estou aqui com o Lobo, o famoso mocinho que finalmente topou dar uma entrevista para seus fãs.* A cena da direita é composta pelo *Jornal da Floresta* em suporte impresso, em que também é possível ao leitor o manuseio e passagens das páginas que apresentam diversos gêneros textuais característicos do discurso jornalístico, tais como: manchete, fotografias, anúncios publicitários e enquetes.



Figura 76 - Lobo na TV e no jornal.

Na página seguinte, à esquerda (figura 77), a estrutura das histórias em quadrinhos é novamente explorada. No entanto, a cena mais inusitada aparece ao lado, em que, a partir de uma peça giratória de papel (detalhe em vermelho), a raiva de Chapeuzinho é externada por meio de um efeito de mudança gradativa de cores em sua face. Ainda nessa cena, um bilhete é escrito por Chapeuzinho e destinado ao lobo. Ele é guardado em um envelope que também pode ser retirado e manuseado pelo leitor (figura 77/lateral direita e figura 79).

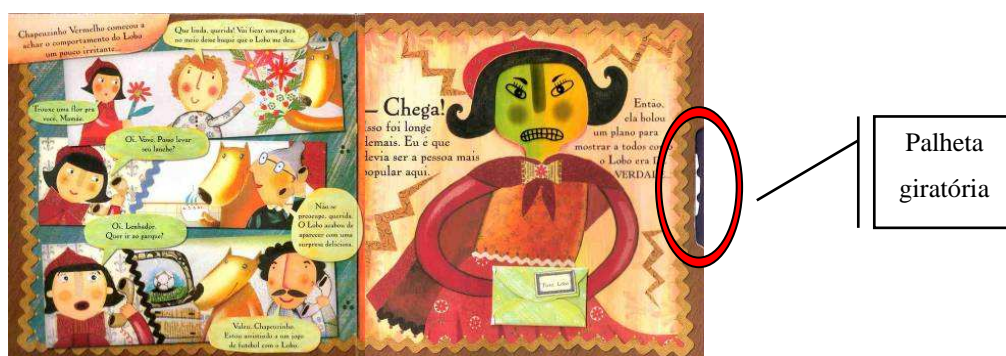


Figura 77 - Chapeuzinho enfurecida com o lobo.

Detalhes da mudança de humor da personagem provocada pelo efeito de multicoloração da palheta giratória:



Figura 78 - Detalhes do efeito de mudança gradativa de cores.

Detalhe do bilhete enviado por Chapeuzinho para o lobo em efeito *zoom*.

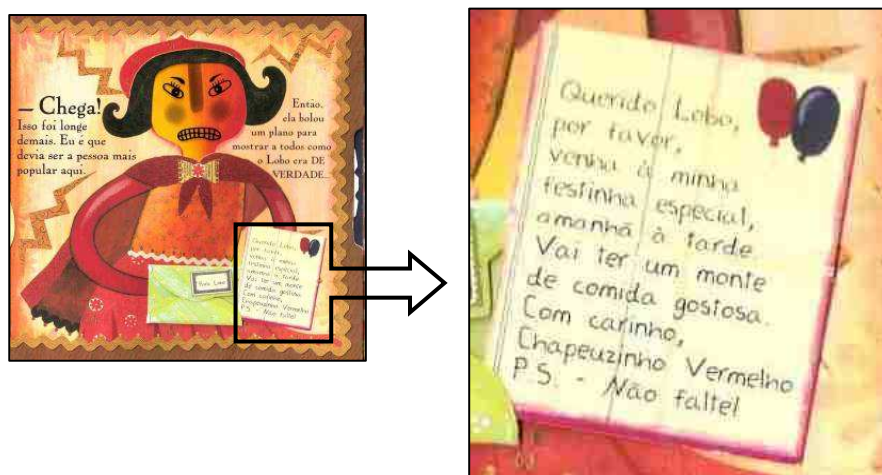


Figura 79 - Bilhete de Chapeuzinho para o lobo.

O mesmo recurso de animação utilizado para provocar a mudança de cores na face de Chapeuzinho é utilizado na página subsequente (figura 79). Em formato de faixas de aclamação ao lobo, os dizeres são modificados na medida em que a palheta giratória é manuseada.



Figura 80 - Faixas de saudação ao lobo.

À direita dessa mesma página (figura 81), o lobo ocupa espaço central e ampliado, além de realizar dois efeitos de movimentação consecutiva. Seguindo as instruções “*sanduíche misterioso – Abra*”, o leitor encontrará, dentro da ilustração do sanduíche, a imagem e a escrita de *UMA SALSICHA!!!* Ao mesmo tempo, acionados pelo “puxar” do pão, os olhos do lobo são mudados em espirais amarelas e azuis, evocando o descontrole por que passa o animal (carnívoro, até então, recuperado) no momento em que percebe a salsicha à sua frente.

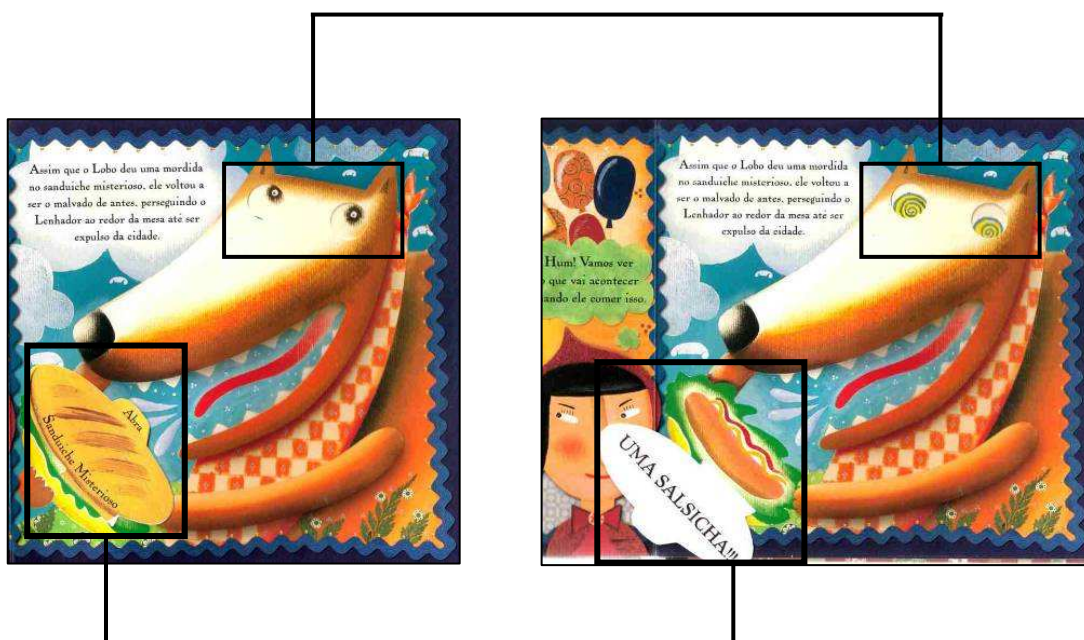


Figura 81 - Sanduíche de salsicha.

Ao virar a página do *sanduíche misterioso*, o leitor encontrará o lobo saltando de trás de uma árvore à espreita de Chapeuzinho (figura 82/lateral esquerda). Antes de encerrar a história, Baruzzi e Natalini deixam um convite para que o leitor possa revisitar a história em outras versões. Na cena, uma moldura é alocada ao lado da menina e escrituras no chão, escapando aos seus passos, carregam os seguintes dizeres: *Chapeuzinho Vermelho ficou muito contente de voltar a ser a pessoa mais boazinha da Floresta. Para provar, ela foi levar uma cesta de guloseimas para a vovozinha. Quanto ao que aconteceu depois... Bem, você conhece a história oficial.*



Figura 82 - Fim da narrativa: início de uma história oficial.

A imagem, assim como o texto verbal, carregam consigo representações de uma infância marcada histórica, social e culturalmente. De acordo com Belmiro (2000, p. 13), as imagens possuem diferentes usos na vida social “como recorrência ao cotidiano, onde os objetos são reconhecidos imediatamente pelo engendramento de uma sociabilidade integradora que ressignifica o mundo (...). (...) a sociabilidade é engendrada pelas imagens produzidas no e pelo cotidiano social”.

Por instaurarem laços de sentido e representação é que se torna possível perceber imagens que revelem uma mesma personagem de maneiras diversas. A Chapeuzinho criada no século XIX por Gustave Doré é bastante diferente, por exemplo, da Chapeuzinho Amarelo de Ziraldo, produzida no final do século XX, não apenas pela utilização de cores, mas, especialmente pelos traços que acompanham o texto verbal na narrativa. A figura do lobo não é mais aquela ameaçadora, reproduzida em escala maior que a Chapeuzinho, observando a menina de cima para baixo, deixando nítida a relação de dominação e poder estabelecida pelo animal em relação à protagonista. O cenário sombrio e tenebroso da floresta, ocupado com exclusividade por Chapeuzinho e o Lobo, cede espaço para ambientes iluminados que dividem a cena com novas personagens, como os *trosmos*, de Chico Buarque.

Imagens e textos verbais exprimem nos livros para crianças, retratos, representações que cada sociedade tem da infância em um período histórico determinado. Experimentar um semblante doce de Lobo Mau, em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, é uma estratégia bastante diferente da utilizada por Julião Machado na

Chapeuzinho Vermelho dos *Contos da Carochinha*, que deixava clara sua representação de antagonista, de vilão da história.

Segundo Belmiro (2000), refletir sobre os significados das imagens permite a compreensão de padrões de visualidade que são organizados e conformados em dado contexto social e histórico. Nas palavras da autora:

Os sistemas de referência que os grupos criam e nos quais se reconhecem são constituídos também por imagens que instauram laços de comunhão entre os homens. (...). Da mesma forma, enfatiza sua natureza simbólica que possibilita construir esse conjunto de significados do todo social, e é constituída por ele, vale dizer, é uma imagem que se torna significativa por sua ancoragem nos conteúdos resultantes da criação imagética e, não, na realidade mesma. (BELMIRO, 2000, p. 14).

Dessa forma, percebemos que as representações imagéticas de *Chapeuzinho Vermelho* e do *Lobo* são traduções dos modos de olhar que cada sociedade cria, em determinado período histórico, sofrendo alterações de acordo com novas técnicas “de apropriação do visível” (BELMIRO, 2000, p. 16), e, especialmente, em função das formas diferenciadas de perceber e representar a criança de tempos em tempos.

Capítulo 5 - Analisando a materialidade das obras

Neste capítulo, buscamos levantar indícios de quem eram/são as crianças leitoras/ouvintes visadas (mesmo que implicitamente) no material gráfico que serve de suporte aos textos que compõem o *corpus* investigativo.

Por meio da análise da materialidade das obras, novos sentidos podem ser atribuídos ao estudo dos textos (escritos e imagens), ou, melhor dizendo, o suporte livro pode trazer mais elementos para a compreensão do leitor pretendido, ajudando a levantar mais hipóteses. Dessa maneira, concordamos com Chartier, ao considerar que a análise literária também passa pelo entendimento do suporte:

Contra a representação elaborada pela própria literatura, do texto ideal, abstrato, estável porque desligado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá ler, e que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao leitor.” (CHARTIER, 1990, p. 126-127).

A análise do livro de literatura infantil pressupõe, portanto, uma atenção difusa que considere características do interior e do exterior da obra que o revelam ao leitor. Isso se torna um exercício complexo a partir do momento em que consideramos que muitas variáveis estão envolvidas no processo de investigação das obras, como a variável linguística, a variável ideológica e a variável gráfica das obras, que são igualmente dependentes de um período sócio-histórico de produção, em que é possível perceber variações decorrentes de procedimentos editoriais e de recursos tipográficos e gráficos de cada período, além de posicionamentos diversos de autores e editores no mercado editorial.

Nenhuma das obras aqui analisadas consegue se desvencilhar desse processo de elaboração, produção e circulação. Perrault, por exemplo, publicou uma obra adaptada a uma nova categoria de leitores que despontava com grande força no final do século XVII, a infância. Sua produção atendeu, pelo menos a princípio, a um público bem definido: filhos de burgueses e aristocratas da França setecentista. Anos mais tarde, em 1880, uma reedição de sua coletânea, *Les Contes de Perrault*, ganhou novos contornos a partir das ilustrações de

Gustave Doré, mas continuou destinada ao mesmo público: crianças abastadas. É possível perceber esse direcionamento ao público-alvo a partir da estrutura material do livro, editado com encadernação costurada, capa dura revestida de tecido e ornada por arabescos dourados, ilustrações em preto e branco utilizando técnica de entalhe em matriz de madeira e impressão com tinta, com o auxílio de outro profissional, razão pela qual a maioria dos desenhos de Doré possui duas assinaturas, uma do ilustrador e outra do entalhador, como se observa no detalhe da figura 83:

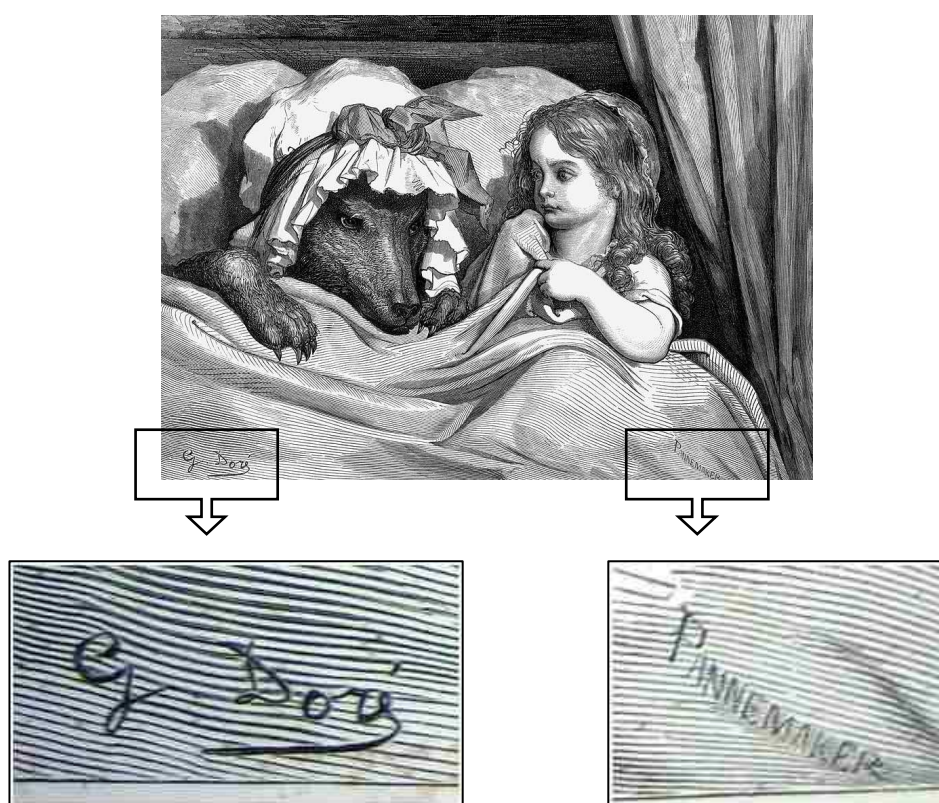


Figura 83 - Técnica de ilustração em Gustave Doré.

Por meio da observação de pequenas sutilezas presentes na materialidade das obras, o analista tem a possibilidade de inferir informações gráficas e editoriais distribuídas por todo suporte. No caso desta pesquisa, a busca é por aspectos que conduzam a representações de infância presentes nas versões de *Chapeuzinho Vermelho*, representantes de períodos sociais e históricos específicos.

5.1. Projeto Gráfico-Editorial

O livro infantil não se restringe a um apanhado de textos verbais e imagens, mas constitui um conjunto de sistemas semióticos que abarca múltiplas possibilidades de leitura e análise também derivadas de um projeto gráfico-editorial responsável, por exemplo, pela variação de cores, dimensões e formatos das obras. O projeto gráfico-editorial reúne elementos que dão corpo ao suporte livro.

No edital de convocação para inscrição de obras de literatura, publicadas até 2009, no processo de avaliação e seleção do Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE 2010, o projeto gráfico e editorial assume singular relevância na análise da qualidade literária das obras destinadas ao público infantil, conforme pode ser observado no seguinte fragmento retirado do Anexo III do documento:

O projeto gráfico [dos textos literários] será avaliado quanto à adequação e expressividade nos seguintes aspectos: apresentação de capa criativa e atraente, apropriada ao projeto estético-literário da obra; uso de tipos gráficos, espaçamento e distribuição espacial adequados aos diferentes públicos de leitores; distribuição equilibrada de texto e imagens; interação das ilustrações com o texto, artisticamente elaboradas; uso de papel adequado à leitura e ao manuseio pelos diversos públicos e pertinência das informações complementares. A presença de erros de revisão e/ou de impressão comprometerá a avaliação da obra. (MEC/PNBE, 2009, s/ p.).

O papel no qual um livro é impresso, seu formato e dimensões, o espaçamento e a letra utilizada, a capa, a quarta-capa e os paratextos que acompanham sua edição são responsáveis, juntamente com os textos verbais e imagens, pela constituição de um “todo” que influencia a qualidade da leitura e, conseqüentemente, o interesse e motivação de seu leitor.

O historiador Roger Chartier (1996) apresenta uma distinção entre a construção de textos dirigidos ao prazer da leitura dirigida ao leitor – colocar em texto (*mise en texte*) e às múltiplas possibilidades de apropriação desse mesmo texto em função de variáveis históricas e editoriais envolvidas em sua elaboração – colocar em livro (*mise en livre*). Tal possibilidade de tratamento do livro, apoiada num quadro teórico historiográfico, nos ajuda a pensar de

forma mais abrangente a questão de análise da materialidade das obras. A esse respeito, Chartier considera:

“Os procedimentos de colocar em texto são constituídos pelo conjunto dos procedimentos retóricos, dos comandos que são dados ao leitor, dos meios pelos quais o texto é construído, dos elementos que devem conduzir à convicção ou ao prazer. Existe, de outra parte, os procedimentos de colocar em livro, que podem apropriar-se diferentemente do mesmo texto. Eles variam historicamente e também em função de projetos editoriais que visam usos ou leituras diferentes. Portanto, sobre um mesmo texto, que tem suas próprias regras de ser como texto, os procedimentos de ser em livro podem variar de maneira extremamente forte. A pergunta histórica deve atuar justamente sobre esses dois registros. Um remete para o lado da análise e da pragmática dos textos, da análise das formas retóricas, do estudo literário. O outro remete para um saber mais técnico, o da história do livro, da bibliografia material, da história da tipografia. (CHARTIER, 1996, p. 251).

A análise do texto (e dos sentidos dele derivados - *mise en texte*) será tratada no Capítulo 6 – *Análise do discurso das narrativas: quem são os leitores/ouvintes das narrativas “In Versões”?*, que está estruturando em tópicos divididos de acordo com as versões de *Chapeuzinho Vermelho* que integram o *corpus* de pesquisa. Quanto às variantes do texto colocado no livro (*mise en livre*), propomos explorá-las neste quinto capítulo com ênfase nas características gráfico-editoriais das obras.

A elaboração de um projeto gráfico-editorial aponta para escolhas que aproximem o universo infantil das obras literárias, estudando relações pertinentes à definição do formato, delimitação dos textos (verbais e visuais), até à seleção, combinação e aplicação tipográfica, além de observar o trabalho específico em relação à encadernação, às cores, à paginação, etc.

Nessa perspectiva, o primeiro passo para a definição desses parâmetros projetuais diz respeito à demarcação do espaço gráfico a ser trabalhado, o que implica a determinação do formato da publicação. Flexor (2006) explicita algumas orientações que se referem à observância de três aspectos fundamentais: o financeiro, o cultural e o ergonômico.

O aspecto financeiro está ligado aos formatos que propiciam bom aproveitamento da folha gráfica e, conseqüentemente, que sejam adequados aos equipamentos de reprodução em larga escala, priorizando, assim, produções de obras a baixo custo, mais acessíveis ao consumo. O segundo aspecto, o cultural, refere-se a formatos em proporções consideradas

cognitivamente coerentes, por derivarem de proporções geométricas, ou orgânicas, verificáveis em estruturas naturais e construídas pelo homem, tais como o próprio corpo humano, a música, a arquitetura, etc. Isso parece justificar o fato de o olho humano reconhecer essas proporções de forma harmoniosa, fundamentando, inclusive, seu uso em objetos gráficos como o livro. Flexor (2006) pontua que se o objetivo é proporcionar conforto ao leitor, é necessário buscar formatos e estruturas internas para o livro que sejam harmônicas perante o leitor alvo. Já o aspecto ergonômico é responsável pela estipulação de maneiras adequadas de utilização e manuseio do livro pelo leitor. Considerando o leitor infantil, que possui mãos pequenas e força proporcional à sua idade, o projeto deverá atentar para um formato de manuseio simples e confortável, propiciando uma leitura prazerosa e agradável. Sobre essa questão, Bringham (2006, p. 160) afirma que “algumas proporções são recorrentes porque agradam ao olho e à mente, assim como alguns tamanhos são recorrentes porque são confortáveis para as mãos”.

A encadernação, por sua vez, precisa ser resistente à manipulação dos leitores iniciantes que ainda não adquiriram muita habilidade no manuseio do livro, devido à fase de desenvolvimento de sua motricidade fina. O tipo de material da capa pode dar ao livro maior durabilidade e, ao leitor infante, proporcionar maior nível de firmeza ao segurá-lo para efetuar a interação.

Além da capa, é preciso registrar que o miolo, ou parte interior da publicação, deve continuar a manter o interesse da criança, justificando-se, dessa maneira, o posicionamento de Chartier, que vê o livro como um “todo” de sentidos e significações. O projeto gráfico também é responsável por estabelecer boas relações de legibilidade nas obras, proporcionando conforto na leitura e, conseqüentemente, maior interesse e prazer.

A disposição dos textos verbais e das imagens pode colaborar de forma positiva ou negativa no processo de leitura. Margens bem posicionadas, por exemplo, também são responsáveis por proporcionar uma leitura mais confortável, assim como por facilitar o manuseio por parte do leitor. As margens, juntamente com as áreas em branco, provenientes das entrelinhas e até mesmo dos espaços internos e externos dos caracteres, ajudam a valorizar a legibilidade.

Flexor (2006) afirma ser necessária a perfeita estruturação de largura, altura e padrões tipográficos das páginas, já que estas influenciam diretamente a *leitabilidade* da

obra, ou seja, as boas condições de leitura e apreciação visual do texto. Considerando tal orientação e a questão tipográfica dos textos, Coutinho (2006) afirma a necessidade de se considerar as particularidades de leitura do público infantil e ressalta que uma tipografia de fácil leitura, para este público, precisa apresentar características que diferenciem uma letra da outra, provendo aspectos particulares às palavras. Isso implica dizer que é fundamental observar se, na família tipográfica escolhida, os caracteres são bem diferenciados entre si, para que o leitor não os confunda, especialmente entre os caracteres l, I e 1 (letra ‘L’ minúscula, letra ‘i’ maiúscula e número um); O, 0 e Q; (letra ‘o’ maiúscula, número zero e letra ‘q’ maiúscula); 6 e b; (número seis e letra ‘B’ maiúscula); b e h (letra ‘B’ minúscula e letra ‘H’ minúscula) ou quando duas letras estão muito próximas e, por isso, geram ambigüidades, levando o leitor a enxergar como sendo apenas um caractere quando se trata de dois, como nos casos de “rn” (letras R e N minúsculas) ao invés de “m” e “d” ao invés de “cl” (letras C e L minúsculas).

Outros aspectos do projeto, relevantes por exercerem forte atração perante o leitor-alvo, são as cores e as imagens. Coutinho (2006) esclarece que a aplicação de cores luminosas, intensas e contrastantes chama mais a atenção do leitor, sendo bastante exploradas em edições destinadas ao público de pouca idade. Da mesma forma, o uso das imagens, aliado às técnicas e recursos gráficos, enriquece visualmente a publicação e atrai, ainda mais, o olhar deste leitor, auxiliando no aprimoramento da sua percepção.

Os aspectos gráficos e editoriais que participam da construção de um livro merecem, dessa forma, especial atenção, visto que exercem função relevante no condicionamento de uma boa leitura, em especial daquela dirigida para a criança.

5.1.1. Capa, quarta capa e folha de rosto

CAPA

A capa de um livro, muito mais que uma forma de abrigar um apanhado de folhas, ou de anunciar um contexto, representa a própria identidade da obra, ela é, por assim dizer, o “cartão de visita” do livro. A capa está para o livro, como a face está para as pessoas. Por vezes, é por meio da capa que as primeiras considerações sobre uma obra são formadas, e

assim, podemos refletir: quantos de nós já foram atraídos por uma obra pela capa? É certo que, voltando à associação da capa do livro à face humana, devemos considerar um antigo ditado que diz: “*Quem vê cara, não vê coração*” e, da mesma forma, quem vê capa, nem sempre vê conteúdo. Portanto, a análise das capas deste *corpus* integra um conjunto de elementos investigativos, que passa por sua materialidade, pelo projeto gráfico e editorial e segue até a análise cuidadosa de textos escritos e imagens.

Desde os tempos de utilização de papiros e pergaminhos, existe a preocupação de preservar e proteger o suporte textual, sendo esta a função inicial e primordial das capas. De acordo com Lima (1985, p. 141), “a necessidade de lhe apor [à capa] um elemento que identificasse o conteúdo, acabou por reunir ambas as finalidades, conforme a própria evolução técnica e cultural do livro veio a registrar”. A função de proteger e identificar o miolo dos livros foi ampliada, passando também a ocupar o papel de divulgação e sedução do leitor. Tal qual um cartaz de *marketing*, a capa do livro tornou-se instrumento de comunicação social entre editoras e leitores potenciais. Ela precisa atrair o seu leitor, destacando-se das demais quando colocada na estante de uma livraria, de forma a tocar o leitor, alcançá-lo para atraí-lo à leitura e a possível compra.

Por meio da capa, é possível vislumbrar elementos característicos da produção editorial de cada período e reconhecer sua atmosfera gráfica; da mesma forma, espera-se encontrar características que permitam uma exploração inferencial pelo leitor pretendido em cada uma das obras em análise.

Segundo Powers (2008), entre meados do século XVIII e a Primeira Guerra Mundial, os livros para crianças ganharam uma enorme diversificação no tratamento dado ao projeto gráfico, apresentando-se em tamanhos e formatos variados, utilizando novas tecnologias de impressão e encadernação que permitiram a circulação entre leitores de diferentes gostos e posses, do mais tradicional ao mais inusitado, do mais simples ao mais sofisticado. O reflexo desse processo incidiu diretamente nas capas, anteriormente publicadas exclusivamente em padrão provisório.

Tomando por referência o período de publicação da obra *Les Contes de Perrault*, 1880, o desenvolvimento da encadernação mecânica barateou o custo de livros produzidos em capa-dura para crianças, e era comum encontrar capas com o título destacado por desenhos atraentes e molduras ornadas com estampas. Essa inclinação gráfica do período pode ser

observada na capa de *Les Contes de Perrault*, a qual apresenta arabescos que emolduram e destacam o título e a autoria das ilustrações. A figura 84 apresenta a imagem da obra *Les Contes de Perrault*, de Charles Perrault (à esquerda) em amostra comparativa à obra de seu irmão Claude Perrault, *Les Fées: Historietts Naïves et Infantines*³⁵ (à direita), ambas edições de luxo, que ilustram algumas das características gráfico-editoriais apontadas anteriormente, sendo o estilo de Charles mais ornamental e de Claude, mais figurativo.



Figura 84 - Foto comparativa das obras infantis de Charles Perrault e de seu irmão Claude Perrault.

Na figura 85 é possível observar detalhes da capa de *Les Contes de Perrault*, cujo acabamento aprimorado é recoberto por telagem semelhante ao marroquim que substitui o couro natural, largamente utilizado no período. Embora não apresente ilustrações no estilo de Claude Perrault, traz os dizeres essenciais da obras (função informativa): título, autor, ilustrador e editora, além de arabescos ornamentais rendilhados impressos em relevo.

³⁵ A obra de Claude Perrault não traz informações precisas sobre sua data de publicação. Estimativas da Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais, “Luiz de Bessa”, indicam como período de publicação meados do século XIX, coincidindo com a publicação de Charles Perrault, analisada nesta pesquisa e, permitindo um trabalho comparativo. São dados da obra de Claude Perrault: Título: *Les Fées: Historietts Naïves et Infantines / racontées par Claude Perrault*. Édition de luxe; entièrement refondue et ornée de huit feuilles à quatre dessins. Publicada por Pont-a-Mousson: Litographie Artistique de la Lorraine, [18..]. 44 páginas ilustradas. 35 cm. Capa com ilustração colorida. Vinhetas. Exemplar n. 201852: Doação da Família Wilson Bruno de Freitas e Maria Aparecida de Freitas para o Acervo de Obras Raras da Coleção Memória Infantil da Biblioteca.



Figura 85 - Capa de Les Contes de Perrault

Acreditamos que a capa dessa obra apresenta uma boa função estético-literária por oferecer elementos bastante atrativos ao público infantil, dada sua cor vibrante e chamativa, associada aos detalhes rebuscados em dourado. No entanto, cabe refletir acerca de qual leitor infantil faria uso, potencialmente, dessa obra no Brasil. Sob esse aspecto somos levados a pensar que essa edição de luxo de Perrault, se dirigiu às crianças brancas³⁶ e abastadas do século XIX, pertencentes às camadas burguesas e/ou de classe média (esfera social em ascensão no Brasil oitocentista) visto que se trata de um momento editorial ainda incipiente no Brasil, cujas obras literárias em circulação, especialmente infantis, eram em grande parte importações.

Já em 1956, encontramos os *Contos da Carochinha*³⁷, de Pimentel, em sua vigésima quarta edição, cuja capa cartonada³⁸ foi produzida em cores e estilo figurativo, bastante recorrente desde a virada do século XX, em que se tornou possível reproduzir o desenho original de um artista mecanicamente para impressão.

³⁶ A afirmação está pautada na situação brasileira de escravidão, que excluía os negros do acesso escolar e instrucional. O regime escravocrata foi derrubado apenas oito mais tarde, a contar pela data de publicação da obra, 1880, quando a Lei Áurea, de abolição da escravatura, foi assinada. (Muito embora seus efeitos não se fizessem sentir de imediato).

³⁷ A primeira edição de *Contos da Carochinha* de Figueiredo Pimentel foi publicada em 1894, pela editora Quaresma. Para este trabalho, foi consultada a 24ª edição, de 1956.

³⁸ A capa cartonada é também conhecida como capa dura, caracterizada pela presença da capa firme em que um cartão resistente é inserido em sua estrutura.

Tecnicamente a capa dessa obra é mais simples que a capa do livro de Perrault, uma vez que não conta com relevos e revestimento em tecido. Nela há predominância de tons róseos marcadamente pela borda de página da capa e invólucro arredondado que destaca a figura de uma mulher idosa contando histórias a crianças, possivelmente a “Dona Carochinha” ou, talvez, a “Mamãe Gansa” de Perrault, personagens tipicamente conhecidas como contadoras de histórias. Ladeando o círculo, são dispostos ramos em flores, conservando o tom rosa, e uma faixa em estilo papiro é aberta para anunciar o título da obra em letras grandes e formato caixa-alta. Outra faixa em mesmo estilo é desdobrada em amarelo aceso, pouco abaixo, de forma a destacar o nome do autor, conforme exposto na figura 86:



Figura 86 - Capa dos Contos da Carochinha de Figueiredo Pimentel.

O *design* da capa sugere uma aproximação ao gênero textual cartaz, pois, ao mesmo tempo em que informa e instrui o leitor sobre o assunto, também busca convencer, persuadir e “vender” uma ideia, ou ideal. Esse gênero é marcado pelo apelo, que se expressa por meio da linguagem verbal e imagética, fornecendo uma comunicação clara, direta e objetiva que visa a atrair seu público-alvo. Dessa forma, ao apresentar uma capa com cor

vibrante e chamadas que parecem dizer “venham crianças! Este livro é feito para vocês!”, a editora Quaresma atrai o olhar de seu leitor, que se deixa conduzir em direção à obra a partir do convite apresentado em sua capa. Aos pais, por exemplo, é dirigida a mensagem: *Livro para crianças contendo maravilhosa coleção de contos populares morais e proveitosos de vários países, traduzidos uns e outros apanhados da tradição oral*. Assim fazendo, a capa de *Contos da Carochinha* é capaz de seduzir, convencer e, o mais importante, convidar à leitura.

Há na capa uma missiva ao destinatário: crianças. Mas que tipo de crianças? Os contos de Pimentel foram originalmente publicados em 1894 e, desta data até a vigésima quarta edição de 1956, conheceu grande sucesso de vendas e circulação no país (PIMENTEL, 1956, p. 8-9), especialmente em âmbito escolar³⁹. Além disso, a própria ilustração da capa sugere uma representação de infância obediente, comportada e atenta à fala adulta, em especial se consideramos que a natureza figurativa da capa propicia reconhecimento imediato e permite ao leitor infantil estabelecer conexões com o mundo e elaborar redes interpretativas.

Saindo de Pimentel, chegamos a Lobato com a proposta de analisar as quatro capas que integram nossa pesquisa, sendo duas de *Reinações de Narizinho* e outras duas de *O Picapau Amarelo*, pertencentes a coleções diferentes; a primeira da Editora Brasiliense (5ª edição, 1973) e a segunda da Editora Círculo do Livro (s/n edição, 1989). Antes, contudo, situaremos o contexto editorial do país nos anos 1920-30, período em que Lobato publica suas primeiras edições infantis⁴⁰.

Segundo Powers (2008), o estilo editorial adotado nas décadas de 1920 e 1930 pretendia seguir as tendências modernistas, cujo impulso original vinha principalmente da Europa. As capas coloridas de papel eram bastante comuns e havia o interesse modernista de privilegiar a arte popular e a imagem da criança. É possível verificar, por exemplo, que a primeira capa de *Narizinho Arrebitado* de 1921 (figura87), apresentava a imagem da menina em destaque ladeada pelas personagens integrantes das narrativas, a capa cartonada possui ilustrações de Voltolino.

³⁹ Mais detalhes no capítulo 6, tópico 6.2 – *Período colonial e a Chapeuzinho da Carochinha*.

⁴⁰ Em 1921, Lobato publica *Narizinho Arrebitado: primeiro livro de leitura para uso das escolas primárias*. Dez anos mais tarde, a história original de Narizinho ganha novos contornos e acréscimos, resultando na primeira edição de *Reinações de Narizinho*, publicada em 1931. *O Picapau Amarelo* foi publicado em 1939.



Figura 87 - Capa da primeira edição de Narizinho Arrebitado.

O cartunista Belmonte também imprimiu seus traços em obras lobatianas, como *Emília no país da gramática* (1934), por exemplo, utilizando linhas firmes e evitando detalhes rebuscados. Tipicamente inserido na proposta modernista do período, de ousadia e inovação, Belmonte “joga” com palavras, imagens e movimento⁴¹.

As edições de *Reinações de Narizinho* e *O Picapau Amarelo*, da editora Brasiliense (1973), apresentam encadernação estilo brochura, na qual os miolos são costurados na lombada e colados a uma capa mole. A natureza figurativa é mantida e bem explorada por meio das imagens destacadas de Narizinho com Emília no campo, em *Reinações*, e do Visconde de Sabugosa fugindo do crocodilo do Capitão Gancho em *O Picapau Amarelo* (figura 88).

O destaque da capa é dado para as ilustrações, que ocupam a maior parte do espaço visual. Os títulos das obras também saltam ao olhar do leitor, por se apresentarem em letras grandes e destacadas pelo contraste de cor com o fundo. O nome do autor vem logo abaixo à esquerda e o nome da editora aparece na base da capa, embaixo, fora do enquadramento da imagem, tal qual título e autor. Dados sobre o ilustrador da capa e miolo, Manoel Victor Filho, somente aparecem na folha de rosto.

⁴¹ Maria Alice Faria oferece mais detalhes das ilustrações de Belmonte em obras lobatianas em um artigo intitulado: *Belmonte ilustra Lobato*. LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, Luís (orgs.). Monteiro Lobato, livro a livro. São Paulo: Editora UNESP, 2008: 53-63.



Figura 88 - Capas de *Reinações de Narizinho* e *d'O Picapau Amarelo* da editora Brasiliense (1973).

As edições da Editora Círculo do Livro (1989) apresentam capa dura – dentro de um padrão que caracteriza a editora – e também exploram a imagem das personagens do Sítio do Picapau Amarelo em cores vivas. O enquadramento das imagens sugere um descolamento para primeiro plano, devido a um efeito de sobreposição de sombra, da mesma forma que a editora Brasiliense, a Círculo do Livro não insere os paratextos dentro do enquadramento das imagens, evidenciando-as (figura 89).

O destaque da capa é dado ao autor, visto que é impresso em letras garrafais, caixa-alta e cor preta em contraste com o fundo azul claro. O título da obra é remetido para baixo, mas ganha evidência por estar inserido em uma caixa de texto amarela. Assim como acontece nas edições da Brasiliense, não aparecem informações sobre os ilustradores da obra⁴² na capa, mas apenas no verso da folha de rosto.

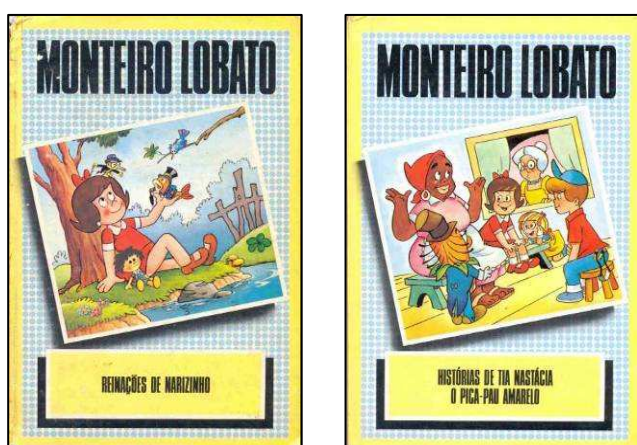


Figura 89 - Capas de *Reinações de Narizinho* e *d'O Picapau Amarelo*, da editora Círculo do Livro (1989).

⁴² Ilustradores da coleção: Jorge Kato (coordenação), Izomar Camargo Guilherme (capas), Adilson Fernandes, Carlos Avalone Rocha, Eli Marcos Martins Leon, Luiz Padovim, Michio Yamashita, Miriam Regina da Costa Araújo, Paulo Edson, Roberto Massaru Higa, Roberto Souto Monteiro.

Ambas as edições, da Editora Brasiliense e da Editora Círculo do Livro, sugerem cuidado e atenção com o público-alvo, na busca de atrair sua atenção por meio das cores e imagens das personagens do Sítio do Picapau Amarelo, mostrando cuidado com o projeto estético das obras. Além disso, por considerarmos a crescente inserção das crianças na escola a partir da década de 20, marcada pela obrigatoriedade da frequência escolar, possivelmente as obras de Lobato tenham conseguido atingir um leque amplo e variado de leitores infantis no Brasil.

Quanto à representação de infância impressa nessas capas (figuras 88 e 89), ao contrário da “Carochinha”, notaremos imagens de crianças livres da supervisão adulta, em contato com a natureza, explorando novos ambientes e até carregando brinquedos que denotam traquinagem (como o estilingue no bolso de Pedrinho – *O Picapau Amarelo*). A rotina doméstica é também representada, contudo, de forma agradável, como pode ser percebido pelos sorrisos das personagens (figura 89/lateral direita). A imaginação constante na produção lobatiana é refletida nas capas que apresentam animais falantes, uma boneca e um sabugo de milho “vivos”. A criança representada nas capas de Lobato é aquela que brinca, se diverte, procura aventuras e, principalmente, imagina.

A exemplo das obras de Lobato, *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque terá mais de uma capa analisada, sendo a primeira ilustrada por Donatella Berlendis editada pela Editora Berlendis e Vertecchia (5ª edição, 1983) e a segunda, mais conhecida, é ilustrada por Ziraldo e editada pela José Olympio Editora (21ª Edição, 2007).

A obra, originalmente publicada em 1979, pela Editora Berlendis e Vertecchia, se insere em um período de grande valorização da produção literária para crianças no país, que se inicia na segunda metade da década de 1960, estendendo-se ao longo dos anos 1970.

Ambas as capas de *Chapeuzinho Amarelo* trazem como destaque absoluto a imagem da menina usando seu chapéu. No caso de Donatella Berlendis, é possível perceber as influências de uma tendência do período que, segundo Powers (2008), transformou a padronagem das dimensões rompendo com os limites impostos pelo enquadramento da capa, neste caso impressa em papel cartonado.

A cor amarela da aba do chapéu é posicionada no quadrante central da capa, abaixo dela, saltam os olhos pretos e lânguidos de Chapeuzinho, em contraste com o fundo branco. O jogo de atenção se divide entre o olhar e o título da obra seguido do autor, que se

encontra na parte superior da capa, dentro do chapéu da menina. São apenas essas as informações fornecidas na capa. Os dados sobre a ilustradora e editora são mostrados no interior do livro. A ilustração da capa, composta pelo chapéu e pelo olhar arredio cortado pelo enquadramento da página, pode despertar no leitor uma hipótese inicial de que a menina está se escondendo de algo ou de alguém. O efeito resultante pode ser observado na figura 90:

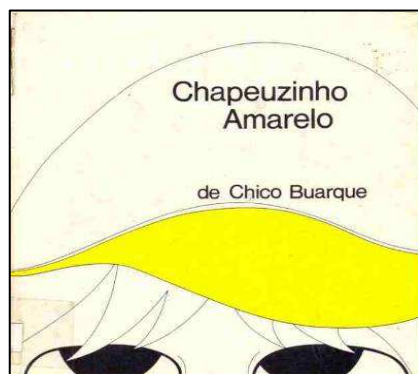


Figura 90 - Chapeuzinho Amarelo.
Por Donatella Berlendis.

Ao contrário de Donatella Berlendis, Ziraldo mostra uma Chapeuzinho sorridente e com faces coradas, expressão facial que sugere um medo já superado (figura 91). A imagem de Chapeuzinho é o elemento central da capa, em função de seu posicionamento e dimensão. A capa, composta por encadernação brochura grampeada, explora cores variadas, destacando-se a amarela e a vermelha, estando a primeira no chapéu e a segunda no título e na parte inferior da capa, compondo seu vestido. A informação do ilustrador é mostrada dentro do vestido da menina, integrando-o à cena. O nome do autor, posicionado acima de Chapeuzinho, é impresso em cor azul, combinando com o fundo atrás da ilustração. Na capa também há informações da editora e do número de edição da obra.

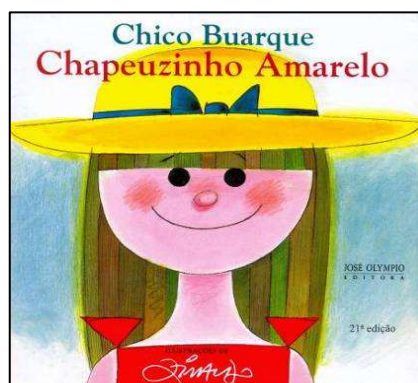


Figura 91 - Chapeuzinho Amarelo. Por Ziraldo.

É interessante notar que as duas capas de *Chapeuzinho Amarelo* apresentadas nas figuras 90 e 91, se observadas, respectivamente, sugerem uma progressão de sentimento e posicionamento de Chapeuzinho, conforme proposto no interior da obra por Chico Buarque. A primeira, de Donatella Berlendis, destaca a reserva da menina, em posição arredia e reservada, tamanho o medo que ela sentia do lobo; a segunda, de Ziraldo, apresenta uma Chapeuzinho “recuperada”, sem medo de se expor. Talvez seja esse o discurso subliminar das capas dessa obra, um convite à emancipação infantil, ao enfrentamento dos medos, uma projeção de infância disposta a superar as próprias dificuldades e seguir.

Com propostas cada vez mais curiosas e projetos gráfico-editoriais que se destacam pelo cuidado e criatividade, o século XXI tem oferecido inúmeras possibilidades literárias para as crianças no campo editorial. Um exemplo é *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, publicada em 2008 pela Brinque-Book, com tradução de Índigo.

A capa conserva uma natureza figurativa ao apresentar imagens da menina e do lobo escondidos atrás de uma árvore, o que volta ao estilo ornamental da época de Perrault ao inserir uma moldura repleta de arabescos no conjunto visual (figura 92). Um toque inusitado é dado à capa através de um trabalho de colagem de jornal que compõe o cenário de fundo em uma montanha; da mesma forma, nuvens de rendas e sianinhas impregnadas de pontinhos dourados compõem o cenário e ajustam o enquadramento emoldurado da capa. Impressa em padrão cartonado e alto-relevo, além dos elementos visuais apontados, a capa traz informações dos autores/ilustradores e da editora.

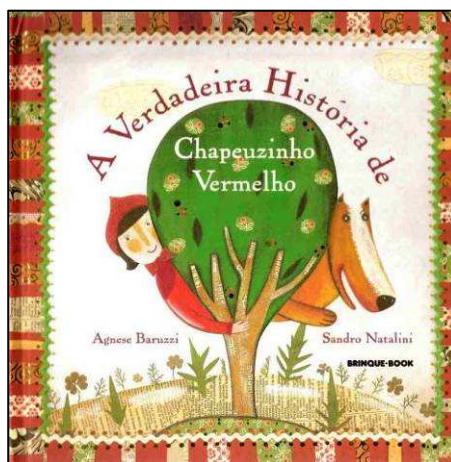


Figura 92 - Capa de *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*.

A capa de *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* já desperta a curiosidade do leitor a partir da exploração do próprio título: verdadeira história de Chapeuzinho? Qual será essa história? A dúvida gerada por essa especulação, associada aos efeitos visuais chamativos da capa, em especial a expressão de suspense das personagens, convida o leitor a abrir o livro e conferir sua trama.

A criança curiosa, autônoma e criativa parece ser o alvo de publicações como esta. No entanto, importa ressaltar que um projeto editorial repleto de recursos e possibilidades gráficas acumula um alto custo, o que dificulta sua circulação entre algumas camadas sócio-econômicas, apontando novo endereçamento de leitores potenciais desse tipo de impresso.

QUARTA CAPA

Também chamada de capa traseira, a quarta capa é aquela localizada no verso do livro e costuma ser utilizada para impressão de paratextos diversos, como biografias, comentários, vinhetas, etc., contextualizando o leitor sobre o autor e a obra no universo literário. No caso das obras analisadas neste trabalho⁴³, a quarta capa explora, de maneira geral, as formas visuais. Este é o caso de *Les Contes de Perrault* (figura 93), *Reinações de Narizinho* e *O Picapau Amarelo* da editora Círculo do Livro (figura 94) e *Chapeuzinho Amarelo* da editora Berlendis e Vertecchia (figura 95).

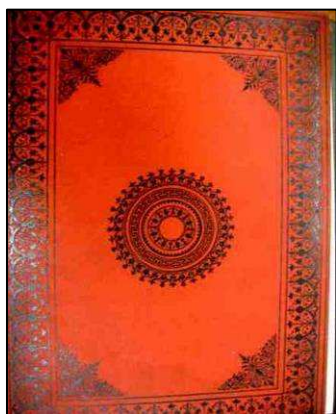


Figura 93 - Quarta capa de *Les Contes de Perrault*.

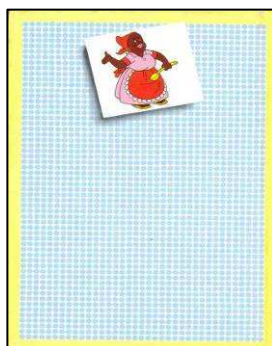


Figura 94 - Quarta capa de *O Picapau Amarelo*.

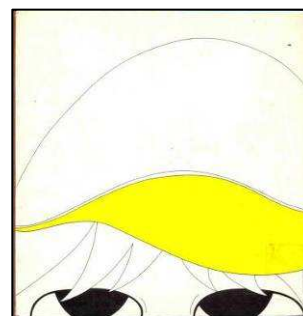


Figura 95 - Quarta capa *Chapeuzinho de Amarelo* da editora Berlendis e Vertecchia.

⁴³ Não conseguimos capturar imagens da quarta capa dos *Contos da Carochinha*. A vigésima quarta edição, que serviu de apoio ao estudo não possuía quarta capa, devido ao mau estado de conservação.

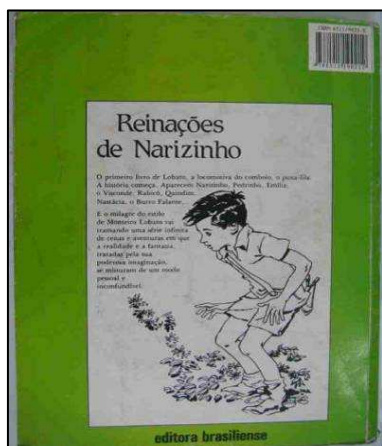


Figura 96 - Quarta capa de *Reinações de Narizinho*. Editora Brasiliense.

A obra *Reinações de Narizinho* da editora Brasiliense traz, por sua vez, dados que contextualizam a obra e o autor para o leitor, de forma a incentivar e enriquecer a leitura ao informar:

“*Reinações de Narizinho*: O primeiro livro de Lobato, a locomotiva do comboio, o puxa-fila. A história começa. Aparecem Narizinho, Pedrinho, Emília, o Visconde, Rabicó, Quindim, Nastácia, o Burro Falante... E o milagre do estilo de Monteiro Lobato vai tramando uma série infinita de cenas e aventuras em que a realidade e a fantasia, tratadas pela sua poderosa imaginação, se misturam de modo pessoal e inconfundível”.

A *Chapeuzinho Amarelo* da editora José Olympio apresenta uma pequena ilustração do chapéu da menina e um pequeno trecho da narrativa textual presente no miolo, como forma de despertar o interesse do leitor para a história:

“Tinha medo de tudo, aquela *Chapeuzinho*. 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 de nada, nem de amarelinha”.



Figura 97 - Quarta capa de *Chapeuzinho Amarelo*. Editora José Olympio.

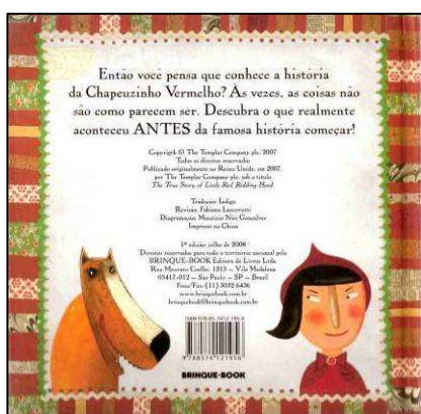


Figura 98 - Quarta capa de *A Verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*. Editora Brinque-Book.

Já a quarta capa de *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* é usada para expor a ficha catalográfica da obra, informações sobre editora, edição, *copyright* e publicação original. Além disso, seguindo a proposta de atrair a atenção e curiosidade do leitor, a quarta capa mantém a borda ornada que acompanha o *design* da capa, além de novas imagens da *Chapeuzinho* e do lobo com os seguintes dizeres:

“Então você pensa que conhece a história da *Chapeuzinho Vermelho*? Às vezes, as coisas não são como parecem ser. Descubra o que realmente aconteceu, ANTES da famosa história começar!”

É interessante observar na ilustração dessa quarta capa (figura 98) os semblantes da Chapeuzinho e do lobo. o lobo aparece olhando com curiosidade e malícia para a menina (detalhe do olhar em declive para o centro do rosto). A Chapeuzinho, por sua vez, em contradição à costumeira imagem de infância pura e inocente, dirige um olhar de sarcasmo e perversão para o lobo (efeito provocado pela inclinação das sobrancelhas em declive para o centro da face e pelo deslocamento da íris para a lateral esquerda dos olhos). Tal apresentação imagética contribui para a formação de hipóteses, já a partir da quarta capa, sobre a trama narrativa que se desenvolverá no interior da obra.

FOLHA DE ROSTO

Criada originalmente para proteger o frontispício do livro, a folha de rosto foi transferida para o interior do suporte a partir do advento da capa. No entanto, conservou sua função informativa que normalmente replica os dados contidos na capa, como título, autor e ilustrador e acrescenta dados da editora acompanhados de sua marca ou timbre e do ano de publicação.

A folha de rosto, também conhecida como página de rosto, já foi tratada por fachada, portal, portada e rosto, ocupando, muitas vezes, a função de “mestre de cerimônias” por indicar especificidades da obra e do suporte ao leitor.

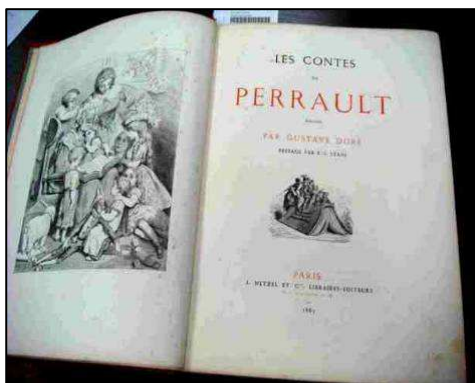


Figura 99 - Folha de rosto de *Les Contes de Perrault*.

A folha de rosto de *Les Contes de Perrault* (figura 99) apresenta informações sobre o autor, destacado em vermelho e caixa-alta, ilustrador, autoria do prefácio, editora, local e ano de publicação da obra. Há também uma ilustração das personagens dos contos da coletânea sentadas sobre um livro, como se estivessem a galope rumo às histórias. Ao lado da folha de rosto, encontra-se a ilustração *Contes de ma mère l'Oye*, de Gustave Doré.

Em *Contos da Carochinha*, a folha de rosto representada pela figura 100, dá destaque ao título da obra e ao seu destinatário potencial: *Livro para crianças*. Insere também informações sobre a coleção (Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma), autor, edição, editora, local e ano de publicação. Há também um pequeno texto sobre o teor e da coletânea: *Escolhida coleção de sessenta e um contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição oral*.



Figura 100 - Folha de rosto de *Contos da Carochinha*.

Na folha de rosto de *Reinações de Narizinho* e *O Sítio do Picapau Amarelo* da Editora Círculo do Livro (figura 101), encontramos apenas informações sobre o autor, título e editora. Já a folha de rosto da edição de *Reinações de Narizinho*, da Editora Brasiliense (figura 102/lateral esquerda), acrescentou a esses dados: a edição, a reimpressão, o local e a data de publicação. A informação sobre o ilustrador apenas é fornecida na edição da Brasiliense de *O Sítio do Picapau Amarelo* (figura 102/lateral direita), que conserva as demais características da folha de rosto de *Reinações de Narizinho*, da mesma editora.

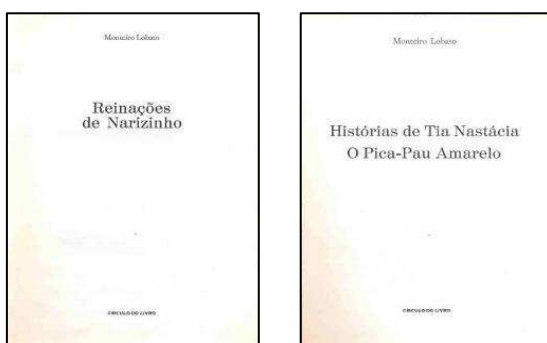


Figura 101 - Folhas de rosto de *Reinações de Narizinho* e *O Sítio do Picapau Amarelo* da Editora Círculo do Livro.



Figura 102 - Folhas de rosto de *Reinações de Narizinho* e *O Sítio do Picapau Amarelo* da Editora Brasiliense.

Informações sucintas também integram a folha de rosto das duas edições de *Chapeuzinho Amarelo* (figura 103): título, autor e ilustrador/a, juntamente com ilustrações de um pequeno chapéu localizado no centro de ambas as folhas de rosto. A edição da Editora José Olympio informa ainda o número de edição e as premiações recebidas: Altamente Recomendável para Crianças, FNLIJ, 1979 e Prêmio Jabuti de Ilustração, CBL, 1998.

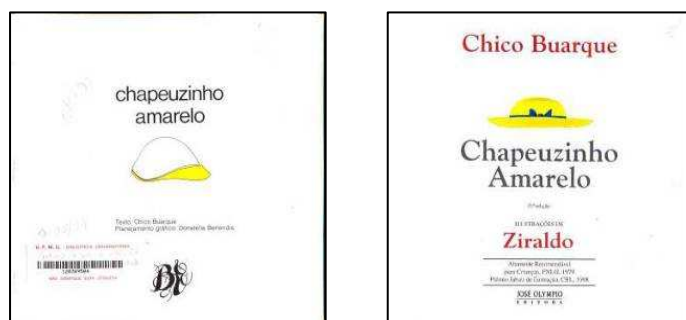


Figura 103 - Folhas de rosto de Chapeuzinho Amarelo.

Em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, a folha de rosto integra o início da narrativa (figura 104). No mesmo espaço formatado em paginação dupla, título e autores são informados ao leitor. Não há, nesse caso, separação entre a folha de rosto e o início da narrativa, que se fundem e criam uma apresentação única e integrada da obra.

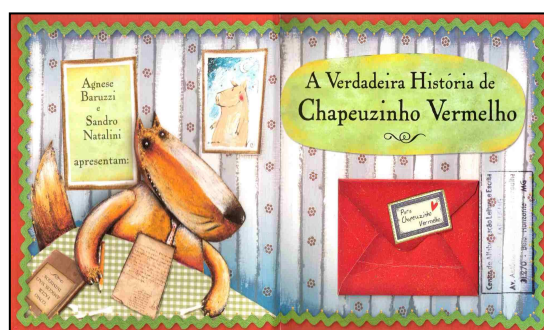


Figura 104 - Folha de rosto de *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*.

5.1.2. Formato, dimensões e estrutura interna do livro

O interesse em apresentar livros fáceis de manusear, destinados a crianças, inclui formato, dimensão e peso. Da mesma forma, é importante que o material gráfico seja de boa qualidade, resistindo ao manuseio infantil e garantindo a legibilidade da obra.

Além do aspecto externo do livro, chama a atenção o tipo de letra, tamanho da fonte e espaçamento entre linhas, que, segundo Massini e Cagliari (1999), influencia na leitura, em especial, do leitor pouco experiente. Assim, considera-se, por exemplo, que as letras de fôrma maiúsculas apresentam-se mais claras, distintas e de fácil reconhecimento, ao passo que a letra cursiva, dificulta o processo de decodificação, sendo apropriada para o uso de quem já sabe ler e escrever com maior propriedade. O mesmo pode ser dito com relação ao

espaçamento, visto que, quanto mais próximas estiverem as linhas umas das outras, mais comprometida será a leitura em fase inicial.

Les Contes de Perrault (1880), por exemplo, apresenta fonte e tamanho de corpo que se mostram apropriados para a criança, inclusive aquela em fase inicial de aquisição dos códigos de leitura. Todos os títulos são dispostos em caixa-alta, e tamanho que varia de 16 a 24 pts, aproximadamente. O corpo do texto possui espaçamento 1,5 e letras em estilo *Times New Roman* com corpo tipográfico 14 pts, editoração que permite uma leitura confortável ao leitor infantil. A capa e a encadernação são resistentes à utilização e o papel fosco assegura boa legibilidade.

Entretanto, as dimensões e formato da obra dificultam bastante o manuseio infantil. A obra possui 132 páginas e mede 39,5 x 28 cm, com espessura de 4 cm de lombada. Abaixo, na figura 105, podemos conferir duas reproduções comparativas da obra de Charles Perrault com outra produzida no mesmo período, *Les Fées: Historietts Naïves et Enfantines*, de Claude Perrault. Para se ter uma base de comparação, um livro didático atual possui medidas-padrão de aproximadamente 27 x 20,5 cm e lombada inferior a 1 cm.

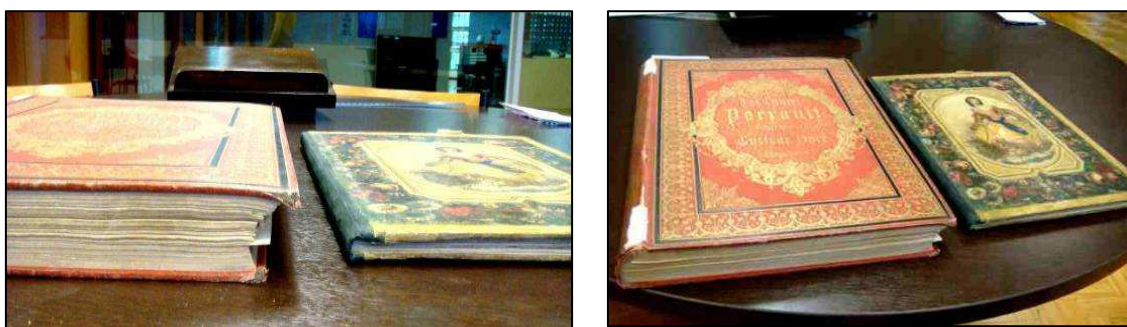


Figura 105 - Imagem comparativa: dimensões e formatos das obras de Claude e Charles Perrault.

Observando as imagens de *Les Contes de Perrault* (1880), verificamos que seu projeto gráfico-editorial dificulta o uso efetivo da obra pelo pequeno leitor, uma vez que o livro possui formato, dimensões e peso, os quais comprometem o manuseio infantil, levando-nos a crer que não tenha sido projetado para uma criança leitora, mas sim, ouvinte. Dessa forma, embora os contos da coletânea tenham sido adaptados para o público infantil, percebemos, pela materialidade da obra, a necessidade de uma mediação pelo adulto. Isso nos remete à própria figura da lendária *Mamãe Gansa*, que reunia crianças em seu entorno para

contar-lhes histórias moralizantes e didáticas, com o propósito de ensinar distraído, ou seja, seguia os preceitos originais de uma literatura “útil” e, ao mesmo tempo, agradável.

Décadas mais tarde, em 1894, incentivado por programas de nacionalização do acervo literário europeu para crianças, Figueiredo Pimentel publica os *Contos da Carochinha*. Sobre o aspecto gráfico e editorial da obra muitas diferenças podem ser notadas, em relação a algumas obras importadas para o Brasil, como a de Perrault. As dimensões da obra modificaram-se consideravelmente, o que permitia o manuseio autônomo do livro pela criança, especialmente se consideramos que a obra de Pimentel foi largamente utilizada em âmbito escolar.

Apesar de suas 334 páginas e dos 3 cm de lombada, o livro possui dimensões de 18 x 13 cm, medidas que facilitam o manuseio infantil. A ressalva, no entanto, recai sobre as condições de leitura oferecidas pela editoração interna da obra, como apontado anteriormente por Massini e Cagliari (1999). Em espaçamento simples, letra *Times New Roman* corpo tipográfico 11 pts e margens muito pequenas, a leitura feita por uma criança pouco experiente pode ser comprometida, já que a informação verbal é intensa, página após página. Somado a esse fator, a obra possui poucas imagens que poderiam funcionar, para além de sua função estética, como um descanso visual para o leitor. O aspecto positivo do miolo está na escolha do papel fosco, que propicia uma leitura sem reflexos, e nos títulos dos sessenta e um contos que integram a coletânea, escritos em caixa-alta e corpo tipográfico 14 pts. A figura 106 ajuda na percepção de formato e dimensões da obra:

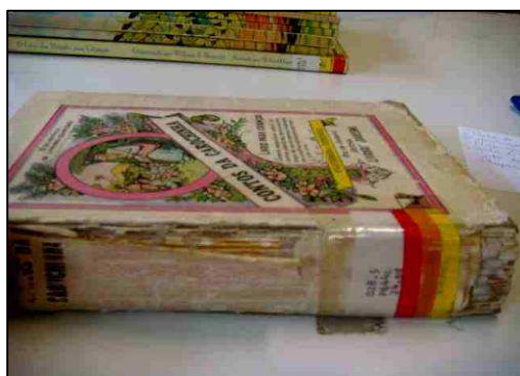
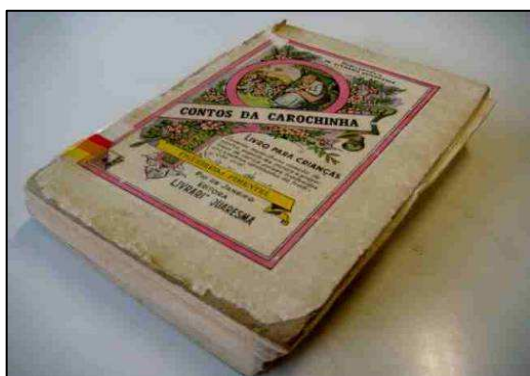


Figura 106 - Dimensões e formato de *Contos da Carochinha*.

Os *Contos da Carochinha* tiveram repercussão nacional, não apenas em âmbito escolar, mas também no doméstico. O prefácio da obra informa, à página 9, que “o público, os educadores, as mães de família, têm escolhido de preferência os Contos da Carochinha, reconhecendo que as crianças só podem encontrar nêles uma boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo”. Ainda na mesma página, comenta-se que a obra de Pimentel é lida como a Bíblia, tanto no lar como em escolas públicas e particulares e acrescenta que “não há (...) uma só criança que não a tenha lido, ou a não queira reler e possuir. Perto de cem mil volumes correm de mão em mão, em todos os Estados, em tôdas as cidades e vilas do Brasil”.

Mediante essas informações, é plausível pensar em uma infância visada que vai além daquela de classe média, branca e em processo escolar, considerando ainda uma representação de criança dentro de um projeto civilizatório que encontra na literatura uma forma de transmissão de “sentimentos do Bem, da Religião e da Caridade, principais elementos da educação da infância”. (Prefácio à 25ª edição, p. 7-8).

No século XX, entretanto, encontramos uma nova proposta de literatura dirigida às crianças nas obras de Lobato. A Editora Brasiliense, em 1973, investiu em uma coleção⁴⁴, cujo projeto gráfico-editorial faz lembrar livros didáticos tradicionais, com medidas de 27,5 x 21 cm e número de páginas que variam em torno de 160. O texto verbal, dividido em duas colunas por página, apresenta fonte Times New Roman e corpo tipográfico 12 pts. Além dos aspectos verbais da obra, é importante mencionar que há pouco investimento em ilustrações, acrescentando o fato de a maior parte das edições apresentar esboços em preto e branco.

Essa estrutura gráfica e editorial adotada pela Brasiliense, associada à carência de obras disponíveis para venda no mercado, resultou em uma série de prejuízos à editora, sendo o mais grave a perda de direitos editoriais sobre as obras de Lobato. Em nota na Folha de São Paulo de 22 de outubro de 2005, a jornalista Laura Matos informou sobre a decisão judicial de quebra de direitos da Editora Brasiliense. Segundo o periódico, um dos motivos da decisão foi o “descaso” da editora com o projeto gráfico-editorial das obras. Nas palavras de Matos:

⁴⁴ Integram a coleção de obras infanto-juvenis de Lobato da Editora Brasiliense: *O Picapau Amarelo*, *História do Mundo para Crianças*, *Serões de Dona Benta*, *Caçadas de Pedrinho*, *O Minotauro*, *O Poço do Visconde*, *Fábulas*, *Dom Quixote das Crianças*, *Histórias Diversas*, *O Saci*, *Geografia de Dona Benta*, *Histórias de Tia Nastácia*, *Emília no País da Gramática*, *Os Doze Trabalhos de Hércules – 1 a 6*, *Os Doze Trabalhos de Hércules – 7 a 12*, *Viagem ao Céu*, *Reinações de Narizinho*, *Memórias da Emília*, *História das Invenções*, *Aventuras de Hans Staden*, *A Chave do Tamanho*, *Aritmética da Emília*.

Procure uma obra infantil de Monteiro Lobato (1882-1948) nas livrarias e encontrará um livro com ilustrações em preto e branco, bem menos atraente do que a grande e colorida oferta nas prateleiras das crianças. Tente um título adulto do autor de "Urupês". Difícil achar, melhor ir aos sebos. Por trás dessa lamentável constatação está uma complexa briga entre os herdeiros do escritor e a Brasiliense, editora de todos os livros de Lobato desde 1945. (...).

(...) O Diário Oficial da União publicou decisão do Superior Tribunal de Justiça (STJ) que rescinde o contrato com a Brasiliense e concede o direito de edição das obras à família. Segundo o representante dos herdeiros, Jorge Kornbluh, (...), a vitória deverá encerrar "uma década de descaso com a obra" e significará uma "revitalização" de sua produção. Ele diz que os livros do autor vêm sendo "negligenciados" pela Brasiliense, que não tem cuidado na edição. (...).

Três anos antes de morrer, Lobato assinou contrato com o dono da Brasiliense, seu amigo Caio Prado Jr. (1907-1990). Validade: "*ad infinitum*", ou seja, até a obra passar a domínio público, o que ocorrerá em 2018, 70 anos após sua morte. (...). Em 1998, a família tentou impedir o relançamento de "Reinações de Narizinho" e deu início a uma série de processos, nos quais acusa a Brasiliense de quebrar cláusulas do contrato (como a de manter 200 exemplares de cada título em estoque) (...). (MATTOS, Folha de S. Paulo - Folha Ilustrada. São Paulo, sábado, 22 de outubro de 2005).

Não é simples compreender todo o processo que retirou da Brasiliense o direito autoral sobre as obras de Lobato e, por mais interesses que estivessem envolvidos, é nítido o enfoque na questão de cuidados gráficos que adequassem as edições ao gosto infantil, ou melhor, de providências visando a atualizar graficamente as coleções da obra de Lobato. A grande questão seria justamente definir o gosto infantil. As ilustrações sem cores ou coloridas são chamadas à cabeceira da discussão, considerando-se as coloridas como mais atraentes para o pequeno leitor. O caso foi reforçado pelas palavras do diretor da Monteiro Lobato Licenciamentos, J. M. Kornbluh, que afirmou:

É oportuno salientar que em 1996 a família tomou a iniciativa de sugerir à editora a reformulação dos livros e da coleção infantil, a fim de que apresentassem um aspecto mais moderno, inclusive com ilustrações coloridas, nova paginação, etc. Essas tentativas continuaram em 1997 e fracassaram, simplesmente, porque a Brasiliense não quis efetuar o investimento necessário, continuando a publicar os livros com ilustrações em branco e preto como fazia há décadas e continuou a fazer. (KORNBLUH, 2001, s/ p.).

Toda a discussão entre editora e herdeiros parece perder de vista o fator mais importante relacionado às obras de Lobato: o leitor infantil. Por trás dos contratemplos que envolveram as propostas de adequação e modernização das edições, há um fundo mercadológico que parece prevalecer à intenção de se fazer acessível a arte literária de Lobato. Em preto e branco, coloridas, em formatos tradicionais ou inovadores, o importante é que Narizinho, Pedrinho, Emília, Dona Benta e tantos outros personagens do Sítio do Picapau Amarelo continuem batendo à porta de novos leitores, convidando-os a compartilhar aventuras, fantasias e muita imaginação.

A Editora Círculo do Livro, por sua vez, em 1989, reuniu em 15 volumes, 24 títulos de Lobato⁴⁵. A coleção foi editorada em formato enciclopédico, apresentando dimensões de 21,5 x 14,5 cm, fonte em estilo Times New Roman, corpo tipográfico 12 pts. O destaque dessa coleção está nas lombadas dos livros, que, reunidas, formam o nome do autor, como pode ser observado na figura 107:



Figura 107 - Coleção de obras de Lobato da Editora Círculo do Livro - Detalhes da lombada.

⁴⁵ Integram a coleção de obras infanto-juvenis de Lobato da Editora Círculo do Livro: Volume 1: *Reinações de Narizinho*; Volume 2: *Viagem ao Céu / O Saci*; Volume 3: *Caçadas De Pedrinho / Hans Staden*; Volume 4: *História do Mundo para as Crianças*; Volume 5: *Memórias da Emília e Peter Pan*; Volume 6: *Emília no País da Gramática / Aritmética da Emília*; Volume 7: *Geografia de Dona Benta*; Volume 8: *Serões de Dona Benta*; Volume 9: *História das Invenções / Dom Quixote para as Crianças*; Volume 10: *O Poço do Visconde*; Volume 11: *Histórias de Tia Nastácia / O Picapau Amarelo*; Volume 12: *A Reforma da Natureza / O Minotauro*; Volume 13: *A Chave do Tamanho / Fábulas*; Volume 14: *Os Doze Trabalhos de Hércules I*; Volume 15: *Os Doze Trabalhos de Hércules II / Histórias Diversas*.

O próximo roteiro de análise segue rumo ao final da década de 1970, período em que Chico Buarque publica *Chapeuzinho Amarelo*. Mantendo a análise das duas edições da obra, é possível verificar semelhanças entre os projetos gráfico-editoriais das editoras Berlendis e Vertecchia e José Olympio, a começar pelas dimensões. Ambas possuem formato quadrado de 21 x 21 cm, textos verbais em corpo tipográfico 14 pts, fonte adequada à leitura⁴⁶ e disposição de poucas palavras – em estilo estrofe – por página intercaladas com abundantes ilustrações. A diferença marcante está no estilo de ilustração de cada editora, optando Donatella Berlendis, da Berlendis e Vertecchia, pela utilização de desenhos tracejados em preto e branco com alguns preenchimentos em amarelo, vermelho e verde, e Ziraldo, da José Olympio, pela utilização de uma escala sortida de cores. Além do aspecto da ilustração, o que distingue as edições são as escolhas de encadernação, optando a Berlendis e Vertecchia pela capa dura e a José Olympio pela capa mole estilo brochura. Até mesmo as estrofes de cada página possuem, nas duas edições, correspondência de localização no enquadramento gráfico.

Tanto a Berlendis e Vertecchia, quanto a José Olympio, tiveram o cuidado e a atenção voltados ao leitor infantil na escolha gráfica e editorial das obras. O formato, dimensões e estruturação interna permitem que a criança se movimente de forma autônoma pelo livro. De certa forma, este parece ser o desejo do próprio autor que, ao trabalhar uma temática de superação do medo, evoca autonomia e autoconfiança infantis. A figura 108 apresenta imagens comparativas entre as publicações das editoras Berlendis e Vertecchia e da José Olympio, respectivamente.

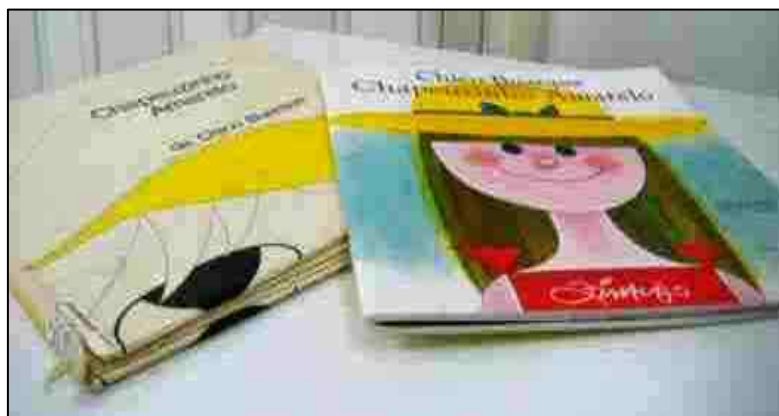


Figura 108 - Dimensões e formatos de *Chapeuzinho Amarelo* publicadas pelas Editoras Berlendis e Vertecchia (à esquerda) e José Olympio (à direita).

⁴⁶ A edição de *Chapeuzinho Amarelo* da Berlendis e Vertecchia usa fonte Arial e da José Olympio Times New Roman.

Seguindo uma tendência de inovação gráfico-editorial, encontraremos em *A Verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho*, publicada em 2008 pela editora Brinque-Book, personagens que saltam da página e utilização de elementos gráficos pouco convencionais, como tecidos e texturas em relevo, fazendo com que a obra atraia a atenção do leitor que espera ser surpreendido a cada nova página virada.

A obra possui formato quadrado com dimensões de 21,5 x 21,5 cm e encadernação cartonada. O papel espesso utilizado nas páginas, assim como a folha de rosto conjugada com o início do período narrativo, pressupõem um leitor principiante que, ao abrir o livro, já entra em contato com a história, sem preâmbulos iniciais. As ilustrações são aspectos de grande relevância na publicação, sendo responsáveis por uma interação direta e concreta entre leitor e livro.

O texto verbal possui corpos tipográficos que variam de 14 a 24 pts e transitam entre os estilos caixa-alta e normal. A disposição na página também é variável, encontrando-se em posição linear, transversal e curvilínea; mostrando-se dentro de quadros, balões, letreiros, livros, jornais, cartas, etc. Do ponto de vista gráfico-editorial, a obra possibilita uma leitura intertextual amparada por um suporte criativo e dinâmico. Na figura 109 podemos observar detalhes do formato e dimensões da obra, com destaque para a lombada e laterais.



Figura 109 - Dimensões e formato de *A Verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho* publicada pela Editora Brinque-Book

Auxiliados pelos elementos gráficos e editoriais analisados, percebemos que os discursos que impregnam a materialidade das obras são, igualmente, responsáveis pela percepção e reflexão da infância que tem sido representada nas obras de literatura infantil circulantes no Brasil, em períodos e contextos sociais diversificados. Desta forma, aliado às considerações e argumentos aqui levantados, o próximo capítulo dará sequência à discussão e à investigação das possíveis representações de infância presentes no discurso literário.

Capítulo 6 - Análise das narrativas: quem são/eram os leitores/ouvintes das narrativas “*In Versões*”?

Tendo em vista que o objetivo central desta pesquisa é perceber, nas versões de *Chapeuzinho Vermelho*, representações de infância que sinalizem quem eram/são os leitores/ouvintes das narrativas em períodos históricos diferenciados, cada uma das obras será tratada como produto de processos de produção que veiculam discursos socialmente construídos em que estão expressas relações sociais e sistemas de conhecimento e crença. Considerando a dimensão discursiva dos textos, é possível perceber que mudanças sociais deixaram – e ainda deixam – traços em forma de co-ocorrência de elementos, que podem ser expressos por vocabulários específicos, expressões típicas e jargões, pela relevância concedida às imagens em relação ao texto escrito, pela organização gráfico-editorial etc. Tais discursos impressos nas obras são ocasionados por mesclas de estilos literários característicos de determinado período sócio-histórico e cultural.

No caso de um estudo de versões literárias de um mesmo conto, esses discursos tornam-se ainda mais perceptíveis, em especial, quando a análise evoca a intertextualidade e interdiscursividade presentes nas obras. Assim, é possível perceber em uma mesma estrutura narrativa geradora do elo intertextual de identificação ao conto *Chapeuzinho Vermelho*, uma série de características discursivas e semânticas que caracterizam o período em que foram escritas e o público a que, possivelmente, se destinaram/se destinam. Nesse caso, os textos compostos a partir de fragmentos de outros textos (manifestos ou não), apontam para uma ordem social do discurso que estrutura a prática discursiva e é por ela estruturada, conforme elucidada Fairclough (2001).

Foucault ressalta que o discurso não é livre, pois sofre um processo de *interdição* social que o limita, ao considerar que nem todos têm o direito de dizer tudo, onde e quando desejarem. Para o autor, “(...) em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. (FOUCAULT, 1996, p. 9)

Se o discurso não é livre, poderíamos nos perguntar se ele seria capaz de fornecer retratos sociais e, conseqüentemente, as representações de infância que buscamos nesta pesquisa, na ordem de um discurso impresso. A esse respeito, cabe refletir que, mesmo os enviesamentos são fontes de análise, da mesma forma que as ausências, pois transportam significados que, em nosso caso, podem ser percebidos nas versões de *Chapeuzinho Vermelho* como expressões metaforizadas e/ou eufemizadas. Em obras destinadas ao público infantil, é possível encontrar, por vezes, mensagens subliminares e dissidências, às quais desejamos também alcançar.

Importa destacar, ainda, que a análise do discurso está inserida em um processo de interpretações que, embora munido de dados textuais e fatos históricos, passa pelas tendências interpretativas e razões sociais do pesquisador analista. A esse respeito, acrescenta Fairclough:

Os textos são feitos de formas às quais a prática discursiva passada, condensada em convenções, dota de significado potencial. O significado potencial de uma forma é geralmente heterogêneo, um complexo de significados diversos, sobrepostos e algumas vezes contraditórios (...), de forma que os textos são em geral altamente ambivalentes e abertos a múltiplas interpretações. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 65).

O texto literário é marcado pela imprecisão, uma vez que os sentidos a ele atribuídos são variáveis, possuem alto grau de subjetividade e uma multiplicidade de interpretações que se ancoram nas experiências éticas, estéticas e culturais de cada leitor. O texto literário é, dessa forma, uma *obra aberta* como pontuado por Eco (2004). Além disso, é possível perceber, nas obras analisadas, discursos variados em função do período e da cultura em que foram produzidas e veiculadas. Em cada uma delas, existem vozes que estão explicitamente presentes no enunciado e vozes que são efeitos de enunciação, que ultrapassam o texto propriamente dito. Todas são Vozes do Discurso (VD) que refletem um perfil social e, mais especificamente, uma representação do que seja a infância, do que se pretende para a infância em dado contexto.

Para Bakhtin, um mesmo enunciado pode carregar variadas vozes (o que constitui o fundamento de sua teoria polifônica) e, da mesma forma, o enunciado é sempre perpassado pelas condições de enunciação, pelo *extraverbal* que o permeia e comporta, conforme apontado no seguinte trecho:

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação. Consequentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida. (...) A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados. (VOLOSHINOV *apud* BRAIT e MELO, 2007, p. 67).

Considerando que os *enunciados concretos* são perpassados e constituídos por discursos tecidos a partir de uma rede enunciativa formada por interações sociais, históricas e culturais, buscaremos identificar diferentes vozes que integram as versões de *Chapeuzinho Vermelho*. Dessa forma, a cada *enunciado concreto* dito ou referenciado pelas personagens e pelo narrador atribuiremos uma correspondência de voz enunciativa (V1, V2, V3, V4, V5, V6 e V7). Assim, conforme fluxograma apresentado na figura 110, consideraremos:

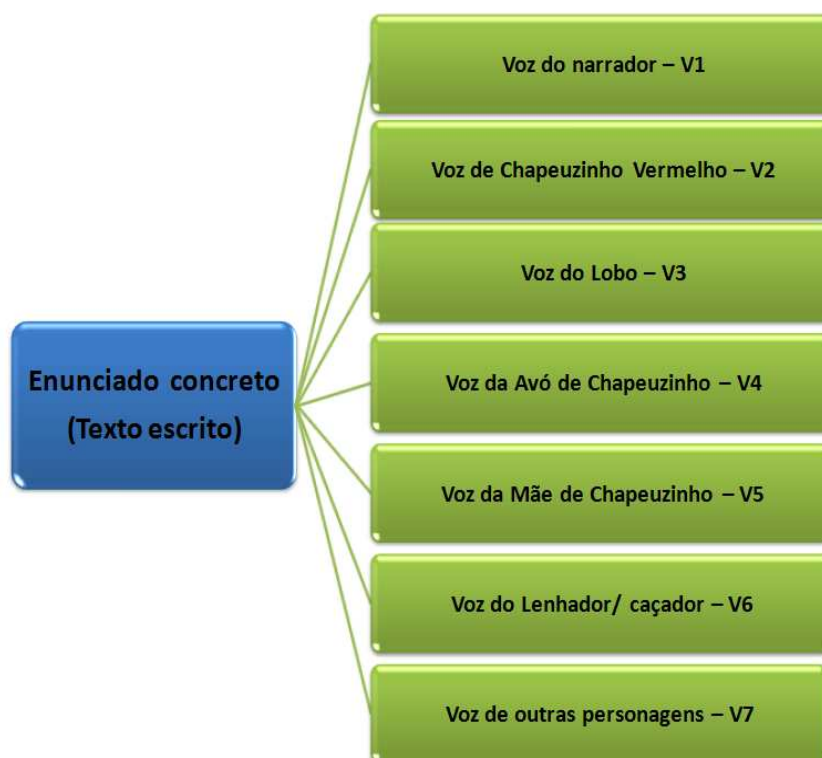


Figura 110 - Fluxograma de Vozes do Enunciado Concreto.

A partir da análise do enunciado concreto em que se expressam as Vozes do Discurso (VD), buscaremos identificar representações de uma infância pretendida e de um leitor esperado em cada uma das versões, considerando que as “VD” são constituídas a partir de Formações Discursivas que abrigam discursos específicos, como o Discurso Histórico (DH), o Discurso Cultural (DC), o Discurso Religioso (DR), o Discurso Pedagógico (DPe), e o Discurso Político (DPo)⁴⁷. O fluxograma representado pela figura 111, busca explicitar de forma mais clara as relações entre a cadeia de interações sociais (prática social), as Formações Discursivas (FD), as Vozes do Discurso (VD) e os efeitos de enunciação.

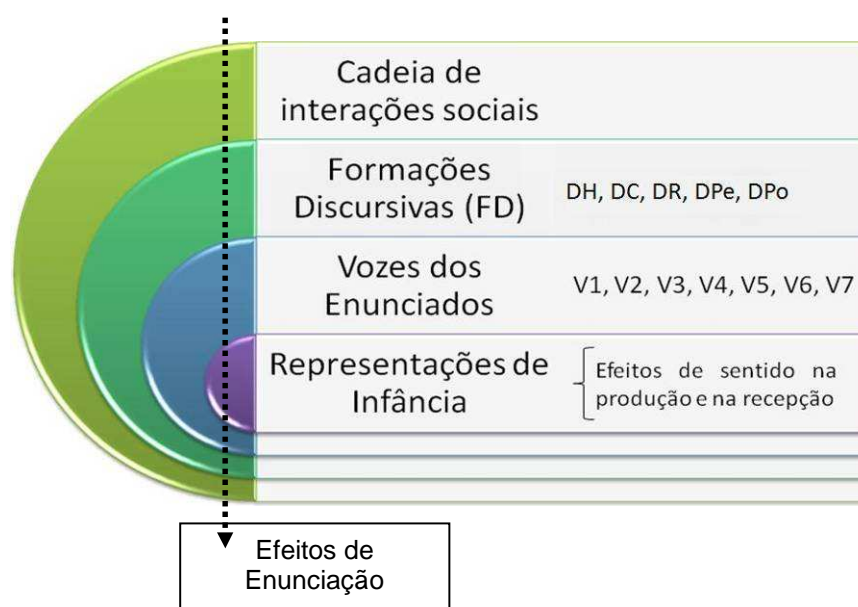


Figura 111 - Fluxograma da Análise do Discurso Literário das Versões de Chapeuzinho Vermelho.

Aqui vemos que Formações Discursivas são ‘geradas por’ e ‘geradoras de’ uma cadeia de interações sociais e os discursos nelas produzidos e veiculados, longe de se fecharem em si próprios, influenciam, por sua vez, novos discursos carregados das formas de perceber o entorno, de agregar valores e de disseminá-los. Esses discursos, presentes em vozes diversas, são transformados em enunciados literários que carregam a enunciação, ou melhor, as marcas de sua constituição oferecendo margem de análise e interpretação de representações de infância presentes em cada versão de *Chapeuzinho Vermelho*. Essas formas enunciativas

⁴⁷ As Formações Discursivas (FD) não se encerram nos Discursos aqui apresentados - Discurso Histórico (DH), Discurso Cultural (DC), Discurso Religioso (DR), Discurso Pedagógico (DPe) e Discurso Político (DPo) – uma vez que esses são recortes realizados em função do interesse investigativo da pesquisa.

explícitas (enunciado concreto), manifestas em V1, V2, V3, V4, V5, V6, V7 e implícitas (efeitos de enunciação) serão a ponte que nos levará a informações sobre as influências e perspectivas das variadas “FD” que as constituem e imprimem traços de determinada infância e leitor infantil. As Vozes do Discurso são produzidas a partir dos sujeitos que, na medida em que orientam ideologicamente o discurso, são também orientados pelas formações discursivas nas quais se inserem, gerando uma cadeia de interações discursivas.

Apresentaremos a seguir, uma análise detalhada das obras que guardam relação intertextual com o texto-base *Chapeuzinho Vermelho* e integram nosso *corpus* de pesquisa:

- *Les Contes de Perrault: Chapeuzinho Vermelho* – Charles Perrault (Texto-base), 1880.
- *Contos da Carochinha: Chapeuzinho Vermelho* – Figueiredo Pimentel, 1894.
- Trechos de *Reinações de Narizinho* e *O Picapau Amarelo* – Monteiro Lobato, 1931/1939 (respectivamente).
- *Chapeuzinho Amarelo* – Chico Buarque, 1979.
- *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* – Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, 2008.

6.1. Chapeuzinho de Perrault: A chegada do conto ao Brasil

A obra de Perrault, publicada originalmente em Paris, França, em 1697, chega ao Brasil em um período marcado pela incipiência editorial. Boa parte da literatura que circulava em território nacional durante o período imperial era trazida no idioma dos países de origem. O caso não poderia ser diferente em relação à literatura infantil, que, somente mais tarde, receberia incentivos editoriais⁴⁸. Segundo Lajolo e Zilberman (2006, p. 29), foi “nas duas últimas décadas do século passado que se multiplicaram as traduções e adaptações de obras infantis; antes de 1880, circulavam no Brasil, aparentemente, apenas as traduções do (...) Cônego (Christoph) Von Schmid”.

A primeira edição de *Les Contes de Perrault* de que se tem notícia e registro público no Brasil é datada de 1880. Durante a pesquisa, foram encontrados três exemplares da obra, sendo duas edições de 1880 e a terceira, de 1883. Uma delas, de 1880, encontra-se

⁴⁸ Ver capítulo 3, tópico 3.1.

disponível na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; as demais, de 1880 e 1883 pertencem ao acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.

Antes mesmo de recorrermos aos textos verbais de Perrault ilustrados por Doré, importa considerar que o próprio histórico do período em questão, final do século XIX, nos aponta indícios de uma infância pretendida para essa leitura. A sociedade marcada pela ascendência da classe média urbana primava, dentre outras coisas, por novas oportunidades educacionais para a infância no país. De acordo com Zilberman,

(...) Essa classe média responsabiliza-se doravante pelas mudanças ocorridas no país e, em nome dela revoluções, avanços e retrocessos acontecem. O aparecimento dos primeiros livros para crianças incorporam-se a esse processo, porque atende às solicitações indiretamente formuladas pelo grupo social emergente. (ZILBERMAN, 2005, p. 15).

Vemos aqui um primeiro retrato de endereçamento das obras literárias infantis no Brasil: a criança urbana de classe média e com acesso à educação (escolar ou não). Além disso, devemos considerar que uma obra escrita em francês requer maior conhecimento linguístico do leitor. Esse não era o caso das camadas sociais menos favorecidas economicamente no Brasil oitocentista, que somava números exorbitantes de analfabetos, conforme dados de Carvalho (2003, p. 79), que afirma que no “Brasil Imperial (...) a educação era a marca distintiva da elite (...). Havia um verdadeiro abismo entre essa elite e o grosso da população em termos educacionais”.

Esse dado nos remete igualmente à reflexão sobre o leitor, não um leitor empírico, como haveríamos de presumir, mas um *leitor-modelo* pensado no período em que a obra se fez circular no país.

Inicialmente, se considerarmos a infância como um período de aprendizagem, apropriação e acomodação da língua materna, seremos levados a crer que o leitor potencial de *Les Contes de Perrault* seria um adulto mediador, e a criança, o ouvinte, que, de qualquer forma, participa do processo de leitura e compartilha dos discursos a ela dirigidos a partir da literatura.

Portanto, partiremos para a análise do discurso literário do texto-base, *Le Petit Chaperon Rouge*⁴⁹, presente na coletânea *Les Contes de Perrault*, apoiando-nos em sua versão traduzida para o português e editada pela editora Itatiaia em 1989⁵⁰.

O conto *Chapeuzinho Vermelho (Le Petit Chaperon Rouge)* de Perrault, inicia-se a partir da voz enunciativa do narrador (V1), que apresenta a menina e sua relação afetiva com a mãe e a avó:

Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda.

“*Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda*”. Esse discurso referencial ao sentimento de carinho pela criança surgiu no final do século XVI e tornou-se bastante recorrente e disseminado ao longo do tempo. De acordo com Ariès (1960/2006), esse sentimento é marcado pela estruturação da família enquanto núcleo privado de sociabilidade e de demarcação de valores. Essa nova configuração de família, reforçada em “V1” na abertura do conto nasce e se desenvolve a partir do período quinhentista, momento de profundas transformações ocasionadas, em grande parte, pelas mudanças nas formas de relacionamento com as crianças. As antigas formas de socialização humana eram vividas em público, “(...) as pessoas viviam misturadas umas com as outras, senhores e criados, crianças e adultos, em casas permanentemente abertas às indiscrições dos visitantes”. (ARIÈS, 2006, p. 190-191). Paulatinamente, a família começa a despontar como espaço de grande relevância social e referência individual. Muito mais que uma forma de sociabilidade privada, a família passa a ser constituída como espaço de desenvolvimento e cultivo de emoções e sentimentos, atravessado por Formações Discursivas específicas veiculadoras de discursos que perpassam os âmbitos cultural, histórico, religioso e até mesmo político, já que essa forma reservada de interação humana muda por completo toda a lógica social estruturada até então.

Na sequência, “V1” informa que *a boa velhinha mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho, e esse chapéu lhe assentou tão bem que a menina passou a ser chamada por todo mundo de Chapeuzinho Vermelho*. [Grifo nosso].

⁴⁹ O texto original em francês encontra-se disponível para consulta no Anexo VI.

⁵⁰ Ver referência em Bibliografia: Obras de literatura infanto-juvenil citadas: (PERRAULT, 1967/1989).

A avó de Chapeuzinho é uma *boa velhinha*, adjetivação que povoa nosso imaginário no que se refere a avós, já que as velhinhas malvadas dos contos infantis são, em geral, bruxas e feiticeiras. Há de se supor que o leitor, mediante tais informações, se comova com tamanho amor e cuidados com que é cercada a menina, e dessa forma, efeitos de enunciação podem sugerir que Chapeuzinho deva retribuir tais favores, e este é o viés narrativo da continuidade do conto. Além disso, “V1” tende a projetar para o leitor/ouvinte desse enunciado os valores nele imbricados.

Dessa maneira, “V1” continua: *Um dia, sua mãe, tendo feito alguns bolos, disse-lhe: propiciando a entrada da voz enunciativa da mãe de Chapeuzinho (V5): “Vá ver como está passando a sua avó, pois fiquei sabendo que ela está um pouco adoentada. Leve-lhe um bolo e este potezinho de manteiga.”* [Grifos nossos]. Ao saber que a avó de Chapeuzinho se encontrava adoentada, a mãe da menina lhe manda ir vê-la e levar-lhe bolo e manteiga. “V5” é uma voz de autoridade, como pode ser notado pelas expressões imperativas “Vá ver” e “Leve-lhe”. Os favores são ordenados e não pedidos, tal qual o Discurso Pedagógico recorrente no período, que tratava a criança quase que de forma assujeitada, respondendo por uma representação de infância idealizada como respeitadora, obediente e, sob nenhuma hipótese, contestadora.

Para Souza (2002, p. 250-251), “*essa literatura pedagógica difunde um discurso de dominação, prescreve valores, veicula modelos e vê a criança como um receptor passivo diante do texto ficcional*”. Segundo a autora, a literatura infantil é tradicionalmente utilizada para propagar saberes e comportamentos através do fazer literário e utiliza um discurso que busca debelar o leitor criança e ensiná-lo moralmente, fazendo com que a literatura constitua pano de fundo para aprendizagens diversas.

Perceberemos mais adiante que, nessa versão do conto, Chapeuzinho jamais contesta ou desobedece ordens e instruções explícitas e, no entanto, é severamente punida devido à sua ingenuidade e inocência. Bernstein (1996), afirma que o discurso pedagógico também é um conjunto de regras que não necessariamente, precisa estar organizado em conteúdos a serem formalmente transmitidos; na verdade, o discurso pedagógico é um princípio de recontextualização de outros discursos que serão seletivamente transmitidos e adquiridos. Nesse processo, o discurso pedagógico é o princípio que regula a incorporação de um discurso instrucional em um discurso regulativo (discurso da moral e da transmissão de valores). O conto *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault, apesar de não apresentar instruções

explícitas de comportamento por meio da voz enunciativa da mãe, como ocorre em Grimm, deixa claro que a quebra de padrões socialmente aceitos e desejáveis pode acarretar graves consequências.

O encontro da garota com o lobo na floresta e seu primeiro diálogo, a caminho da casa da avó, é narrado por “V1” no seguinte trecho:

Chapeuzinho Vermelho partiu logo para a casa da avó, que morava numa aldeia vizinha. Ao atravessar a floresta, ela encontrou o Sr. Lobo, que ficou louco de vontade de comê-la, não ousou fazer isso, porém, por causa da presença de alguns lenhadores na floresta. Perguntou a ela aonde ia, e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, respondeu (...).

“V1” localiza a casa da avó e o trajeto da menina para o leitor, da mesma forma que o situa sobre a intenção premeditada do lobo de devorá-la: “Ao atravessar a floresta, ela encontrou o Sr. Lobo, que ficou louco de vontade de comê-la;”. Aqui o caráter do lobo é moldado e definido. Afinal, qualquer um que deseje devorar viva uma criança inocente e solícita, certamente é *Mau* e inescrupuloso, ao que “V1” reforça: “*não ousou fazer isso, porém, por causa da presença de alguns lenhadores na floresta*”, ou seja, a menina não foi devorada na floresta apenas porque havia lenhadores por perto. Dessa forma, os efeitos de sentido produzidos por “V1” levam a supor que a mensagem do conto também pode estar sendo dirigida a homens adultos representados na figura do lobo, para que não se aventurem em perseguir “mocinhas” às vistas e aos ouvidos de outros homens, neste caso, lenhadores (de vozes silenciadas – “V6”). A narrativa continua e oferece uma informação valiosa: “*Perguntou a ela aonde ia, e a pobre menina, que ignorava ser perigoso parar para conversar com um lobo, respondeu: (...)*” [Grifo nosso]. A ignorância de Chapeuzinho é a causa de toda problemática do conto, situação que a classifica como uma “*pobre menina*”.

Os efeitos de sentido do enunciado sugerem uma advertência sobre a questão da inocência infantil que parece natural da tenra idade e, portanto, essa infância deve ser instruída e supervisionada. Provas da ingenuidade da protagonista surgem ainda mais evidentes quando “V1” entrega a voz do enunciado a “V2” e “V3” (Voz enunciativa de Chapeuzinho Vermelho e do Lobo, respectivamente):

“Vou à casa da minha avó para levar-lhe um bolo e um potezinho de manteiga que mamãe mandou.” “Ela mora muito longe?”, quis saber o Lobo. “Mora, sim!”, falou Chapeuzinho Vermelho. “Mora depois daquele moinho que se avista lá longe, muito longe, na primeira casa da aldeia”. “Muito bem!”, disse o Lobo, “eu também vou visitá-la. Eu sigo por este caminho aqui, e você, por aquele lá. Vamos ver quem chega primeiro”.

“V2” revela, sem acanhamento, seu paradeiro, indicando a localização exata da casa da avó e seu propósito de levar-lhe um bolo e um pote de manteiga enviados pela mãe. “V3”, percebendo a suscetibilidade da menina, lhe extrai de forma perspicaz mais informações, demonstrando a intenção de também ir visitá-la. Nesse trecho, os discursos veiculados por “V2” e “V3” apontam para características interessantes das personagens, a criança inocente ludibriada pelo Lobo astuto. Os efeitos de sentido do enunciado, que são, de certa forma, confirmados na apresentação de uma moral da história por “V1” ao final do conto, sugerem, antecipadamente, o tipo de lobo e de Chapeuzinho inseridos metaforicamente na narrativa, características que podem passar despercebidas neste ponto do enunciado e apenas serem resgatadas na moral, que explicita a associação entre o lobo e o homem, e entre a Chapeuzinho e jovens donzelas inocentes.

A imprudência infantil continua em evidência na passagem que se segue na voz de “V1”:

O lobo saiu correndo a toda velocidade pelo caminho mais curto, enquanto a menina seguia pelo caminho mais longo, distraíndo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer um buquê com as florezinhas que ia encontrando.

Aqui, ao passo que o lobo segue ligeiro em direção à casa da avó, Chapeuzinho, além de ir pelo caminho mais longo, ainda se distrai nele. Por mais louváveis que pareçam, atualmente, os ideais de interação com a natureza e da gentileza de ofertar flores, o discurso preponderante da narrativa está focado na leviandade infantil, em especial se levarmos em conta os discursos históricos, culturais e pedagógicos comportados pelas “FD” do contexto social de circulação deste conto. A esse respeito, Gouvêa (2004, p. 61) ressalta que a infância era percebida como *período de fragilidade moral*, propensa ao desenvolvimento de maus hábitos e costumes, cabendo ao adulto o cuidado para a prevalência dos bons valores, em certa instância, utilizando-se da literatura infantil como instrumento pedagógico.

Contra-pondo-se à bondade e inocência de Chapeuzinho, o lobo encontra a casa da avó e avança sobre a velhinha devorando-a em segundos:

O Lobo não demorou muito tempo para chegar à casa da avó. Ele bate: toc, toc. “Quem é?”, pergunta a avó. “É a sua neta, Chapeuzinho Vermelho”, falou o Lobo disfarçando a voz. “Trouxe para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que minha mãe mandou”. A boa avozinha, que estava acamada porque não se sentia muito bem, gritou-lhe: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. O Lobo fez isso e a porta se abriu. Ele lançou-se sobre a boa mulher e a devorou num segundo, pois fazia mais de três dias que não comia.

“V4”, voz enunciativa da avó, não encontra em Perrault oportunidade de expressão, tão efêmera é sua passagem pelo conto, restando-lhe apenas ensinar ao lobo, disfarçado de sua neta, como abrir a porta: *“Levante a aldraba que o ferrolho sobe”*. A respeito do ato de devorar a avó, o lobo ainda é justificado por “V1” que pronuncia: *“(…) a devorou num segundo, pois fazia mais de três dias que não comia”* [Grifo nosso].

Nota-se que a mesma ingenuidade atribuída à infância, sob a figura de Chapeuzinho, é refletida na velhice e, ainda, com um toque de perversão, já que a boa velhinha encontrava-se acamada e impossibilitada de defesa. Uma avó que não reconhece a voz da neta disfarçada por um lobo indica novo efeito de sentido no enunciado responsável pela sugestão de um discurso pautado na falta de confiança nos idosos, assim como nas crianças, criando um *pressuposto* de descrédito justificado, uma vez que esses indivíduos parecem ser facilmente ludibriados e, portanto, necessitam de tutela. Simone de Beauvoir (1990) complementa esse raciocínio afirmando que da mesma forma que a feminilidade é socialmente construída, a velhice e os comportamentos a ela dirigidos são, acima de tudo, fatores culturais.

Em seguida, o lobo fechou a porta da casa e deitou-se na cama à espera de Chapeuzinho. Vale observar que, na versão de Perrault, o lobo não se disfarça de avó vestindo suas roupas, ato normalmente encontrado em outras versões do conto, como a dos Irmãos Grimm, por exemplo. A criança, ao bater à porta da casa da avó e chamá-la, desconfia, por alguns instantes, da voz grossa que a atende e sente medo. Entretanto, desconsiderando essa intuição primária e acreditando que aquilo se devesse a uma rouquidão da avó, a menina entra na casa sob as recomendações de “V3” que se apropria da fala de “V4”: *“Levante a aldraba que o ferrolho sobe”*. Eis o trecho original que retrata esse encontro:

Em seguida, fechou a porta e se deitou na cama da avó à espera de Chapeuzinho Vermelho. Passando algum tempo, ela bateu à porta: toc, toc. “é?” Chapeuzinho Vermelho, ao ouvir a voz grossa do Lobo, ficou com medo a princípio, mas supondo que a avó estivesse rouca, respondeu: “É sua neta, Chapeuzinho Vermelho, que traz para a senhora um bolo e um potezinho de manteiga, que mamãe mandou”. O lobo gritou-lhe, adoçando um pouco a voz: “Levante a aldraba que o ferrolho sobe”. Chapeuzinho Vermelho fez isso e a porta se abriu.

A sequência enunciativa que se segue é bastante rica em possibilidades interpretativas, logo, de efeitos de sentido:

O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe, escondendo-se sob as cobertas: “Ponha o bolo e o potezinho de manteiga sobre a arca e venha deitar aqui comigo”. Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada ao ver como a avó estava esquisita em seu traje de dormir.

Nesse trecho, apenas “V3” manifesta-se ao lado de “V1”, voz do narrador. “V2”, voz de Chapeuzinho, é uma voz de passividade cujas atitudes são descritas por intermédio de outra voz, “V1”. Vale a pena retornar à figura 25, que retrata a expressão de Chapeuzinho na cama com o lobo e seu olhar mesclado de medo, surpresa e curiosidade. A passagem referida e a imagem que a ilustra apontam, paradoxalmente, para dois retratos de infância. As palavras descrevem uma infância, a partir de efeitos de sentido que sugerem um comportamento típico de adultos, com conotação explicitamente sexual: a menina se despe e vai para a cama com o lobo. A este respeito, Bettelheim acrescenta:

(...) Uma vez que essa estranha coincidência de emoções opostas que caracteriza o conhecimento sexual infantil é corporificada em “Chapeuzinho Vermelho”, a história tem uma grande atração inconsciente para as crianças, assim como para os adultos que, por seu intermédio, se recordam vagamente de sua própria fascinação infantil em relação ao sexo. (BETTELHEIM, 2007, p. 243-244).

Esses mesmos efeitos de sentido podem remeter aos primórdios da vida social da infância, em que não havia diferenciação entre crianças, adultos e idosos, de forma que a infância não era reconhecida como uma fase específica da vida humana e as crianças

participavam de todos os eventos sociais públicos, o que inclui atos sexuais. (DARNTON, 1986, p. 56).

Adversamente ao texto verbal, a ilustração de Doré (figura 25) revela uma Chapeuzinho com traços eminentemente infantis. Na imagem, podemos notar ainda que a menina não está despida, como afirmado verbalmente em Perrault, e olha com desconfiança para o lobo, o que pode ser percebido por uma leve inclinação de seu pescoço para trás ao deparar-se de frente com o animal. Este, por sua vez, ao contrário do que é afirmado verbalmente, encontra-se disfarçado com a touca de dormir da avó e não encara a menina face-a-face, inclinando o olhar para baixo. Essa diferença de representações de Chapeuzinho Vermelho em Perrault e em Doré deve-se ao período histórico em que as obras foram criadas. Perrault publica a primeira versão de *Le petit chaperon rouge* em 1697, ao passo que as ilustrações de Doré compõem a reedição do conto na coletânea “*Contes de Perrault*”, edições Stahl-Hetzl, em 1862. A partir da própria relação interdiscursiva entre imagens e textos verbais nesta obra, podemos perceber como o discurso social e o cultural marcam as representações de infância ao longo do tempo. Do final do século XVII a meados do século XIX, já é possível notar formas diferenciadas de tratar e representar a infância, que passa da morte trágica (devorada pelo lobo) ao semblante doce e inocente.

No texto de Perrault, durante o diálogo entre Chapeuzinho e o lobo, são construídos efeitos de sentido que colocam em dúvida a verdadeira natureza da personagem “lobo”, incentivando a imaginação do leitor/ouvinte a considerar que o animal, na verdade, não passa de uma metáfora ao homem:

Disse a ela: “Vovó, como são grandes os seus braços!” “É para melhor te abraçar, minha filha!” “Vovó, como são grandes as suas pernas!” “É para poder correr melhor, minha netinha!” “Vovó, como são grandes as suas orelhas!” “É para ouvir melhor, netinha!” “Vovó, como são grandes os seus olhos!” “É para ver melhor, netinha!” “Vovó, como são grandes os seus dentes!” “É para te comer!” E assim dizendo, o malvado lobo atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.

Na versão dos irmãos Grimm, duas perguntas seguidas das respostas são retiradas do diálogo tradicional escrito por Perrault: “Vovó, como são grandes os seus braços!” “É para melhor te abraçar, minha filha!” “Vovó, como são grandes as suas pernas!” “É para poder correr melhor, minha netinha!”. As demais interrogações que se seguem preparam o

leitor/ouvinte para o momento clímax do conto, o ataque do lobo, que é seguido do desfecho trágico: a morte da menina.

Gouvêa (2004) considera que a narração de punições vividas pelas crianças buscava advertir sobre as consequências trágicas de suas ações pela via do temor. Segundo a autora, “a descrição de afogamentos, aleijamentos e mortes (...) revela uma concepção diferenciada da psicologia da criança, em que o medo constitui um sentimento a ser produzido, por meio de descrições naturalistas, e não a ser evitado”. (GOUVÊA, 2004, p. 93).

Chapeuzinho Vermelho é um dos contos analisados por Bettelheim em *A psicanálise dos contos de fadas*, obra em que são feitas explorações bastante esclarecedoras em relação ao texto-base de Perrault. Eis algumas considerações:

(...) Perrault não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos. Por isso, é compreensível que os modificasse de acordo com o que desejava. Infelizmente, ao fazê-lo, tirava muito do seu significado. Na história tal como a conta, ninguém adverte a pequena Capuchinho Vermelho a não se demorar no caminho para acasa da avó, ou a não se desviar da estrada certa. Também não faz sentido, na versão de Perrault, que a avó, que nada fez de errado, acabe por ser destruída.

O “Capuchinho Vermelho” de Perrault perde muito de seu atrativo por ser tão óbvio que o lobo não é um animal voraz mas sim uma metáfora, que deixa pouco à imaginação do ouvinte. Tais simplificações, juntamente com uma lição de moral expressa diretamente transformam esse potencial conto de fadas num conto admonitório que explica tudo por completo. Sendo assim, a imaginação do ouvinte não pode ser ativada para dar um significado pessoal à história, Perrault torna tudo tão explícito quanto possível.

(...) Nos apartes e máximas acrescentadas às histórias, Perrault fala como se estivesse piscando para os adultos por cima da cabeça das crianças. (BETTELHEIM, 1976/2007, p. 234-235).

A intenção pedagógica que permeia os discursos da narrativa (DPe) é evidente na versão de *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault, que prefere focar as Vozes do Discurso no castigo e na ameaça a incentivar as possibilidades extra-humanas e maravilhosas que caracterizam os contos de fadas. Isso fica ainda mais nítido quando da apresentação da *Moralité*:

Moral da História

Aqui vemos que a infância inexperiente, sobretudo as senhoritas, bem feitas, amáveis e bonitas, faz muito mal de escutar todo tipo de gente, e que não é causa de estranheza se há tantas que do lobo viram presa.

Digo o lobo, pois numa progenitura nem todos têm a mesma natureza: alguns há de espírito cortês, calados, sem rancor, sem amargura, que, em segredo, condescendentes e com doçura, seguem as jovens donzelas até nas casas, até nas ruelas.

Mas, ai!, quem não sabe que esses lobos melosos de todos são os mais perigosos?

Nessa moral, Perrault, utilizando-se da voz do narrador (V1), explicita qual é o leitor para quem escreve: *a infância inexperiente, sobretudo as senhoritas, bem feitas, amáveis e bonitas*, e dá recomendações que evocam o caráter metafórico explorado no conto: [às senhoritas] *faz muito mal de escutar todo tipo de gente, e que não é causa de estranheza se há tantas que do lobo viram presa*. A associação criada entre lobo e o homem torna-se ainda mais evidente quando Perrault confere ao animal atributos eminentemente humanos, como: *espírito cortês, calados, sem rancor, sem amargura, condescendentes, com doçura, seguem as jovens donzelas até nas casas, melosos, perigosos*. Em Perrault, o lobo predador natural na floresta, torna-se uma metáfora do homem sexualmente predador. A lenda da menina da Capinha Vermelha que circulava oralmente por toda a Europa recebeu de Perrault não só tratamento literário, como um fundo moral acentuado, que determina as consequências sofridas em decorrência de ‘em quem’ e ‘quanto’ devemos confiar.

Há indícios no enunciado de *Chapeuzinho Vermelho* corroborados por efeitos de sentido que apontam para uma representação de criança desvalida, ameaçada e oprimida pela carga punitiva, pedagógica e moralizante do conto. Observemos, por exemplo, a figura 24, que retrata o encontro de Chapeuzinho com Lobo na floresta. O lobo é mostrado com um ar plácido, ao passo que a menina parece assolada por sentimentos ambivalentes, mesclando impotência, medo e fascinação. Tais mensagens subliminares marcam a percepção e entendimento infantil, tal qual apontado por Rui de Oliveira (2008), que fala do poder de penetração e pregnância das imagens no psiquismo infantil.

Nesse texto-base de Perrault, reeditado em 1880, imagens e textos verbais deixam recados bastante abertos aos seus leitores/ouvintes em torno de comportamentos permitidos

ou proibidos, criam um reservatório de condutas possíveis elaboradas em consonância com censuras sociais expressas de forma simbólica, que estruturam a família e a sociedade, em dado período histórico e cultural.

6.2. Período colonial: Figueiredo Pimentel e a *Chapèuzinho da Carochinha*

Os *Contos da Carochinha* foram escritos no final do século XIX, em 1894, por Figueiredo Pimentel que inaugura, com essa obra, a Coleção Biblioteca Infantil Quaresma e faz circular entre as crianças contos clássicos de Perrault, Grimm e Andersen, adaptados e traduzidos. Pimentel reuniu em *Contos da Carochinha* 61 historietas, incluindo contos de fadas, fábulas, contos exemplares, lendas e parábolas. Os contos de fadas que, até então, circulavam no país pertenciam a edições portuguesas, cujo idioma, mesmo sendo português, se distanciava do linguajar brasileiro dificultando a leitura infantil. Acrescentam Lajolo e Zilberman que “esta distância entre a realidade linguística dos textos disponíveis e a dos leitores é unanimemente apontada por todos que, no entre-séculos, discutiam a necessidade da criação de uma literatura infantil brasileira”.

Assim, são criados no Brasil, programas de nacionalização do acervo literário europeu para crianças, que encontra como primeira estratégia de atuação o incentivo às traduções e às adaptações. Em meio a esse movimento, despontam os *Contos da Carochinha* inaugurando esta nova modalidade literária no país, em que Pimentel busca primar por uma linguagem acessível às crianças, próxima à das velhas contadoras de histórias figuradas em carochinhas. O cenário literário brasileiro do período é destacado no prefácio à vigésima quinta edição dos *Contos da Carochinha*, onde se afirma:

Não se achavam (...) devidamente colecionados em volume para uso das crianças. As obras, nesse gênero, que havia em português, ou eram mal escritas, e até imorais, ou destinavam-se ao estudo da nossa nacionalidade.

O sr. Figueiredo Pimentel, reunindo-os, prestou relevante serviço à juventude. Lendo alguns deles em francês, espanhol, italiano, alemão e inglês, colhendo outros diretamente da tradição oral, contou-os a seu modo, em linguagem fácil, estilo correntio sem termos bombásticos e rebuscados, como convém, para o fim a que é a obra destinada. (PIMENTEL, 1894/1956, p. 7).

A partir desses programas, Figueiredo Pimentel encontra, na literatura infantil, uma oportunidade de legitimação literária, visto que suas obras, outrora destinadas a adultos, foram associadas a represálias e censuras, muito embora tivessem conhecido grande sucesso comercial⁵¹. Segundo Leão (2003), a crítica do período enchia várias colunas nos jornais sem compreender a pressa com que o público devorava tantas edições de um trabalho tido como “imoral”.

Os contos de Pimentel publicados pela Quaresma⁵², embora buscassem oferecer às crianças brasileiras textos mais lúdicos, possuíam caráter prontamente moralizador. Nos *Contos da Carochinha*, por exemplo, tal aspecto é constantemente evocado e explicitado na obra, desde a folha de rosto, dedicatória e prefácio, até os contos selecionados para compô-la.

É possível perceber como Formações Discursivas compostas por diferenciados Discursos, como o Histórico, o Cultural, o Religioso, o Pedagógico e o Político se entrelaçam e atravessam a intenção literária dos *Contos da Carochinha*. Pimentel produziu textos marcados pela obediência absoluta a valores e padrões determinados pelo poder ou pelo saber (COELHO, 2000, p. 20-23), estimulando atitudes de conformismo, aceitação e passividade. Assim, assistiu-se a uma literatura caracterizada pela exemplaridade, pela moral desenvolvida na narrativa e ratificada, ao final, no desfecho. Neste trabalho, analisaremos a vigésima quarta edição da obra de Pimentel publicada em 1956, ainda pela Livraria Editora Quaresma.

Na dedicatória da obra, dirigida a Maria Sant’Ana, Pimentel considera: “*Dedico-te êste livro, que fiz pensando em ti e para ti. (...) São histórias para crianças, mas tôdas têm um fundo moral, muito proveitoso, ensinando que a única felicidade está na Virtude, e que a alegria só vem de uma vida honesta e serena*”. Diferentemente das obras publicadas para adultos, nos *Contos da Carochinha*, a moral pautada na virtude é uma constante nos enunciados e faz parte de um Discurso Religioso eminente que permanece fortemente arraigado na sociedade brasileira do século XIX, em especial, da Igreja Católica Apostólica Romana, que manteve sua preponderância no país desde o século XVI, com a chegada dos portugueses. No entanto, Gouvêa (2004, p. 87) destaca que esses textos marcados pelo

⁵¹ Aos 18 anos de idade, o jovem escritor carioca publicou em 1893 o romance *O Aborto*, que vendeu em um ano seis mil exemplares. O trabalho censurado e tido como “imoral” não o impediu de lançar, logo após, *O Terror dos Maridos*, obra igualmente polêmica e novo sucesso de livraria.

⁵² Pimentel publica pela Quaresma as seguintes coletâneas de obras infantis: *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* (1896), *Histórias da Baratinha* (1896), *Histórias do Arco da Velha*, *Histórias de Fada*, *Contos do Tio Alberto*, *Os Meus Brinquedos*, *Teatrinho Infantil* (1897), *O Álbum das Crianças*, *Castigo de Um Anjo* e *O Livro das Crianças* (1898).

Discurso Religioso não apregoam a presença da criança na Igreja, em missas ou rituais religiosos, mas “são voltados para o exercício da fé na vida cotidiana”.

A moral, a virtude e a família são pilares da doutrina católica e seu discurso integra boa parte dos documentos oficiais da Igreja, como o Compêndio do Catecismo da Igreja Católica (CCIC) que orienta:

A virtude é uma disposição habitual e firme para fazer o bem. «O fim de uma vida virtuosa é tornar-se semelhante a Deus». As virtudes humanas são perfeições habituais e estáveis da inteligência e da vontade, que regulam os nossos actos, ordenam as nossas paixões e guiam a nossa conduta segundo a razão e a fé. Adquiridas e reforçadas por actos moralmente bons e repetidos, são purificadas e elevadas pela graça divina. (CCIC/a, 2005, s/ p.).

A família cristã é o primeiro lugar da educação na oração. A oração familiar quotidiana é especialmente recomendada porque é o primeiro testemunho da vida de oração da Igreja”. (CCIC/b, 2005, s/ p.).

A família é a célula originária da sociedade humana e precede qualquer reconhecimento da autoridade pública. Os princípios e os valores familiares constituem o fundamento da vida social. A vida de família é uma iniciação à vida da sociedade. (CCIC/c, 2005, s/ p.).

Esses Discursos Religiosos perpassam constantemente a fala de Pimentel, conforme também podemos observar ao final da dedicatória a *Sant`Ana*, instruindo-lhe de como utilizar as historietas da coletânea:

Aprende de cor estas historietas. E mais tarde, conta-as (...) a teus filhos, no berço, à hora do sono, ou nos serões do lar durante as longas noites de frio e chuva... Não lhes contes, a êles, a minha história – que é a história triste dos Desgraçados. Cria-os no Bem, cria-os na Virtude, incutindo-lhes o amor de Deus e o amor do próximo. Ensina-os a rezar por todos aquêles que sofrem, por todos aquêles que padecem.

E lembra-te que a vida de família é a única feliz, que o lar é o único mundo onde se vive bem, onde a mulher, boa, santa, pura, carinhosa, impera como rainha. (PIMENTEL, 1894/1956, p. 5-6).

Discurso Religioso e Discurso Político se integraram em uma mesma fonte enunciativa durante longo período da história nacional. Igreja e Estado eram instituições atreladas, o que se torna nítido com a criação do “padroado”, que impedia a entrada de outros cultos no Brasil e previa o sustento integral da Igreja pelo Estado, além de contribuições

financeiras para a construção de novas igrejas, facilitadas pela integração de membros do clero a cargos políticos. É bastante compreensível que tais influências continuassem como marcas da obra de Pimentel publicada em 1894, visto que somente com a Proclamação da República em 1889 decretou-se a separação entre Estado e Igreja, o fim do padroado e o reconhecimento do caráter leigo do Estado. Os Discursos, Religioso, Pedagógico e Político, são reforçados no prefácio dos *Contos da Carochinha*, em que se considera acerca de Pimentel e da obra:

Fez assim, [Pimentel] um “excelente trabalho de grande utilidade para as escolas, porque, ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração de contos morais muito bem traçados, lhes desperta os sentimentos do Bem, da Religião e da Caridade, principais elementos, da educação da infância”, como escreveu o *Diário de Notícias*, desta Capital. (...). Tão grande número de edições em pouco espaço de tempo, é a prova mais cabal da sua aceitação, maior elogio que se lhe pode fazer. O público, os educadores, as mães de família, têm escolhido de preferência os *Contos da Carochinha*, reconhecendo que as crianças só podem encontrar nêles uma boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo. (PIMENTEL, 1894/1956, p. 7-10).

Com aprovação política, religiosa e escolar, não é de admirar que os *Contos da Carochinha* tenham alcançado tamanho sucesso de vendas e tenham marcado a literatura produzida para a infância nesse primeiro período republicano. Mais que uma obra publicada em atenção à língua materna brasileira, os contos de Pimentel despontaram como um projeto educativo e ideológico, que via na escola e na literatura por ela incentivada, uma forma ideal de formar cidadãos e construir um modelo de infância. Sua aceitação social e abrangência são reportadas no prefácio da 24ª edição, da seguinte maneira:

A obra está sobejadamente julgada. Não há – podemos dizer com afoiteza – uma só criança que não a tenha lido, ou a não queira reler e possuir. Perto de cem mil volumes corem de mão em mão, em todos os Estados, em tôdas as cidades e vilas do Brasil. Rara será a casa que não tenha um ou mais exemplares: os *Contos da Carochinha* penetram no lar, lidos e relidos, como a Bíblia nos serões da família inglesa; invadiram as escolas públicas e particulares; espalharam-se por tôda a parte.

Tôdas às vêzes que aparece uma nova edição dêste livro, chegam-nos louvores, partidos das mais conceituadas pessoas. Professôres abalizados,

jornalistas distintos, literatos eminentes, pais e mães de família – enviam-nos palavras de aplauso e animação. Êsses elogios, que não solicitamos, desvanecem-nos em extremo, e recompensam-nos do nosso trabalho. (PIMENTEL, 1894/1956, p. 7-10).

Tôda a gente conhece os “*Contos da Carochinha*”. São essas histórias que todos nós ouvimos em pequenos, e que sabem as crianças tôdas de todos os países. “Há mais de duzentos anos que os contos de Perrault e de seus continuadores deleitam a infância, e a geração que aparecer pode aproveitar”. Disse o *Jornal do Comércio*, noticiando a publicação de uma das passadas edições.

É um livro valioso, um livro imortal, pois, no Brasil, até hoje, nada tínhamos que o igualasse. As edições suceder-se-ão; e gerações lerão os *Contos da Carochinha*, porque êles são eternos, datam de séculos, e séculos durarão ainda. (PIMENTEL, 1894/1956, p. 7-8).

Segundo Lajolo e Zilberman (2006, p. 31), o coordenador da série de obras da coleção Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma era pedagogo e, portanto, ligado ao meio escolar, o que o fez retomar e atualizar propostas do projeto de nacionalização do acervo literário europeu para crianças. As autoras afirmam que “a escola, além de emprestar seu prestígio de instituição às histórias de fadas, é também o espaço onde se encontram os leitores-consumidores visados pelo projeto”. Além do espaço escolar como incentivador da leitura – e venda – dos contos da coleção Biblioteca Infantil, Leão informa que,

as edições Quaresma eram vendidas nos circos de cavalinhos, nas festas e feiras, nas ruas, pelas calçadas, nas quais (...) fazia espalhar um tapete mágico de livros. Pedro da Silva [dono da Livraria Quaresma] remetia seus catálogos para todos os Estados do Brasil, onde havia agentes responsáveis pela distribuição (LEÃO, 2003, s/p.).

Chapeuzinho Vermelho é uma das historietas que integra os *Contos da Carochinha* de Pimentel. Nela o autor mantém estruturas encontradas na versão de Perrault, na de Grimm e também acrescenta passagens próprias da cultura nacional. A moral, de caráter dogmático, geralmente maniqueísta, que opõe o bem ao mal e o certo ao errado é uma marca dos contos de Pimentel, nos quais observam-se discursos que interagem com seu momento de produção e com o caráter geralmente admonitório que assume ao se dirigir ao receptor.

A Chapeuzinho da *Carochinha* não é uma pequena aldeã, como narrado em Perrault e ainda possui um nome e um apelido, identidade inaugurada por Pimentel, já que a menina é apenas Chapeuzinho Vermelho nas versões clássicas do conto (Perrault e Grimm). “V1”, voz do narrador, informa que *Existia na capital de um país distante, uma meninazinha muito galante, muito linda. Chamava-se Albertina, mas toda gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente.*

Todos conheciam a menina pelo apelido, *Naná*, uma forma carinhosa de dirigirem-se a ela. Percebemos nessa passagem que a categoria infância começa a se destacar em Pimentel através da atribuição de um nome e de um codinome, forma marcante de identidade pessoal. Quanto aos sentimentos familiares, assim como em Perrault, são evocados sob a representação do amor demonstrado pela avó à neta, sentimento este que se apresenta como o fio condutor da continuidade narrativa e do aspecto-chave da história, aquele que transforma Albertina em Chapeuzinho Vermelho:

Esta boa avòzinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapèuzinho de veludo vermelho.

A pequenita ficou satisfeitíssima com seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe Chapèuzinho Vermelho.

Aqui também há representação da “boa” velhinha, a *boa avòzinha* que de tudo é capaz para agradar à neta. Tradição familiar esta, que se estende até os dias atuais, forjando a imagem da matrona familiar como aquela que tudo permite se relacionado aos netos. “V1” veicula uma voz construída no interior de um Discurso Cultural (DC) específico que legitima e expande tal representação.

Sua mãe e avó moravam a meia légua de distância uma da outra, e entre as duas habitações havia uma floresta. Percebe-se que nesse trecho é reforçada a ideia de que Chapeuzinho, sua mãe e avó, não são moradoras da floresta, ao contrário do que é narrado em numerosas e variadas versões do conto. A floresta é apenas o ambiente em que se dá o primeiro encontro da menina com o lobo, considerando que o momento clímax da narrativa (a ameaça do lobo de comer a menina) não se dá nesse cenário. Outra constatação relevante

refere-se à unidade de medida da distância entre as casas da mãe e da avó: *meia légua*, unidade de medida de comprimento utilizada até 1887, no Brasil.

Em seguida, “V1” anuncia a troca de vozes - *Uma manhã, a mamãe disse para Naná* – e “V5” (voz enunciativa da mãe de Chapeuzinho) dá continuidade à narrativa:

- *“Tua avòzinha está doente e não pode vir ver-me. Eu também não posso ir lá. Assim, vai tu levar-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho. Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa.”*

Mediante uma série de justificativas, a mãe diz à Chapeuzinho que vá ver a avó. Não se trata aqui de simples ordens impositivas sem precedentes, como em Perrault, onde “V5” é apresentada como voz de autoridade. Também diferem de Perrault as guloseimas da cesta – bolo e vinho no lugar de bolo e pote de manteiga – e a sequência instrucional, visto que, no *texto-base*, a menina é punida por sua ingenuidade e não pela desobediência.

A voz de Chapeuzinho, representada por “V2”, é reflexo da infância pretendida e idealizada em Pimentel, qual seja, a obediente: - *“Sim”, respondeu Chapèuzinho Vermelho. “Obedecê-la-ei, mamãe.”*

Como assegura Eco, há um leitor-modelo “não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que prevêm um leitor muito obediente” (2004, p. 23). Ao valorizar a obediência de Chapeuzinho são criados efeitos de sentido que buscam imprimir tais comportamentos nos leitores dessa narrativa.

Após prontificar-se a atender ao pedido da mãe e obedecer a suas instruções, Chapeuzinho *vestiu-se com aventalzinho muito limpo, colocou a garrafa numa cestinha, e seguiu contente* [Grifo nosso]. Nessa passagem, é possível perceber através de “V1”, a sutil influência do Discurso Político em voga em meados do século XIX e início do século XX, que buscava o aprimoramento da saúde coletiva e individual no Brasil, através do “movimento higienista”, projeto em que, segundo Junior e Lovisolo (2003), o Estado passou a construir uma estrutura de controle sobre os hábitos corporais e domésticos dos brasileiros, a fim de impedir epidemias, provocadas, entre outros fatores, pela falta de higiene e limpeza.

A desobediência associada à ingenuidade, que marca a versão dos Irmãos Grimm, é também referenciada por Pimentel na voz do narrador “V1”, que, após explicitar tais aspectos, entrega a condução narrativa a “V2” e “V3”, vozes enunciativas de Chapeuzinho e Lobo, respectivamente, que interagem na forma de um diálogo principiado e incentivado por “V3”. O período se fecha com considerações de “V1” ressaltando a inocência da menina:

Desobedecendo a mãe, entrou num outro caminho para colher flôres, quando apareceu um lobo. A menina não conhecia os lobos, e olhou para aquêle sem receio algum.

- *“Bom dia, pequeno Chapèuzinho Vermelho”, disse o lobo.*

- *“Bom dia, senhor”, respondeu Naná, delicadamente.*

- *“Onde vai tão cedo?”*

- *“Vou à casa da minha avó, que está doente.”*

- *“E leva-lhe alguma coisa?”*

- *“Sim um bôlo e uma garrafa de vinho que mamãe mandou.”*

- *“Diga-me, minha interessante menina: onde mora sua avó? Quero ir vê-la também.”*

- *“Mora à beira da floresta, não muito longe daqui. Ao lado da casinha há árvores muito grandes e no jardim laranjeiras.”*

- *“Ah! tu é que és uma laranjinha muito apetitosa”, disse o lobo consigo mesmo, e acrescentou algo: “Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais.”*

- *“Sem dúvida alguma o senhor é médico”, replicou Albertina, “pois conhece as plantas medicinais. Talvez pudesse indicar-me alguma, que fizessem bem à vovó.”*

- *“Perfeitamente, minha filha: aqui tem várias... esta, essas, aquelasoutra...”*

Mas tôdas as plantas que o lobo ia indicando eram venenosas. A inocente criança, entretanto, colheu-as para levá-las à sua vovó [Grifo nosso].

- *“Adeus, meu gentil Chapèuzinho Vermelho, estimei muito encontrar-me com você. Vou deixá-la, pesaroso, pois tenho que ir depressa ver alguns doentes.”*

É importante observar que a desobediência exaltada no início da trama é revertida em “inocência”. Assim, é por esse aspecto que Albertina dá a localização exata da casa da avó

– colocando ambas em perigo – acreditando que o lobo é, na verdade, um médico conhecedor de ervas e plantas medicinais. Novamente a imprudência infantil, mascarada de inocência, é chamada para o discurso literário como forma de prevenir e advertir as crianças. Sobre a inocência infantil, Ariès acrescenta:

O sentido da inocência infantil resultou (...) numa dupla atitude moral com relação à infância: preservá-la da sujeira da vida, e especialmente da sexualidade tolerada – quando não aprovada – entre os adultos; e fortalecê-la, desenvolvendo o caráter e a razão. Pode parecer que existe aí uma contradição, pois de um lado a infância é conservada, e de outro é tornada mais velha do que realmente é. Mas essa contradição só existe para nós, homens do século XX. Nosso sentimento contemporâneo da infância caracteriza-se por uma associação da infância ao primitivismo e ao irracionalismo ou pré-logismo (Ariès, 2006, p. 91).

O historiador ainda informa que os cuidados com a “perigosa” inocência infantil remontam ao século XV, figurando em doutrinas como a de Port-Royal que firmava princípios como, por exemplo, nunca deixar as crianças sozinhas e vigiá-las sempre com atenção para que “essa vigilância contínua seja feita com doçura e uma certa confiança, que faça a criança pensar que é amada, e que os adultos só estão a seu lado pelo prazer de sua companhia. Isso faz com que elas amem essa vigilância, em lugar de temê-la” (Ariès, 2006, p. 88).

No caso de *Chapeuzinho Vermelho*, a imprudência infantil associada à desobediência provoca, em Pimentel, o estopim do clímax narrativo, ou seja, o momento em que o lobo, mau e perspicaz, devora a avó e a menina.

“V1” aborda o momento em o lobo chega à casa da avó, personagem cuja oportunidade enunciativa, representada por “V4”, é também mínima, como acontece em Perrault, já que a boa velhinha somente permite a entrada da “neta” e logo sai da cena, sendo devorada pelo lobo disfarçado:

Chegando à residência da velha senhora, achou a porta fechada e bateu.

A avó não podendo levantar-se da cama, falou:

- “*Quem bate?*”

- “É o pequeno Chapèuzinho Vermelho”, respondeu o lobo, mudando de voz, “mamãe mandou-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho.”

- “Entre minha netinha. A chave está aí em baixo da porta.”

O lobo encaminhou-se para a cama da doente.

Aí, engoliu-a de uma só vez, e, vestindo as roupas da velha, esperou deitado no leito.

Chapeuzinho chegou à casa da avó pouco depois do lobo e achou estranho o fato de encontrar a porta aberta: *Um instante depois chegou Albertina, que ficou admirada por ver a porta escancarada, sabendo o cuidado de sua avó.*

Ainda assim, a menina entra, encontra o lobo deitado na cama e dirige-lhe uma série de indagações. Perspicácia e curiosidade são características frequentemente apontadas como naturais da infância e, nessa passagem narrativa, são contraditoriamente reveladas por efeitos de sentido do discurso. Naná é capaz de perceber imediatamente a sutileza de um hábito quebrado – a porta aberta – mas não percebe que há um lobo disfarçado e deitado na cama no lugar de sua avó. Dessa forma, ela vai ter com o lobo, embora perceba que seus traços são bastante diferentes daqueles que era acostumada a ver. A incoerência acontece, mais acentuadamente, na informação prestada por “V1”, que afirma: *O lobo tinha colocado uma touca na cabeça; apenas se percebia um pouco da sua cara. Mas assim mesmo, o que se via era horrroso* [Grifo nosso].

Ainda assim, Albertina se aproxima da cama e “V2” e “V3” mantêm novo diálogo, desta vez, dirigido por perguntas que partem de “V2”. “V1” é responsável pelo arremate do período narrativo, utilizando uma expressão pouco comum às obras contemporâneas de literatura infantil, *a desgraçada menina*, adjetivo usualmente considerado inadequado e grosseiro:

- “Ah, avòzinha”, (...) “para que é que a senhora tem orelhas tão grandes?”

- “Para melhor te ouvir, minha neta.”

- “Para que tem braços tão compridos?”

- “Para melhor te abraçar, minha neta.”

- “Para que tem uma bôca tão grande e dentes tão compridos?”

- “*Para te comer...*”

Dizendo isso, o lobo avançou para a desgraçada menina, e engoliu-a.

Assim acontece o encerramento do conto em Perrault, com a morte da avó e da menina frente ao lobo triunfante. Originalmente modificado pelos em Grimm, esse final também é refeito na *Carochinha*, evocando uma característica marcante dos contos de fadas, construída a partir de uma preocupação humanista e romântica: o final feliz provocado pelo triunfo do bem contra o mal, em que a mocinha ou heroína, Chapeuzinho Vermelho, após enfrentar grandes obstáculos, consegue ser salva e o vilão, lobo, é punido por suas maldades.

Em *Chapeuzinho Vermelho*, assim como em outros contos clássicos, como *A bela adormecida*, *Branca de Neve*, *Cinderela* etc., uma imagem redentora é chamada a integrar a narrativa e a resgatar a protagonista (quase sempre mulher) dos males e perigos que a afligem. Essa figura, representada pelo caçador, cuja voz é expressa por “V6”, faz um contraponto com a imagem intimidadora do lobo, alimentando o aspecto maniqueísta próprio dos contos de fadas, que divide as personagens em boas e más, belas e feias, poderosas e fracas, etc.

A vertente psicanalítica considera que a criança é levada a se identificar com a parte positiva dos contos (bom, belo, forte...) por sentir nela a personificação de seus dilemas infantis, como o desejo inconsciente de bondade, beleza e aceitação e, principalmente, sua necessidade de segurança e proteção. Cria assim estratégias para superar o medo que a inibe e enfrentar os perigos e ameaças que percebe à sua volta, podendo alcançar gradativamente o equilíbrio adulto. (BETTELHEIM, 1976/2007 e CORSO; CORSO, 2006).

Dessa forma, na sequência do conto, “V1” sinaliza a reviravolta da narrativa e a marcação maniqueísta herói x vilão, ao anunciar a chegada do caçador:

Achando-se plenamente satisfeito, adormeceu, e durante o sono ressonava terrivelmente.

Um caçador, passando por acaso perto da casinha, e ouvindo esse ruído extraordinário, disse: (...) [Grifo nosso].

“V6” e “V1” explicitam a caracterização corajosa e generosa do caçador que adentra o enunciado (ao acaso) com propósitos heróicos que são integralmente cumpridos. Seguem-se as passagens:

- *“A velhinha está talvez com um pesadelo. Quem sabe mesmo se não está mal? Vou ver se posso servir para alguma coisa.”*

Entrou e descobriu o lobo estendido na cama.

- *“Olé! Você por aqui! Há quanto tempo o procuro!”*

Armou a espingarda, mas lembrou-se:

- *“Não vejo a dona da casa, e bem pode ser que ele a tenha engolido viva.”*

Então, com a sua faca de caça, abriu habilmente a barriga do lobo.

Apareceu Chapèuzinho Vermelho, que saltou no chão, exclamando:

- *“Ah! que lugar terrível em que eu estava encerrada!”*

A avó saiu também, muito satisfeita por tornar a ver o dia.

A fera continuava a dormir profundamente.

O caçador meteu-lhe duas pedras na barriga, e em seguida coseu a pele, ocultando-se depois com a avó e a neta.

Observando essas passagens, é possível perceber efeitos de sentido em que o conto, tal qual foi registrado por Pimentel, tende a trazer um alívio ao sofrimento infantil face a fortes emoções, através do resgate e escape geradores do final feliz. Além disso, há brechas para considerarmos que o enfrentamento do bem contra o mal, que divide as personagens facilita a compreensão de valores básicos da conduta humana e do difícil convívio social. Assim, os efeitos de sentido são expressos através de uma linguagem simbólica, que aponta para a formação de uma consciência ética infantil que induz à obediência e ao bom comportamento. Nessa representação de infância, as indisciplinas são punidas, não com radicalismo instaurado por Perrault, mas com situações-problema apresentadas em formato crítico, como ser devorada viva e ir parar na barriga de um lobo. Gouvêa (2004) afirma que alguns textos infantis destacam características diversas do comportamento atribuído à infância-modelo construindo personagens marcadas por uma conduta negativa. Nas palavras da autora:

Assim é que são descritas características atribuídas ao caráter da criança, aos seus “maus instintos”, como imprudência, estouvamento, curiosidade, desobediência, espírito travesso e irrequieto. Tais características informam as ações dessas crianças da narrativa, ações percebidas como desvio a ser corrigido por meio do castigo, modelador da conduta infantil. (GOUVÊA, 2004, p. 71-72).

Em outro sentido, apontado por Corso e Corso (2006) sob a perspectiva da psicanálise, o lobo desponta como uma figura que coliga o risco da incorporação ao corpo materno, como se Chapeuzinho desejasse voltar ao ventre da mãe e encontrasse no animal essa possibilidade. O caçador seria aquele responsável pelo *apartheid* dessa relação simbiótica entre a menina e o lobo, sendo a abertura que ele faz na barriga do animal com uma faca associada ao parto.

Uma vez salvas da barriga do lobo pelo caçador, Chapeuzinho e a avó podem prestigiar a punição do mal feitor. O mal penalizado é evidente nesta versão e faz parte do já referido Discurso Religioso católico em comunhão com o Discurso Político. Ainda no Compêndio do Catecismo da Igreja Católica, encontramos: “A pena, infligida por uma legítima autoridade pública, tem como objectivo compensar a desordem introduzida pela culpa, preservar a ordem pública e a segurança das pessoas, e contribuir para a emenda dos culpados”. (CCIC/d, 2005, s/ p.). “V1” enuncia os detalhes deste ‘acerto de contas’ sofrido pelo lobo no trecho que se segue:

Quando o lobo acordou, devorado por uma sede ardente, dirigiu-se para o tanque.

Enquanto caminhava ouviu as pedras batendo lá dentro, e ficou pasmado, sem saber o que era. Chegando ao tanque, arrastado pelo pêso das pedras, afogou-se.

O lobo paga por sua culpa com a morte, que não é provocada diretamente pelo caçador, mas pelo afogamento em decorrência das pedras colocadas em sua barriga. Esse é um detalhe importante de se perceber, visto que o caçador é, controversamente, apenas bondade, compondo ao lado de Chapeuzinho e da avó, o núcleo do bem na história, exemplos a serem seguidos.

Albertina é quem finaliza o conto, apresentado seu arrependimento por desobedecer às instruções maternas e expressando a promessa de não mais fazê-lo. Percebe-

se, no entanto, que é “V1” quem se manifesta e não “V2”, como seria mais adequado considerando que a lição foi aprendida por Chapeuzinho que poderia falar diretamente ao leitor. Dessa forma, a fala direta da menina cede lugar à voz do narrador:

Naná desde êsse dia, vendo quanto é mau uma filha ser desobediente, prometeu nunca mais deixar de seguir as recomendações de sua mãe, e sempre cumpriu a promessa.

No que se refere à lição de moral, não tão explícita em Pimentel quanto em Perrault, que serviria de advertência à infância incentivando-a a não desobedecer ordens e não praticar o mal, Leão pondera que nem sempre a lição será apreendida pela criança de forma linear:

Ao contrário, os personagens quando castigados podem mostrar às crianças as peripécias de grandes aventureiros (...). Mesmo quando as travessuras acabam em “exemplos de vergonha”, a imagem idealizada da infância não deixa de sofrer uns bons arranhões, e o que era travessura pode se transformar numa grande aventura. (LEÃO, 2003, p. 15)

Vemos que a infância representada em *Chapeuzinho Vermelho* nos *Contos da Carochinha* se difere daquela subjugada nos *Contes de Perrault*, em que o final feliz é inexistente (para a protagonista). Pimentel avança ao oferecer uma narrativa com linguagem adequada e pertinente ao momento cultural e histórico das crianças brasileiras do final do século XIX, embora a intenção literária de suas narrativas seja, muitas vezes, superposta por uma função predominantemente didática e modelar, ancorada em Discursos Políticos, Religiosos e Pedagógicos.

6.3. Reinações de Narizinho no Sítio do Picapau Amarelo: A infância sob a perspectiva lobatiana

*Ainda acabo fazendo livros onde as
nossas crianças possam morar.*
Monteiro Lobato

Eis o ideal relatado por Lobato ao seu amigo Godofredo Rangel, no dia 07 de maio de 1926, ao confessar seu desinteresse em escrever para *marmanjos* e disposição em

seguir pelo caminho da literatura infantil, já que, para a criança, “um livro é todo um mundo”. (LOBATO, 1968b, p. 293).

Lobato foi o grande precursor de uma nova concepção de literatura infantil no Brasil. Sua grande preocupação em escrever histórias que verdadeiramente interessassem às crianças resultou em uma coletânea de contos repletos de magia e imaginação que se fundem com uma realidade possível e próxima à da criança. Para Sandroni, Lobato cria “a fusão do real e do fantástico, de maneira tão integrada que se torna difícil distinguir o momento da passagem de um para o outro. (...). O leitor se vê mergulhado numa realidade diferente daquela que constitui seu dia-a-dia mas que, no entanto, mantém com ela estreitos laços”. (SANDRONI, 1987, p. 161). Levar personagens de contos de fadas clássicos para brincar num sítio com crianças comuns, por exemplo, é simplesmente inovador. O reconhecimento dessa realidade tão próxima do fantástico foi uma estratégia encontrada pelo autor para atingir o imaginário infantil, aproximando a ficção do cotidiano real.

Em correspondência a Rangel, o próprio Lobato se confessa entusiasmado com as novas possibilidades encontradas na escrita de *Reinações de Narizinho*:

Tenho em composição um livro absolutamente original, *Reinações de Narizinho* – consolidação num volume grande dessas aventuras que tenho publicado por partes, com melhorias, aumentos e unificações num todo harmônico. Trezentas páginas em corpo 10 (...). Estou gostando tanto, que brigarei com quem não gostar. Estupendo, Rangel! E os novos livros que tenho na cabeça ainda são mais originais. Vou fazer um verdadeiro *Rocamboles* infantil, coisa que não cabe mais. (...). Pela primeira vez estou a entusiasmar-me por uma obra. (LOBATO, 1968b, p. 329).

A produção lobatiana abre caminho para a imaginação e criatividade da criança, na busca de desconstruir o discurso pedagógico como finalidade última da literatura infantil, que se pretende livre de resquícios da racionalidade adulta e explicações que expressem um sentido meramente moral e disciplinador. Segundo Gouvêa (2004, p. 77), “Lobato analisa a infância não como preparação para a idade adulta ou como período de conformação de modelos de comportamento, mas como um outro “estado”. (...). A infância constitui o paraíso perdido, cujo resgate se torna possível pela literatura”. Esse caráter, até então, inovador da literatura em Lobato será analisado a partir de algumas passagens de *Chapeuzinho Vermelho*,

ou, melhor dizendo, de Capinha Vermelha, pelo Sítio do Picapau Amarelo, nas obras *Reinações de Narizinho* (1931) e *O Sítio do Picapau Amarelo* (1939).

A primeira menção à Capinha Vermelha, na obra *Reinações de Narizinho*, acontece no tópico *O Sítio do Picapau Amarelo*, na seção V, intitulada *Pedrinho*. Esse capítulo narra a chegada do neto de Dona Benta ao Sítio para passar férias escolares. Em meio às conversas sobre as novidades do Sítio, Narizinho conta que o Pequeno Polegar tinha fugido de sua historinha. Pedrinho, intrigado, comenta:

— *Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta ideia — fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. Que lindo, não?*

Este é o primeiro sinal que Lobato dá aos seus leitores de que novas aventuras acontecerão no Sítio, aventuras com personagens fugidas dos contos clássicos infantis. Sob a voz enunciativa de Narizinho (V7), Lobato indica as futuras visitas que o sítio de Dona Benta receberá:

— *Nem fale, Pedrinho!* — *exclamou a menina pensativa. — O que eu não daria para brincar neste sítio com a menina da Capinha Vermelha ou Branca de Neve...*

(...)

— *E eu só queria Capinha. Tenho tanta simpatia por essa menina... Aqueles bolos que ela costumava levar para a vovó que o lobo comeu — que vontade de comer um daqueles bolos...*

Está lançada a semente criativa de Lobato que, capítulos à frente, convidará diversas personagens dos contos clássicos como: Cinderela, Branca de Neve, Peter Pan, Barba Azul, Dom Quixote etc. a juntarem-se a Narizinho, Pedrinho, Emília e demais moradores do Sítio, para viverem grandes aventuras. É como se os diversos efeitos de sentido da narrativa sugerissem ao leitor infantil possibilidades concretas de interação com figuras ficcionais que habitam suas mentes, sua imaginação. Sandroni (1987) afirma que Lobato estabelece uma relação entre real e mágico perfeitamente adequada à psicologia infantil ao intuir que

realidade e fantasia são uma mesma coisa na mente infantil, ao passo que para o adulto, razão e afetividade são instituições distintas.

No tópico *Cara de Coruja*, seção I – *Preparativos*, Capinha é novamente lembrada por personagens lobatianas, que endereçam convites à menina e a outras personagens dos contos de fadas tradicionais para uma festa no Sítio:

Narizinho estava muito atrapalhada para salvar o Visconde que havia uma semana caíra atrás da estante. Logo que Pedrinho apareceu, gritou-lhe:

— *Venha acudir o Visconde. Estou vendo um pedaço dele lá no fundo; com certeza o resto foi devorado pelas aranhas de pernas compridas. Temos que salvá-lo depressa — e vesti-lo, porque os convidados não tardam.*

— *Mandou os convites?*

— *Pois de certo. Mandei-os por um beija-flor que todos os dias vem beijar as rosas do pé de rosa da Emília. Cheguei-me a ele e disse: “Sabe ler?”*

— *“Sei, sim!” — respondeu a galanteza. — “Então pegue estas cartinhas no bico e vá entregá-las aos donos.” E ele pegou as cartinhas e partiu!... lá se foi...*

— *Para quem mandou convites?*

— *Para todos — para Cinderela, para Branca de Neve, para o Pequeno Polegar, Capinha Vermelha, Ali Babá, Gato de Botas — todos!*

— *Não esqueceu Peter Pan?*

— *Está claro que não. Nem Aladim, nem o Gato Félix verdadeiro. Até ao Barba Azul convidei.*

Com sutileza, Lobato evoca a questão da aprendizagem da leitura através da imagem de um beija-flor, que é encarregado de entregar correspondências a ilustres convidados dos contos de fadas. Após receber o convite, Capinha dirigiu-se ao Sítio, e foi logo notada pelo Visconde que observa todo o movimento pela janela:

— *Estou vendo uma poeirinha lá longe... Todos pararam de dançar, murmurando: “Quem poderá ser?” Logo depois duma batidinha na porta, Rabicó introduziu a menina da Capinha Vermelha.*

A chegada de Capinha ao Sítio foi comemorada por todas as personagens dos contos de fadas que participavam da festa com os netos de Dona Benta:

— *Capinha!* — *exclamaram todas alegríssimas, porque todas queriam muito bem a essa gentil criança. Viva Capinha!...*

Lobato não se refere à Capinha como uma “linda” ou “bela” criança, como frequentemente encontrado nas versões de Chapeuzinho Vermelho, evocando o aspecto físico da personagem, mas, sob a voz de “V1” chama a atenção para a personalidade da menina: *gentil criança* a que todos queriam bem.

Capinha adentra a sala e saúda a todos. Nota-se que, nessa pequena ação, é forjada mais uma representação de infância aceitável: a criança ativa, desinibida e plenamente sociável que interage e constrói sua própria cena sem o intermédio do adulto:

A menina entrou, muito corada por ter vindo a pé, e disse:

— *Boa tarde para todos os presentes, ausentes e parentes!*

Em seguida deu um beijo em Narizinho e outro na boneca.

Percebemos, dessa maneira, que, em Lobato, não serão encontradas as vozes que, normalmente, regem o discurso das versões de Chapeuzinho Vermelho, como “V4” – voz enunciativa da avó de Chapeuzinho, “V5” – voz enunciativa da mãe de Chapeuzinho e “V6” – voz enunciativa do Lenhador/caçador. “V3”, voz enunciativa do Lobo, aparecerá de soslaio na narrativa que enfatiza constantemente a voz da menina “V2”, permeada por manifestações discursivas do narrador “V1” e das personagens do Sítio, “V7”. Gouvêa (2004) chama a atenção para o fato de que nessa representação de infância, a criança é percebida com um caráter próprio, marcado pela espontaneidade e alegria, e, dessa forma, não deve ser corrigido e reprimido pelo adulto, mas compreendido.

Emília, voz ativa no discurso lobatiano, detentora de permissões languageiras vedadas a outras personagens, não tarda a questionar Capinha sobre seu nome e, dessa forma,

esclarece ao leitor a própria escolha do autor em tratá-la por Capinha e não por Chapeuzinho, como comumente é encontrado nas versões do conto:

— *Antes de mais nada — foi dizendo Emília — quero saber o seu verdadeiro nome, porque uns dizem Capinha Vermelha e outros, Capuzinho Vermelho. Qual é o certo?*

— *Meu verdadeiro nome é Capinha Vermelha, porque depois que vovó me fez esta capinha todos que me viam ir para a casa dela diziam: “Lá vai indo a menina da capinha vermelha!” Mas, como vocês podem ver, esta capinha tem um capuz, que eu às vezes uso. De modo que tanto podem chamar-me Capinha, como Capuzinho, ou mesmo Chapeuzinho Vermelho.*

O fascínio exercido por Emília e sua “língua solta e afiada” dá à obra de Lobato uma singularidade própria. Afinal, a personagem é apenas uma boneca de pano e, assim, o que sua fala poderia relevar? O expediente da língua/linguagem na boca da boneca permite a Lobato extrapolações incríveis, questionamentos sociais e políticos, além de sátiras e deboches dos comportamentos moralmente aceitos e disseminados no interior de formações discursivas das décadas de 1920-30.

Emília aparece como a desculpa que faltava à liberdade de expressão. Ela é a grande precursora e disseminadora dos “implícitos” lobatianos. O próprio Lobato se dizia incapaz de domar Emília, em uma confissão, no mínimo curiosa e instigante, feita pelo autor ao seu correspondente Rangel, revela:

Emília começou uma feia boneca de pano, dessas que nas quitandas do interior custavam 200 réis. Mas rapidamente evoluiu (...). E foi adquirindo uma tal independência que, não sei em que livro, quando lhe perguntam: “Mas que você é, afinal de contas, Emília?” ela respondeu de queixinho empinado: “Sou Independência ou Morte!” E é. Tão independente que nem eu, seu pai, consigo dominá-la. Quando escrevo um desses livros, ela me entra nos dois dedos que batem as teclas e diz o que quer, não o que eu quero. Cada vez mais, Emília é o que quer ser, e não o que eu quero que ela seja. Fez de mim um “aparelho”, como se diz em linguagem espírita. (LOBATO, 1968b, p. 341-42).

Este atrevimento nato de Emília e sua permissão literária de perguntar ‘o quê’ e ‘quando’ desejar, para quem quer que seja, a fez interrogar, indiscretamente, o discurso de Capinha Vermelha:

— *Coitada de sua avó!* — exclamou Emília. — *Você não imagina como ficamos tristes com o que lhe aconteceu! Diga-me: sua avó era muito magra?*

Capinha estranhou a pergunta — mas respondeu que sim.

— *Muito magra ou meio magra?*

— *Bem magra.*

— *Então não entendo aquele lobo — disse Emília — porque uma velha muito magra não é alimento. Só osso...*

Todos riram-se da boneca, e Narizinho explicou que Emília, coitada, era asnática de nascença.

Por meio da voz enunciativa da boneca, Lobato atribui um outro significado à franqueza infantil, que passa de imprudente e pernicioso a cômica e divertida. Talvez por ser *asnática de nascença*, Emília possui permissão de expressar-se e produzir implícitos enunciativos sobre a condição de franqueza infantil, como algo natural e aceitável. Comentário feito, Narizinho convida a todos os ilustres convidados para tomarem um café, preparado por tia Nastácia.

A festa, com as personagens dos contos de fadas, continua no Sítio do Picapau Amarelo e Capinha é trazida novamente à cena na seção VIII – *A varinha de Condão*, no tópico *Cara de Coruja*, que apresenta para o leitor o contraditório “companheiro de aventuras” de Capinha, o Lobo:

Na sala de baile estavam todos brincando de virar. Cinderela batia com a varinha e virava tudo que lhe pediam. Emília trouxe todos os seus brinquedos para os fazer virar em outros brinquedos ainda mais bonitos. Depois sentiu saudades dos brinquedos velhos e os fez desvirar novamente. E estavam ainda nessa brincadeira, quando ouviram na porta uma batida esquisita, muito diferente das demais. As princesas assustaram-se.

— *Parece batida de lobo!* — disse Capinha Vermelha que fora espiar pelo buraco da fechadura. — *É lobo mesmo!* — exclamou de lá, arregalando os olhos de pavor. — *Justamente o malvado que comeu vovó...* [Grifos nossos].

Interessa notar que o lobo que chega ao sítio é o mesmo da historinha tradicional, ou seja, aquele animal perverso que comeu a vovozinha. Dessa forma, o imaginário de um lobo mau e perigoso é mantido na mente infantil. Por mais que se mude o cenário e a composição de personagens e enredos, Capinha continua sendo uma criança com medo do lobo. Medo este que é reforçado e assumido pelas demais personagens que participam da cena no Sítio:

Foi uma correria. Narizinho procurou acalmar as princesas.

— Não pode ser — disse ela. — O lobo que comeu a avó de Capinha foi morto a machadadas por aquele homem que entrou, É o que dizem os livros.

— Deve de ser erro tipográfico — sugeriu asnaticamente Emília, que também fora espiar o lobo. É lobo, sim – e magríssimo! Bem se vê que só se alimenta de velhas bem velhas. Com certeza soube que dona Benta morava aqui e...

Não pôde concluir. Narizinho estava em prantos.

— Pobre vovó! — gemia ela torcendo as mãos. — Que desgraça se o lobo a devora!

Mesmo diante de uma situação-problema extrema, Emília não resiste a fazer seus comentários *asnáticos* e, controversamente, provoca riso no leitor em um momento que deveria ser exclusivamente de drama. Afinal, há um lobo devorador de velhinhas à porta. Que o diga Narizinho, que cai em prantos ao se dar conta do perigo a que Dona Benta, sua avó, estava exposta.

Ainda nessa passagem, é interessante atentar para um detalhe implícito no enunciado: a avó de Chapeuzinho permanece morta após ter sido devorada pelo lobo, ao passo que o animal sobrevive às machadadas deferidas pelo caçador. Duas justificativas são dadas ao leitor para explicar a sobrevivência e permanência do lobo nas narrativas, mas nada comenta a respeito da avó: a primeira, sugerida por Emília, é a possibilidade de um erro tipográfico, explicação que não justifica em nada a presença de um lobo “machadado” na porta do Sítio. Outra explicação pode ser encontrada em *O Picapau Amarelo* (LOBATO, 1973, p.29), onde se afirma que “no Mundo da Fábula ninguém morre duma vez” e, se não fosse assim, “não seria nenhum País das Maravilhas. O maravilhoso está justamente nisso...” Ainda neste trecho, o caso da avó de Capinha e do lobo é retomado: “- Foi também o que

aconteceu para o lobo que devorou a avó de Capinha. Morreu a machadadas, e no entanto, continua a viver e a farejar avós – como naquele dia lá no sítio”.

O *maravilhoso* sugerido acima manteve apenas o lobo nas histórias. Mas e quanto à avó de Capinha? Talvez a situação instaurada se deva à necessidade de conservar nos contos infantis o maniqueísmo e alteridade que lhes são peculiares. O Sítio já possui uma boa velhinha que ocupa com louvor o papel de avó zeladora e cúmplice dos netos. A “ala do bem” possui muitos integrantes e precisa contrastar com o lado oposto, visto que o bem e o mal só existem se comparados e conflitados. Não é por acaso que o Sítio guarda em seus arredores a Quimera, a Cuca, o Capitão Gancho e tantos outros monstros e vilões perversos que, vez ou outra, aparecem para surpreender seus heróicos oponentes.

Para Bettelheim (1976/2007, p. 240) “o lobo não é apenas o sedutor masculino”, como francamente pretendido por Perrault em sua adaptação do conto, “ele também representa todas as tendências anti-sociais, animais dentro de nós”. Uma figura que rompe padrões é, no mínimo, interessante na escrita lobatiana, que se vale constantemente de humor e ironia para realizar críticas sociais.

Por outro lado, a alteridade maniqueísta própria dos contos infantis permite posicionamentos pela via da comparação do comportamento das personagens, julgados apropriados, ou não, em função do meio sócio-cultural em se inserem. De qualquer forma, o que deve ficar claro é que, ao contrário da literatura infantil praticada até então, repleta de enxertos pedagogizantes e disciplinares, a intenção primeira de Lobato foi a criação irreverente de histórias que agradassem às crianças e não que as moldassem pela emissão de mensagens comportamentais. A sociedade também é constituída por variações maniqueístas, de bem e mal, rico e pobre, bonito e feio, etc., e os contos lobatianos são reflexos dessa realidade casada com o fantasioso, numa junção que privilegia, antes de tudo, a imaginação infantil estimulada por um bem-sucedido pacto ficcional. A esse respeito, Sandroni considera:

Ao lado dessa realidade evidente no texto e que reflete o contexto histórico e social de seu tempo e do ambiente rural em que se criou, Lobato mostra um mundo mágico do qual a fantasia é parte integrante. Nele reina o faz-de-conta, solução para todos os problemas, o pó de pirlimpimpim, que permite viagens através do tempo e do espaço. Convivem aí personagens do mundo real, ou seja, os habitantes do Sítio e personagens do mundo das maravilhas, protagonistas dos contos tradicionais, na mais perfeita harmonia. (SANDRONI, 1987, p. 58).

Uma das marcas de Lobato é a superposição de ficção e realidade que permite ao leitor interagir com o texto num mundo onde não existem limites para a fantasia. Lajolo (2008, p. 22) afirma que, em matéria de criação, metalinguagem e intertextualidade “extravagam dos livros de Monteiro Lobato”, fenômeno que pode ser percebido nos trechos selecionados para este estudo, em que Capinha Vermelha, junto a personagens de conhecidos escritores infantis como Perrault, Grimm e Andersen, vivem aventuras incríveis, ao lado da turma do Sítio do Picapau Amarelo, como a ameaça de um ataque do lobo.

Assim, após perceberem a presença do lobo, as princesas, Narizinho e Emília se antecipam em pedir socorro àqueles que as poderiam ajudar numa situação de perigo: Pedrinho e os príncipes:

Chamem Pedrinho e os príncipes! Corra Emília!...

Mas justamente minutos antes Pedrinho e os príncipes haviam saído para o terreiro a fim de fazerem uma experiência com a lâmpada de Aladim. Estavam as meninas ali sem um homem que as pudesse socorrer. [Grifo nosso].

Lobato foi realmente um homem à frente de seu tempo em diversos sentidos, avançou em muitos aspectos na produção de uma literatura crítica, de moralidades extirpadas, recusando-se, por exemplo, a adotar o sentimentalismo do período humanístico no qual escreve (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006). Até mesmo quando se mostra agarrado a valores cristalizados, como o da fragilidade feminina (passagem sublinhada no trecho acima), Lobato subverte as possibilidades esperadas e propicia novas formas de posicionamento social, cultural e histórico, a partir da desconstrução de valores, impressa de modo implícito no texto. É o que acontece nas passagens que se seguem, em que as meninas, confrontadas pelo perigo, são levadas a encontrar soluções e enfrentarem, elas mesmas, o lobo (sem perder o humor lobatiano inerente às narrativas):

— Bata com a vara nele e vire-o numa pulga – lembrou Emília já preparando a unhinha para matar a pulga.

— *Impossível!* — exclamou Cinderela aflita. — *Seria preciso abrir a porta e o lobo poderia me agarrar de um bote.*

Enquanto isso o lobo continuava a bater, toc, toc, toc, cada vez mais furioso. Depois começou a arranhar a porta, tirando lascas.

Rabicó, único representante masculino presente na cena, é quem incorpora a verdadeira fragilidade e impotência diante da situação-problema imposta, ao passo que Branca de Neve, nada demonstra da afamada delicadeza feminina e logo se impacienta com o porco apavorado, já que *Rabicó tremia como geléia; em vez de ajudar as princesas a se salvarem dos apuros, mais atrapalhava. Agarrou-se à saia de Branca de Neve, que teve de afastá-lo com um bom pontapé.*

Emília, em busca de uma solução, lembra-se do Visconde como único a poder ajudá-las naquele momento, mas o interessante é que a ajuda se deve à sabedoria do genial sabugo de milho e não ao fato de ser forte ou corajoso (comportamentos atribuídos ao masculino). O Visconde, entretanto, nada consegue fazer para ajudar, já que ele próprio encontra-se em situação difícil – havia sido transformado em pilão na *brincadeira de virar* – e ele próprio precisava ser socorrido (no caso, por Cinderela, uma princesa):

— *Só o Visconde poderá nos salvar!* — exclamou Emília. — *Os sábios sabem meios para tudo.*

Disse e foi correndo buscar o pilãozinho para que Cinderela o virasse em Visconde. Cinderela, muito trêmula, bateu com a varinha e o Visconde surgiu de novo, tonto e assustado. Narizinho explicou-lhe do que se tratava e apontou para a porta.

— *O lobo está arrebrandando as tábuas. Mais um minuto e penetra aqui. Veja se acha um jeito de nos salvar, Visconde!...*

Mal a menina acabara de pronunciar essas palavras, o lobo arrancou uma tábua e enfiou o focinho pelo buraco, farejando o ar.

— *Hum... Hum!... Estou sentindo cheiro de avó de gente...* — rosnou ele.

Era demais. Narizinho desmaiou. Vendo aquilo, as princesas desmaiaram também. Emília ficou na sala sozinha com o Visconde.

— *Vamos, Visconde! Faça alguma coisa! Mexa-se!...*

Mas o Visconde não saía do lugar, e só então Emília percebeu que ele tinha virado Visconde só da cintura para cima, continuando pilão da cintura para baixo. Com a pressa e o nervoso, Cinderela só lhe havia dado meia varada...

Emília, voz da liberdade de expressão e subversão, é quem continua enfrentando o drama do ataque do lobo, visto que o “meio Visconde” em nada poderia ajudar. O humor sempre presente em suas falas atenua o teor crítico do período narrativo, o que pode ser percebido em suas falas e pensamentos: — *E agora!* — *exclamou Emília coçando a cabeça e pensando lá consigo se valeria a pena desmaiar também.*

Mas desmaiar não resolveria o impasse, cuja solução haveria de vir, necessariamente, da boneca espevitada e ativa que divide com outra figura feminina, tia Nastácia, a função redentora da cena:

E talvez fizesse isso, se o lobo naquele instante não arrancasse mais uma tábuia e não enfiasse dentro da sala quase meio corpo. Vendo que o monstro entrava mesmo, Emília berrou com todas as forças dos seus pulmões:

— *Acuda, tia Nastácia! O lobo está entrando de verdade e vai comer dona Benta...*

Ouvindo o berro, a negra veio lá da cozinha com a vassoura e num instante espantou dali a fera com três boas vassouradas no focinho.

— *Lobo sem-vergonha! Vá prear no mato que é o melhor. Dona Benta nunca foi quitute pra teu bico, seu cão sarnento!...*

— *Bravos!* — *exclamou Emília batendo palmas.* — *A senhora é tão valente que até merece casar com o pássaro Roca.*

A preta só disse: — *Em vez de dizer bobagens, antes me ajude a acordar estas princesas. Traga depressa uma caneca de água fria, ande...*

A primeira a ser despertada foi Narizinho: — *Que é do lobo?* — (...) — *Já comeu vovó?*

— *Credo! Que ideia! O lobo a estas horas já deve estar chegando na Europa!... e contou o que havia acontecido.*

Em seguida despertou as outras. Capinha Vermelha, louca de alegria, abraçou tia Nastácia, prometendo mandar-lhe uma cesta de bolinhos. As princesas também a abraçaram, prometendo mandar pilõezinhos de verdade e mais coisas bonitas.

De forma simples e direta, tia Nastácia resolve o problema do ataque do lobo e salva a todos, uma inversão divertida e ousada, se comparada aos contos de fadas tradicionais em que atos de bravura e coragem apenas são permitidos a príncipes, caçadores, lenhadores etc., e sempre amparados por armas ‘viris’, como espadas, espingardas e machados, nunca por uma vassoura.

Passado o incidente com o lobo, a próxima aparição de Capinha na obra *Reinações de Narizinho* acontece no Tópico VIII – *O irmão de Pinóquio*, seção VI – *Miragens*, quando, em um passeio nos arredores do Sítio, Narizinho e o boneco João Faz-de-conta (irmão do Pinóquio) acabam se perdendo em um lugar desconhecido, por causa de uma confusão com uma vespa-fada interesseira e perigosa. O boneco perde sua cabeça ao desatar o prego que a prendia, na tentativa de salvar Narizinho da vespa-fada, a menina se angustia em meio àquela agitação e busca uma solução para o problema⁵³. É nesse momento que encontra, novamente, Capinha. “V1” evoca o raciocínio lógico da menina, que, mediante um conflito, busca meios para solucioná-lo:

Olhou em redor e viu não muito longe uma fumaça. “Deve ser casa”, pensou, e correu para lá. Era casa, sim, a mais linda casa que ela viu em toda a sua vida, com trepadeiras na frente e duas janelas de venezianas verdinhas.

A menina bateu — toc, toc, toc...

— Entre quem é! — gritou de lá dentro uma voz.

Narizinho abriu e entrou e deu um grito de alegria.

— Capinha! Que felicidade encontrar-te aqui!

— E a minha felicidade de receber tua visita ainda é maior, Narizinho! Há quanto tempo te espero!...

Abraçaram-se e beijaram-se e ficaram de mãos presas e os olhos postos uma na outra. Era ali a casa da Menina da Capinha Vermelha, cuja avó havia sido devorada pelo lobo. Capinha já tinha estado no sítio de dona Benta no dia da recepção dos príncipes encantados e ficara gostando muito de Narizinho e Emília, tendo-as convidado para virem passar uns dias com ela.

⁵³ Nota-se que a criança representada por Narizinho é novamente revelada por atitude, perspicácia e independência.

O protagonismo infantil é constantemente evocado na literatura lobatiana. Aqui é Narizinho quem resolve de maneira autônoma o problema, sem recorrer à ajuda de nenhum adulto, da mesma forma que quem abre a porta e recebe a visita é Capinha, outra criança. Neste último caso, a independência infantil é levada às últimas consequências, visto que, em nenhuma passagem, é mencionada a presença de adultos acompanhando Capinha, a mãe não é citada em nenhum momento e a única referência adulta é à avó, morta pelo lobo. A vida solitária da menina é revelada momentos depois, quando em uma conversa Narizinho conta de sua aventura e Capinha diz ter encontrado um objeto no ribeirão que poderia ser a cabeça de Faz-de-conta:

Narizinho contou então tudo o que lhe havia acontecido e a terrível desgraça que sucedera a Faz-de-conta.

(...)

Foi um instante. Em meio minuto a cabeça do boneco estava outra vez no lugar e ele em condições de falar e contar tudo o que acontecera enquanto a menina estivera de olhos fechados. Quando Faz-de-conta concluiu a narrativa, Capinha suspirou e disse:

— Quem me dera ter um companheiro leal e valente como este! Vivo tão sozinha nestas solidões...

Narizinho prometeu que viria visitá-la sempre que pudesse.

Além da autonomia, a amizade infantil também está presente em diversas passagens da obra, como no trecho que narra o encontro de Narizinho com Capinha Vermelha.

— Mas por que não me avisaste da tua visita, Narizinho ?

— É que cheguei aqui por acaso. Vi-me só na floresta, depois que meu guia perdeu a cabeça, e não sei o que seria de mim se não fosse a fumacinha de tua casa, que vi de longe. E vim correndo, mas sem saber quem morava aqui.

Narizinho contou-lhe, então, em grande segredo para que alguma vespa escondida por ali não pudesse ouvir, que a boneca estava na posse do alfinete de pombinha, que era uma vara de condão e poderia, portanto, de um momento para outro, virar uma poderosa fada — e uma fada que nunca existiu no mundo: a Fada de Pano.

— *Pois ela que se transforme e apareça por aqui para brincarmos de virar.*

Nisto surgiu João Faz-de-conta, que tinha saído para o terreiro a fim de refrescar a cabeça. Vinha muito alegre, dizendo:

— *Adivinhem quem passou por aqui! Peter Pan. Conversou comigo meio minuto e lá se foi, voando, para a Terra do Nunca, onde mora. Disse que qualquer dia aparece no sítio de dona Benta para brincar com Pedrinho.*

— *Que pena não ter portado um minuto para tomar café conosco! — exclamou Capinha. — Ele sempre me visita e gosto muito dele.*

A postura lobatiana em relação à autonomia infantil vai de encontro com um posicionamento que norteou toda a educação até o século XX, que, segundo Ariès (2006, p. 104) se exprimia “através do interesse psicológico e da preocupação moral”. A criança deveria ser supervisionada, contida no interior de seus impulsos e não incentivada às aventuras e traquinagens, especialmente, de forma autônoma, independente da orientação adulta. A proposta de Lobato, circunscrita às falas e comportamentos de suas personagens infantis, estimula a abertura de possibilidades de participação ativa das crianças em processos decisórios. A esse respeito, Pires e Branco consideram:

Ainda que em um contexto hostil caracterizado por uma cultura opressiva, a participação infantil representa um grande potencial para a realização de transformações socioculturais importantes. Afinal, a dinâmica social nos dias atuais se caracteriza pela disponibilização contínua de diversos referenciais simbólicos, geradores de uma multiplicidade de orientações para crenças e objetivos. É a própria presença dessa pluralidade que, ao se contrapor à hegemonia, abre espaço para mudanças e transformações fundamentais à sociedade. (PIRES e BRANCO, 2008, s/ p.).

Além de produzir obras que interessassem às crianças, a análise do posicionamento de Lobato frente à literatura para crianças nos leva a crer na existência de um projeto de infância que ultrapassa alguns valores cristalizados das décadas de 1920 e 1930, período em que o autor cria um *Sítio* de fantasias possíveis na realidade infantil, um lugar em que a moralidade condutora da razão literária é substituída pelo incentivo à criatividade e autonomia infantis.

A participação de Capinha na ficção lobatiana não se restringe à *Reinações de Narizinho*. Novas passagens da menina da capinha vermelha também podem ser encontradas em *O Picapau Amarelo*, como a seção IX da obra, *Peter Pan e Capinha Vermelha*, que apresenta novo encontro entre Capinha, Narizinho, Emília e Branca de Neve:

- *Por falar em Capinha – já se encontrou com ela, Branca? – quis saber a menina [Narizinho].*

- *Inda não, mas não tarda aí. Já avisou que vem visitar-me.*

Nem bem disse isso, e um toque, toque na porta chamou-lhe a atenção. Era Capinha.

- *Capinha! – exclamaram todos na maior alegria, vendo surgir a encantadora criança com uma cesta de flores na mão. [Grifo nosso].*

Nunca houve tantos abraços e beijos.

Novamente a descrição de Capinha se diferencia das demais versões ao privilegiar a descrição de sua personalidade e não de atributos físicos. Em Perrault, encontraremos uma menina que “era a coisa mais linda que se podia imaginar” (PERRAULT, 1989, p. 51); da mesma forma, Pimentel apresenta a criança ao leitor como “uma meninazinha muito galante, muito linda”. (PIMENTEL, 1959, p. 79). A Capinha Vermelha de Lobato é, por sua vez, uma *gentil criança*, ou ainda, uma *encantadora criança* que a todos agrada a presença. Todos os encontros de Capinha com as personagens do sítio são marcados por alegria, festejos e demonstrações de afeto, como beijos e abraços, tanto em *Reinações de Narizinho*, quanto em *O Picapau amarelo*. Há efeitos de enunciação que dizem da importância de um comportamento *gentil e encantador* e que, no entanto, não apela para o viés pedagógico e moralizante (em detrimento do literário).

A marcação de um discurso enfático sobre a autonomia infantil é recuperada nas ações de Capinha em *O Picapau amarelo*. Aqui, a menina conta sobre a arrumação de sua casa, importando perceber que essa é uma tarefa individualizada, não se trata de um auxílio a algum adulto, como à mãe, por exemplo. Capinha arruma sua pequena casa para si própria, somente para si:

- *Que coincidência!* – exclamou Narizinho. – *Estávamos justamente falando em você. Já arrumou sua casa?*

- *Está quase pronta, respondeu a galanteza. – É pequenininha. Êste castelo de Branca, enorme, é que deve ter dado um trabalhão.*

Se, por um lado, Capinha parece independente e autônoma, por outro, conserva uma característica que a marca em muitas versões de *Chapeuzinho Vermelho*: o medo. Ao descobrir a existência da Quimera, um monstro que vez ou outra aparece para aterrorizar as personagens do Sítio, Capinha já se conduz (conformada) à situação de medo, de um medo mais antigo, criado pelo lobo:

Capinha ignorava que coisa fôsse a Quimera. – Alguma vaca? – perguntou.

Ao saber do monstro de três cabeças, arrepiou-se tôda.

- *Que horror! Minha vida era fugir do lobo – agora tenho que fugir da Quimera também...*

A atitude infantil tem um limite bem marcado em Lobato. A criança lobatiana é sagaz e independente, mas conhece limites e aceita o medo. De acordo com Branco (2007), “existe uma fase do desenvolvimento infantil em que é normal a criança demonstrar medo (...), o grau em que este se vai manifestando na sua vida diária depende da forma como os adultos mostram e explicam (ou deixam por explicar) o mundo à criança”. Lobato expõe ao leitor infantil um mundo repleto de possibilidades guiadas pela criatividade e pelo pacto ficcional, mas também expõe perigos e dificuldades de percurso, apresentando o medo como natural e aceitável à infância. O toque realístico no universo de fantasias de Lobato pode estar exatamente nessa capacidade de trabalhar a literatura infantil com equilíbrio de “pesos e medidas”.

O mundo pode parecer seguro ou assustador para a criança por meio da reação dos adultos com os quais ela convive. São diversos os fatores que podem ser responsáveis pelo medo infantil, dentre os quais, podemos destacar aqueles gerados pelas histórias de monstros e de outros seres malvados ou aquelas em que crianças são abandonadas pelos pais na floresta ou comidas por lobos. O diferencial de Lobato é justamente oferecer ao leitor infantil possibilidades evasivas ou estratégias de enfrentamento de seus medos. O temor pode ser

positivo desde que não gere sofrimento e impotência na criança. Em se considerar estratégias, Branca de Neve oferece uma opção para sossegar Capinha Vermelha com relação ao medo da Quimera, ao afirmar que: *Com os anões ali, não havia perigo nenhum. Eles eram “emilianos” – davam jeito para tudo.*

Nota-se que o poder dos anões em defender dos perigos e de darem um jeito a tudo se deve à sua característica “*emiliana*” e não masculina, como poderia indicar o fato de “homenzinhos” protegerem meninas em apuros. Os anões “*emilianos*” sugerem enfrentamentos corajosos, inusitados e criativos de qualquer monstro, tal qual o faria a irreverente boneca gaiata do Sítio do Picapau Amarelo.

Da mesma forma que em *Amigos Secretos* (1996), de Ana Maria Machado, no qual um grupo de meninos são conduzidos para o Sítio do Picapau Amarelo, por força de eventos fantásticos e vêm a conviver com suas personagens, Capinha Vermelha passa por diversas aventuras em companhia dessa turma. Como dito por Zilberman (2005, p. 167), “a criatividade joga com o conhecido, para formular o desconhecido, numa ação permanente e contraditória de espelhamento e invenção”. Assim é Lobato, marco da criação e da inovação da literatura infantil brasileira, que considera a verdadeira literatura para crianças, aquela que é escrita como *CAPINHA VERMELHA, de Perrault*:

Estilo ultra direto, sem nem um grânulo de “literatura”. (...) A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. O enfeite literário agrada aos oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a *Beleza literária*. Mas o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças. (...). Não imaginas a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. (LOBATO, 1968a, p. 371-372).

Percebemos, na proposta lobatiana, que uma nova representação de infância é concebida na literatura infantil brasileira. Uma infância espontânea e criativa, curiosa e aventureira é valorizada, os comportamentos travessos da criança são tidos como naturais dessa fase de desenvolvimento humano e fazem parte de um processo de descobertas. As “reinações” da criança são incentivadas em Lobato e não devem, portanto, ser tolhidas ou punidas à revelia.

6.4. Chapeuzinho Amarelo: ousadia infantil - amarela de medo?

Chico Buarque publicou *Chapeuzinho Amarelo*, no final da década de 1970, pela Berlendis & Vertecchia, com ilustrações de Donatella Berlendis. Esta foi sua primeira obra dedicada ao público infantil, com a qual recebeu, em 1979, o título de “Altamente Recomendável” pela FNLIJ - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Posteriormente, *Chapeuzinho Amarelo* foi reeditado pela editora José Olympio e ganhou novas ilustrações do autor e ilustrador Ziraldo, assim como o Prêmio Jabuti de Ilustração, CBL em 1998.

O livro, por meio do próprio título, alude à relação intertextual que estabelece com o conto tradicional de *Chapeuzinho Vermelho* (texto-base), o qual, na poética de Chico Buarque, é transformado em Chapeuzinho Amarelo, cor que, na narrativa, simboliza o medo. Se o medo infantil é, em certa medida, trabalhado em Lobato, em Buarque, encontraremos um campo fértil de representações desse medo e de sua implicação na própria concepção de infância que permeia sua *Chapeuzinho Amarelo*. Segundo Bittencourt (2007, s/ p.), “cada contexto sócio-histórico fornece os conteúdos culturais que dão forma e nome aos sonhos e pesadelos humanos, criando heróis e personificando em monstros assustadores a ameaça da alteridade e da morte”. A protagonista de Chico Buarque é ela própria a personificação do medo em um contexto sócio-histórico marcado pela ditadura militar, pela falta de liberdade, pela censura e por perseguições. A pequena Chapeuzinho vivia em uma situação tão crítica de conflitos criado pelo medo, que, logo na apresentação da obra, a voz enunciativa do narrador (V1) a apresenta da seguinte forma:

Era a Chapeuzinho Amarelo./ Amarelada de medo./ Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho./ Já não ria./ Em festa, não aparecia./ Não subia escada/ nem descia./ Não estava resfriada/ mas tossia./ Ouvia conto de fada/ e estremeia./ Não brincava mais de nada,/ nem de amarelinha.

O medo de Chapeuzinho era responsável por uma impotência que a fazia desistir de viver como uma criança comum, destacada na narrativa por meio de características e ações específicas do comportamento atribuído à infância, como brincar, ir a festas e ouvir contos de fadas. Norma Discini (2001) faz uma análise intertextual de algumas versões de *Chapeuzinho*

Vermelho, dentre as quais, aborda *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque, por ela denominada *contra-história* do conto. Ao apresentar o medo da personagem, que a impedia de brincar e de se divertir, como outras crianças, a autora considera:

Isso é o que sobrou de Chapeuzinho Vermelho. Na inércia do não querer, do não poder, do não saber, cristalizou-se como “uma coisa”. De tanto acovardar-se, amarelou, secou, murchou. Morreu a pior morte, a morte que pode repetir-se todos os dias e muitas vezes no mesmo dia; a morte do próprio eu. (DISCINI, 2001, p. 176).

Apesar do “clima de morte” referido por Discini, em outro plano, Buarque trabalha o ritmo e a rima nos versos finais da narrativa rompendo com o ar de sobriedade instaurado na vida de Chapeuzinho: *já não ria, nem descia, mas tossia, e estremecia*, provocando uma ruptura com o papel de vítima e promovendo uma enunciação divertida e aberta à construção de novos efeitos de sentido.

As restrições de Chapeuzinho continuam na sequência narrativa, todas ocasionadas pelo temor que sempre a acompanhava, recuperando no interdiscurso o eco de um medo avassalador, que persegue Chapeuzinho Amarelo e bloqueia sua ação. O enunciado aponta para um referente do medo que é múltiplo, Chapeuzinho Amarelo tinha medo de tudo:

Tinha medo de trovão./ Minhoca, para 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 com medo de cair./ Então vivia parada,/ deitada, mas sem dormir,/ com medo de pesadelo.

Com medo das adversidades, Chapeuzinho preferia manter-se “parada e calada”, pela inércia de seu temor. Chico Buarque, ao contrário de sua personagem, utiliza-se do silêncio e do medo para produzir discursos de superação, valendo-se da literatura e da música como espaços de constituição dos sentidos. Chapeuzinho *não falava nada pra não engasgar* e Chico escrevia, compunha e cantava jogos de palavras bem organizadas, com profunda exploração da linguagem e de seus efeitos de sentido. Observemos, por exemplo, um fragmento da canção *Cálice*, composta por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973:

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

(...)

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa

Atordoadado eu permaneço atento

Na arquibancada pra a qualquer momento

Ver emergir o monstro da lagoa

A música, tal qual a literatura, se constituiu como forma privilegiada de protesto na época em que *Chapeuzinho Amarelo* foi publicada, 1979, período marcado pela ditadura militar, em que a censura impedia a expressão livre, em especial a expressão contrária ao Discurso Político instituído no período. Dessa forma, literatura e música funcionaram como formas subliminares de transmitir mensagens através de metáforas das letras, frases e estrofes. Em *Cálice*, Chico Buarque protesta contra o silêncio forçado e violento instituído no Regime Militar valendo-se de recursos metafóricos e jogos de palavras. O calar imperativo “cale-se!”, em outra instância, evoca o Discurso Religioso proferido no Novo Testamento Cristão⁵⁴ reportando a um filho que, embora considerado Deus, na iminência da morte, clama ao Pai, como expressão deflagrada de medo. O “cálice” de Jesus refere-se à sua pena de morte, ao

⁵⁴ Marcos, Capítulo 14, Versículos 35 a 36: ³⁵ *E, tendo ido um pouco mais adiante, prostrou-se em terra; e orou para que, se fosse possível, passasse dele aquela hora.* ³⁶ *E disse: Aba, Pai, todas as coisas te são possíveis; afasta de mim este cálice; não seja, porém, o que eu quero, mas o que tu queres.* Bíblia Sagrada Edições Ave Maria, traduzida pelo Centro Bíblico Católico, 7ª Edição, p. 1341, 1996.

designo profético que era obrigado a cumprir, o “cale-se” de Buarque é também referente a uma pena obrigatória: o silêncio, a não expressão.

Zilberman analisa, em *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*, a obra de Ana Maria Machado *História meio ao contrário*, de 1978. Contemporânea de *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque, segundo Zilberman (2005, p. 54), a obra sinalizava que a literatura infantil “não apenas se insubordinava contra o regime vigente, fosse ele o literário, o político ou o econômico. Revelava igualmente que era hora de fazer uma nova história (...) e traçar os caminhos da estrada que se abria à frente (...) inovadora e plena de desafios”.

Dessa forma, assim como a *História meio ao contrário* de Machado, além de sua dimensão estética e poética, o texto de Chico Buarque permite uma leitura inferencial das consequências desastrosas do medo, em um âmbito que extrapola o direcionamento infantil e literário, sendo possível considerar a existência de um Discurso Político e Histórico que permeia e conduz o medo de Chapeuzinho.

A Chapeuzinho Amarelo de Chico Buarque vivia momentos de repressão absoluta impostos pelo medo. Mas de onde viria esse medo? Para Bittencourt (2007, s/ p.), “o imaginário do medo infantil (...) acrescenta às tradicionais representações de monstros e fantasmas cenas vindas diretamente da vida real”. O medo da menina não era consequência de um ditame político, pois é provável que Chapeuzinho nem tivesse consciência de “ditaduras militares” ou outras ocorrências afins. O certo é que ela permanecia estática em consequência de um temor, que, sob o ponto de vista de Bittencourt, pode ser criado a partir de fatos desagradáveis de seu cotidiano e canalizado na figura de um ser aterrorizante. Em *Cálice*, há um sentimento de apreensão causado pela expectativa de se defrontar *a qualquer momento* com o cerne do medo, descrito na canção como *o monstro da lagoa*. No caso de Chapeuzinho Amarelo, seu maior temor era representado pela figura do lobo:

E de todos os medos que tinha/ o medo mais medonho/ era o medo do tal do LOBO./ Um LOBO que nunca se via,/ que morava lá pra longe,/ do outro lado da montanha,/ num buraco da Alemanha,/ cheio de teia de aranha,/ numa terra tão estranha,/ que vai ver que o tal do LOBO/ nem existia.

Importa notar que nesse momento, Chico Buarque começa a provocar uma desconstrução do medo: *vai ver que o tal do LOBO nem existia*. Maggi (2008) afirma que não há como deixar de questionar a figura de algo que “nunca se via”, “que morava do outro lado da montanha”. Segundo a autora:

Ao se referir à Alemanha, Chico faz uma alusão direta à nacionalidade dos Irmãos Grimm. Considerando que os autores viveram na Alemanha entre 1785 e 1863, a “teia de aranha” remete à data em que a obra foi escrita, passando-nos a impressão de algo bem antigo, distante dos moldes atuais (...). A conclusão a que nos leva o paralelo entre os dois textos (...) é que a existência do lobo mau descrito na estória original torna-se questionável. (MAGGI, 2008, p. 59-60)⁵⁵.

A comparação entre a obra dos Irmãos Grimm à de Chico Buarque feita pela autora traz como consideração ímpar a relativização da necessidade de manutenção do medo infantil por meio da figura do lobo. Consideramos, como fato realmente relevante nesse trecho, o início da desconstrução de um discurso baseado no medo e em sua conseqüente represália.

No trecho seguinte, da obra de Buarque, encontraremos o reforço dessa desconstrução, expresso pela confirmação da inexistência do lobo: *Um LOBO que não existia*. Apesar de não existir de fato, Chapeuzinho continuava a temer o animal, um medo tão extremo que o narrador (V1) descreve-o com o acúmulo da própria palavra “medo”, conforme destacado a seguir:

Mesmo assim a Chapeuzinho/ tinha cada vez mais medo/ do medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO/ Um LOBO que não existia. [Grifos nossos].

Colocar em “xeque” a existência do lobo faz parte de uma proposta que, segundo Coelho (1991, p. 259), substitui a “literatura confiante/segura por uma literatura inquieta/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança

⁵⁵ É importante observar que Maggi (2008) trata a versão dos Irmãos Grimm como “estória original”, ao passo que a primeira adaptação do conto para a infância foi feita por Charles Perrault, na França, em 1697. Contudo, é cabível ressaltar que a versão do conto produzida pelos Irmãos Grimm continua apresentando-se como a mais conhecida e disseminada, sendo tratada como *original* por alguns autores.

e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa Sociedade está assentada”. Será que esse lobo realmente existe? Quem é na verdade o lobo? Essa nova forma de pensar a literatura infantil, iniciada na década de 1920, com Lobato, tornou-se recorrente nos anos 1970-80 e possibilitou a estruturação e/ou construção de um sistema crítico e questionador, disposto a romper com a proposta de uma literatura presa a valores cristalizados.

No discurso moralista de Perrault e Pimentel, existe um lobo real, que representa um medo pautado em um perigo real. No domínio de Chico Buarque, o sentido do medo, num primeiro momento, é uma imagem congelada que vem do interdiscurso, o lobo é uma ameaça simbólica. Assim, a possibilidade da “não existência” de um lobo mau e o questionamento da necessidade de uma representação de alteridade passam a existir apenas para o leitor (que fora instigado no enunciado por V1). O efeito questionador ainda não chegou à protagonista do conto, Chapeuzinho ainda não é capaz de processar essa possibilidade, de refletir sobre as causas e os efeitos de seu temor. O medo do próprio medo é o gerador do conflito no qual a menina está imersa e, devido à crença na existência de um lobo perverso, Chapeuzinho acaba por concretizá-lo: o lobo torna-se real e defronta-se com a garota:

E Chapeuzinho Amarelo,/ de tanto pensar no LOBO,/ de tanto sonhar com o LOBO,/ um dia topou com ele/ que era assim:/ 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.

Lajolo e Zilberman (2006, p. 156) consideram o lobo um “arquetipo dos medos infantis”, inventariados no texto. É do lobo mau a função maniqueísta que marca os contos de fadas e produz o medo, não apenas em Chapeuzinho, mas também em leitores que projetam suas inseguranças na figura ameaçadora dos vilões e monstros ficcionais. Maria Tatar, ao abordar dos contos de fadas, discute a presença marcante do lobo nas narrativas e situa seu surgimento na cultura literária:

Pensava-se que os animais selvagens, os homens sinistros e a figura híbrida do lobisomem representavam uma ameaça poderosa e imediata à segurança das crianças. Na Alemanha do século XVII, pouco depois da Guerra dos Trinta anos, o medo dos lobos e a histeria com relação a lobisomens

alcançaram níveis particularmente elevados. O lobo, com sua natureza predatória, é frequentemente visto como uma metáfora de homens sexualmente sedutores. (TATAR, 2004, p. 31)

Silva (2008) afirma que a identificação do leitor com a personagem, a hesitação e a maneira de ler é a condição inicial para o desenvolvimento e o sentido do gênero “fantástico” das narrativas. Em relação ao medo projetado, a autora afirma:

O medo é entendido apenas como uma reação natural, comum, mediante algo incompreensível. Logo, nem o fato nem a reação de medo são elementos caracterizadores do gênero fantástico, embora sejam necessários para que haja o estranhamento e a hesitação quanto à ocorrência do fato insólito. Este, certamente, tem grande importância na construção da narrativa, fazendo parte da fase inicial de seu desenvolvimento. Logo, sua presença não é gratuita. (SILVA, 2008, p. 499).

Para o desenvolvimento da narrativa de Buarque, o temor sentido pela Chapeuzinho foi o incentivo necessário para provocar um tom reflexivo. Lajolo e Zilberman (2006, p. 156), consideram que a obra de Chico Buarque possui como “espinha dorsal” “o poder emancipador da palavra”. Tal “poder” pode ser observado em dois níveis: textual e discursivo. Os efeitos de enunciação, presentes no enunciado em nível discursivo, sugerem uma evolução da condição de medo e impotência infantil, o que é reforçado pelo enunciado concreto, nível textual da narrativa, que “brinca” com a própria estrutura tipográfica do impresso e cede espaço para a transformação de um “LOBO” que passa a ser, simplesmente, “lobo”. O leitor é levado a perceber a figura maligna do animal “minguando”, até deixar de existir, tanto na mente de Chapeuzinho quanto na própria narração do conto:

Mas o engraçado é que,/ assim que encontrou o LOBO,/ a Chapeuzinho Amarelo/ foi perdendo aquele medo,/ o medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO./ Foi passando aquele medo/ do medo que tinha do LOBO./ Foi ficando só com um pouco/ De medo daquele lobo./ E ela ficou só com o lobo. [Grifos nossos].

Bonotto (2003), ao interpretar essa passagem narrativa, considera:

Aqui as pistas que indicam a permanência da imagem do medo em nível de interdiscurso são a repetição da palavra *medo* e o pronome definido *aquela*. [Conforme destaque *underline* acima]. A repetição dá o sentido de permanência; já o adjetivo demonstrativo define qual é o medo: *aquela* medo que supostamente todos (os ouvintes/leitores) já conhecem, constantemente renovado no discurso das mães e nas reescrituras da história. Temos aqui, então, o adjetivo demonstrativo recuperando o medo de que se fala, o medo antigo. Ao mesmo tempo, através do encadeamento *do medo*, o Narrador estabelecendo duas conexões: uma com o próprio interdiscurso, estabelecendo uma ressonância, e outra com o intradiscurso - o fio do discurso, criando um efeito de eco. A repetição aqui pode, em princípio, indicar dois sentidos: de tempo e de intensidade. De tempo, porque pode estar se referindo aos séculos em que o sentido foi se cristalizando através da paráfrase. De intensidade, porque pode estar se referindo à intensidade do medo que se estabelece desde os primeiros domínios. Depois de fazer aflorar à superfície linguística o eco da imagem do medo que existe no interdiscurso, passa a desconstruí-lo, opondo o que era ao que é. (Bonotto, 2003, p. 59-60).

Quando Chapeuzinho fica “*só com o lobo*”, ela supera, progressivamente, o medo do “*LOBO*”, esse jogo tipográfico que compõe o enunciado concreto passa também por uma enunciação que nega a alteridade. O lobo não oferece mais riscos e, dessa forma, toda representação de medo e insegurança é quebrada e revertida. Discini (2002) afirma que esse movimento pretende valorizar positivamente a identidade e a coragem do ser humano e acrescenta:

Buarque repudia a alteridade, enquanto domínio das regras sociais e faz desejável a identidade, enquanto domínio das regras individuais. No pólo da alteridade, está a morte, no pólo da identidade está a vida, opondo-se, portanto, os universos socioletais do chapéu vermelho e amarelo. (DISCINI, 2002, p. 177).

A posição tradicional de papéis do lobo e da Chapeuzinho sofrem uma reversão total em função da mudança de sentido do medo. Agora quem se sente ameaçado é o lobo, diante de uma Chapeuzinho que não tem mais medo, evidenciando uma base discursiva que faz surgir a imagem de Chapeuzinho Amarelo, como forte e dominadora, e do lobo, como fraco e dominado. Nesse caso, a alteridade não está alicerçada no “domínio das regras

sociais”, conforme referenciado em Discini, mas na desconstrução de imagens e no deslocamento de sentidos cristalizados.

Ao contrário de um discurso parafrástico, que estabiliza conceitos e valores, como o pedagógico-moralista, um discurso lúdico, segundo Orlandi (1996), preza pela reversibilidade dos sentidos dominantes. No discurso lúdico, não há manutenção do sentido instituído, não há repetição, não há paráfrase. Chico Buarque consegue inverter a situação problema da qual Chapeuzinho Amarelo era vítima, por meio de uma estratégia polissêmica, ou seja, de criação de novos sentidos.

O lobo ficou chateado/ de ver aquela menina/ olhando pra cara dele,/ só que sem o medo dele./ Ficou mesmo envergonhado,/ triste, mudo e branco-azedo,/ porque um lobo, tirado o medo,/ é um arremedo de lobo./ É feito um lobo sem pêlo./ Lobo pelado.

Na Voz do Narrador (V1), temos uma trajetória do sentido do temor, iniciado com a imagem do medo absoluto e terminado com a imagem do medo esvaziado. Por mais que o lobo insistisse em manter seu poder sobre Chapeuzinho, ganhando inclusive Voz ativa no Enunciado Concreto (V3), o comportamento da menina é, ao mesmo tempo, debochado e pálido. Chapeuzinho ri e depois ignora o LOBO:

E ele gritou: sou um LOBO!/ Mas a Chapeuzinho, nada./ E ele gritou: sou um LOBO!/ Chapeuzinho deu risada./ E ele berrou: SOU UM LOBO!!!/ Chapeuzinho, já meio enjoada,/ com vontade de brincar/ de outra coisa.

“V1” informa que Chapeuzinho Amarelo está “*enjoada*” dessa repetição e, portanto, tem “*vontade de brincar de outra coisa*”. Em nível discursivo, é possível encontrarmos efeitos de sentido que apontam para um jogo que se inicia em Perrault e é ultrapassado em Buarque: Chapeuzinho não quer mais brincar de temer o lobo. No jogo narrativo de *Chapeuzinho Amarelo*, a menina não reage conforme o desejo de dominação do lobo, tal como sempre ocorreu a partir da tradição que se instaurou nos domínios de Perrault. A mudança de comportamento caracteriza uma nova formação discursiva, a partir da reação da menina em relação ao medo, de enfrentamento e superação.

Por meio de inferências, podemos ainda perceber os efeitos de enunciação que desconstroem o teor maniqueísta do conto, para dar lugar a um enunciado que transforma o lobo em riso, fazendo com que Chapeuzinho vença seus medos por meio da paródia e empreste ao leitor novas possibilidades de superação de problemáticas reais pela via da experimentação ficcional. Nas palavras de Discini:

Buarque constrói um objeto que, em conjugação com o enunciatário, deve e pode encorajar esse enunciatário para a aventura. Entende-se por aventura, nesse discurso, a difícil arte de desmontar *o medo do medo*, sempre aprendido e jamais esquecido, ou a difícil arte de caminhar com as próprias pernas (...). Buarque propõe maioridade ao enunciatário (...) que supõe liberdade, que se deixa rodear pelas paixões de satisfação e de coragem, incita o leitor para que se solte dos grilhões, que docemente o apertam. (DISCINI, 2002, p. 177-78).

Chapeuzinho ri do “lobo” quando este ainda se pretendia “LOBO” e buscava impor sua força e resgatar o medo que a mantinha refém de sua representação de força bruta e impositiva. Ao olhar de frente para o lobo e rir, inicia-se uma performance de ruptura com o próprio medo, sua maior fragilidade é descartada e ridicularizada. O lobo, ignorado, tenta deixar claro para Chapeuzinho *com quem ela não estava falando*, e cumpre, implicitamente, seu papel intertextual de lobo mau, seu dever de manutenção de poder sobre a menina. A passagem que se segue apresenta as tentativas do lobo de se fazer ouvir, aos gritos, pela Chapeuzinho:

Ele então gritou bem forte/ aquele seu nome de LOBO/ umas vinte e cinco vezes,/ que era pro medo ir voltando/ e a menininha saber/ com quem não estava falando:

LO BO LO BO LO BO LO BO (...)

Há nessa passagem uma cadeia fonética que conduz o *lobo* ao bolo, um arranjo fonológico que indica claramente a polissemia, ou melhor dizendo, a criação de um novo sentido para a representação do antagonista. Bonotto (2003, p. 64) afirma que “a voz do lobo soa como um eco, o próprio eco da ressonância discursiva. O lobo, ao repetir LOBO, que é sua imagem fixada interdiscursivamente, reafirma sua continuidade e permanência na tradição”. Ao mesmo tempo, quando essa série repetitiva das sílabas de LO-BO termina em

BO-LO, tem-se o efeito da mudança definitiva de sentido. A superação do medo é novamente apresentada de maneira estilizada na tipografia da narrativa, decorrente de um trabalho de decomposição das palavras LOBO e BOLO, que são separadas e invertidas de forma a transformar o LOBOLO, ou melhor, transformando o lobo em bolo, “*um bolo de lobo fofo*”:

Aí, Chapeuzinho encheu e disse:/ “Pára assim! Agora! Já!/ Do jeito que você tá!”/ E o lobo parado assim/ do jeito que o lobo estava/ já não era mais um LO-BO./ Era um BO-LO./ Um bolo de lobo fofo, / tremendo que nem pudim,/ com medo da Chapeuzim./ Com medo de ser comido/ com vela e tudo, inteirim./ Chapeuzinho não comeu/ aquele bolo de lobo,/ porque sempre preferiu/ de chocolate. [Grifos nossos].

Nessa transformação do “lobo” em “bolo”, os traços amedrontadores do antagonista são invertidos e é o lobo quem fica à mercê da criança, “*tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzim*”. A narrativa de Buarque sugere o poder da palavra na transformação da realidade, tanto no nível do discurso, quanto no nível textual, visto que o LOBO se transforma em BOLO e a Chapeuzinho assume sua vida de criança liberta do medo, gerando uma inversão parodística, que se consome “no” e “por meio do” discurso e de seus efeitos de enunciação.

Sem a imagem do medo de Chapeuzinho, não existe mais a imagem do lobo amedrontador. Na formação discursiva moralista encontrada em Perrault e Pimentel, o sentido aterrorizante do lobo se constrói a partir do sentido do medo incutido na menina; um sentido é decorrente do outro, um se alimenta do outro. A Chapeuzinho Amarelo paralisada de medo no início da história apresenta-se agora através de frases afirmativas que negam o medo e a fuga que a caracterizavam. Lida simbolicamente com o próprio medo contido no adjetivo amarelo, a protagonista agora zomba do antigo temor e brinca de amarelinha, o que antes não conseguia fazer. Com a quebra do sentimento de medo, Chapeuzinho Amarelo resgata sua infância, que em Buarque é preponderantemente marcada pelas brincadeiras, travessuras e descobertas:

Aliás, ela agora come de tudo,/ menos sola de sapato./ Não tem mais medo de chuva/ nem foge de carrapato./ Cai, levanta, se machuca,/ vai à praia, entra no mato,/ trepa em árvore, rouba fruta,/ depois joga amarelinha/ com o primo da vizinha,/ com a filha do jornalista,/ com a sobrinha da madrinha,/ e o neto do sapateiro./ Mesmo quando/ está sozinha,/ inventa

uma brincadeira./ E transforma/ em companheiro/ cada medo que ela tinha:/ o raio virou orrái,/ barata é tabará,/ a bruxa virou xábru/ e o diabo é bodiá.

Tradicionalmente perseguida e ameaçada pelo lobo, Chapeuzinho encontra em Buarque a possibilidade de inverter uma situação instaurada no século XVII por Perrault e ainda remanescente em algumas versões contemporâneas. Em *Chapeuzinho Amarelo* o tom pedagogizante e moralista das versões que aprisionavam a menina ao temor e à desobediência/imprudência severamente castigada(s), é subvertido. A palavra de ordem do discurso em Chico Buarque é superação, a mesma superação que permite ao autor encerrar sua história apresentando ao leitor os novos amigos pouco convencionais da menina:

Ah, outros companheiros da Chapeuzinho Amarelo: o Gãodra, a Jacoru, o Barão-Tu, o Pão Bichôpa e todos os Trosmons.

O medo é transformado em criatividade e ritmo. As palavras adquirem uma nova sonoridade por meio do jogo com a arbitrariedade do signo linguístico: “*A bruxa virou xabru/ e o diabo é bodiá*”, os fantasmas desaparecem, bem como as palavras que os nomeiam, reviradas pelo avesso, tal qual o lobo.

Recorrendo à intertextualidade e instaurando um diálogo entre *Chapeuzinho Amarelo* e *Chapeuzinho Vermelho*, Chico Buarque permite múltiplas leituras da obra tanto para adultos quanto para crianças. Nessa narrativa, é possível ler implicitamente uma mensagem de resistência “anti-ditadura”, considerando seu teor ideológico e o período em que foi escrito, da mesma forma que a leitura pode sugerir atos de encorajamento aos seus leitores, atos de superação do medo e da insegurança.

A criança, em Chico Buarque, não é estática e acomodada; assim como em Lobato, ela é convidada a superar desafios e a enfrentar seus medos e obstáculos. A voz do leitor implícito que permeia a narrativa conduz ao discurso de uma infância criativa e corajosa, firmado em uma ficção que propõe o alargamento de horizontes, especialmente, literários.

6.5. A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho: perfil de uma infância contemporânea

Agnese Baruzzi e Sandro Natalini uniram criatividade e técnica na construção de uma narrativa que subverte o conto tradicional adaptado no século XVII por Perrault e convidam o leitor a pensar novas possibilidades para a Chapeuzinho e o lobo.

A obra não apresenta ficha catalográfica nem distinção entre autor e ilustrador, considerando ambos como criadores da narrativa; a folha de rosto dá início à história (sob forma de cartinha em um envelope) chamando o leitor para a trama ficcional.

A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho foi publicada originalmente no Reino Unido em 2007, sob o título *The True Story of Little Red Ridding Hood*. No Brasil, a obra foi publicada em 2008, com tradução de Índico para os pequenos leitores e apresenta uma proposta de contar como começaram os conflitos entre Chapeuzinho Vermelho e o lobo mau. Por meio de um jogo intertextual que explora diferentes gêneros de textuais, a narrativa trabalha com a troca de papéis das personagens principais, mostrando um lobo bonzinho que se torna uma celebridade, e uma Chapeuzinho ciumenta, disposta a tudo para voltar a ser a mais querida e popular da floresta.

Mas que fatores permitem a relativização do bem e do mal? Que infância é pensada no ato de produção de uma proposta que inverte o maniqueísmo tradicional deste conto?

Para o poeta fabulista La Fontaine, uma das formas de conservar a infância dos malefícios sociais seria a aposta nos atributos pedagógicos das fábulas como meio de divulgação e aquisição de bons princípios, uma maneira de construir um sistema moral para os seres humanos ainda na infância. Em suas palavras:

(...) convém que as crianças se alimentem de fábulas ao mesmo tempo que sugam o leite: compete às amas proporcioná-las, pois não há outro meio de acostumar desde cedo à sabedoria e à virtude. Em vez de sermos obrigados a corrigir nossos hábitos, melhor será conseguir torná-los bons enquanto são indiferentes ao bem ou ao mal. Ora, que método poderá contribuir mais utilmente para isso do que estas fábulas? (LA FONTAINE, 1668/1989, p. 20).

Em 1762, Jean-Jacques Rousseau (1762/1999) publicou um ensaio pedagógico sob forma de romance, intitulado *Emílio*, no qual pregava a salvação da infância através de seu isolamento social. Segundo o filósofo, a criança é naturalmente boa e, para conservá-la no caminho do bem, bastaria protegê-la das influências da sociedade, do progresso e das ciências, uma vez que atribuía à civilização a responsabilidade pela origem e propagação do mal.

Do século XVII ao XXI muitos aspectos na forma de pensar a infância foram gradativamente se modificando e, atualmente, é possível “pensar a infância como uma ideia que pode movimentar e ressignificar a vida e, ao mesmo tempo, recolocar a criança como ser social e cultural que é capaz de interpretar o mundo e criar cultura”, e não apenas como um ser passivo e suscetível às influências do meio em que vive. (REDIN e REDIN, 2008, p. 15).

A sociedade contemporânea nos tem permitido repensar imagens de infância produzidas por diferentes discursos ligados à pureza, à ingenuidade e à bondade. Tais formulações emergiram e se fortaleceram durante a modernidade e, segundo Bujes (2005, p. 53), “apresentam as crianças com determinadas características atribuídas a uma suposta natureza infantil: inocentes, frágeis, imaturas, maleáveis, naturalmente boas, seres que constituem promessa de futuro melhor para a humanidade”. O mundo contemporâneo tem promovido novos entendimentos e sentimentos do que vem a ser a infância nesse período.

Na contemporaneidade, novas configurações estão surgindo e rompendo, gradativamente, com a lógica da racionalidade moderna. De acordo com Costa (2002, p. 149), “há mudanças radicais não apenas nas formas de pensar sobre o mundo, mas nas formas como o mundo se organiza e funciona, nas formas como ele é gerido, nas formas como o habitamos”. Isso não significa que as configurações da Modernidade e o próprio sentimento de infância moderna não estejam mais presentes hoje, mas seus significados e representações têm ganhado novos contornos e posicionamentos.

Como explicar, por exemplo, o sucesso da animação gráfica “*Shrek*⁵⁶”? Além da produção de três longametragens, o ogro verde também pode ser visto em séries especiais

⁵⁶ **Ficha Técnica:** Título Original: *Shrek*; Gênero: Animação; Tempo de Duração: 93 minutos; Ano de Lançamento (EUA e Brasil): 2001; Site Oficial: www.shrek.com; Estúdio: DreamWorks SKG / Pacific Data Images; Distribuição: DreamWorks Distribution L.L.C. / UIP; Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson; Roteiro: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger S.H. Schulman, baseado em livro de William Steig;

animadas e em diversos produtos infantis, como vestuário e materiais escolares. Shrek é um personagem que não se encaixa nas expectativas tradicionais de herói: é rude, mal educado, recusa o beijo de amor, tem atitudes pouco convencionais, como fazer churrasco de ratos para uma princesa ou presenteá-la com sapos. Já o Príncipe Encantado, belo e galante, é visto com ressalvas, por ser interesseiro e vaidoso em demasia. O toque final da subversão é concedido através da fada madrinha, mãe de Encantado, que é a grande vilã da história e usa sua varinha de condão para satisfazer aos próprios interesses, não se incomodando com os sentimentos da princesa e com o celebrado “verdadeiro amor”, dos contos de fadas. Em Shrek, o bem e mal são relativizados ao mudarem de posições, assim como em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*.

Nessa obra, a história tem início com uma cartinha enviada pelo Lobo à Chapeuzinho e oferece, logo no início da narrativa, pistas de sua particularidade ao leitor. Ao abrir o envelope, retirar e desdobrar a carta, o leitor encontrará confidências de um lobo bastante diferente do malvado vilão convencional do texto-base, que devora avós e criancinhas. Nessa carta, o lobo reconhece o passado de desarmonia vivido entre ele e Chapeuzinho, se confessa cansado de não ser aceito por ser “mau” e aproveita para pedir ajuda à “boa” mocinha:

Para Chapeuzinho Vermelho

Querida Chapéuzinho Vermelho,

Sei que você vai levar um susto de resseber uma carta minha. Fomos inimigos durante muitos anos, mas estou cansado de ser mal o tempo todo e de ninguem gostar de mim.

Voce poderia, pooor favor, me mostrar como posso ser bomzinho que nem voce? Quero ter boms modos (e melhorar minha ortografia) e aprender a ser gentil uma vez na vida. Com sua ajuda, sei que conceguiria mudar a opnião que as pesoas tem de mim.

Ceu amigo, Lobo Mal.

P.S. – Voce e um escelente esemplo de comportamento.

Chapeuzinho, como “*escelente exemplo de comportamento*”, aparece na página seguinte respondendo prontamente ao pedido do Lobo:

- *Oi, Lobo. Li sua cartinha e vou ajudá-lo, mas você tem de prometer fazer tudinho do jeito que eu mandar.*

- *Obrigado, Chapeuzinho. Estou a caminho.*

Uma representação de criança “bondosa”, conforme a que é defendida por Jean Jacques Rousseau, em *Emílio*, é reforçada nessa passagem narrativa, uma imagem baseada no mito romântico da infância como a idade da inocência, da pureza, da bondade e da beleza.

No entanto, a inovação do conto de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini não está na evocação da bondade infantil, mas na desconstrução da estrutura bipolar dos contos de fadas. Assim, ao analisarmos a cartinha escrita pelo Lobo à menina, verificaremos um abalo na estrutura maniqueísta do conto, visto que são propostos dois núcleos positivos na trama: Chapeuzinho mantém sua característica altruísta e o lobo manifesta a intenção de ocupar esse mesmo lugar enunciativo.

O desejo do Lobo em tornar-se bom e a ação de Chapeuzinho em ajudá-lo nessa causa provocam um deslizamento de sentidos que subverte o mito do “lobo mau” em “lobo bom”, ressignificando-o:

Na manhã seguinte, bem cedinho, o Lobo chegou na casa da Chapeuzinho Vermelho.

Chapeuzinho estava muito animada.

- *É tão legal ajudar as pessoas. - Vamos começar logo com sua reeducação. A regra mais importante é NADA DE CARNE⁵⁷. Vou encontrar um prato vegetariano bem gostoso para nós. - Bem, você precisa de um banho – disse Chapeuzinho vermelho.*

- *Eu acho que deve ser bom estar de banho tomado para o jantar [pensamento do lobo expresso em formato de balão].*

⁵⁷ Chapeuzinho propõe ao Lobo ser vegetariano e oferece algumas opções de alimentos disponíveis no livro de receitas: *Refeições sem carne para carnívoros recuperados*. Ao virar as páginas do livro de receitas (inserido dentro do livro principal), o leitor encontrará as seguintes receitas: *Rabada de cenoura, Hamburger de beterraba, Estrogonofe de verdura, Torta de alface, Posta de geléia e repolho, Bife de tronco de árvore.*

Chapeuzinho Vermelho colocou o Lobo para trabalhar...

- Enquanto estou na escola, você pode ficar aqui e limpar a casa.

Isso está me deixando com fome! [pensamento do lobo expresso em formato de balão].

- Depois você pode pegar a gente na escola e nos levar para casa, como um bom lobo. - Não esqueça de ajudar a mamãe na cozinha. - E seja bonzinho com a Vovó.

Já deve estar quase na hora do almoço. [pensamento do lobo expresso em formato de balão].

Em pouco tempo, todo mundo percebeu como o Lobo estava bonzinho. Ele se tornou uma celebridade na floresta.

Dentre os passos para tornar-se um “lobo bom”, Chapeuzinho destaca: *NADA DE CARNE*. Carnívoro por natureza, o lobo precisa sublimar seus instintos alimentares para ser aceito e querido por todos. Ao aceitar se tornar vegetariano, o lobo adota uma natureza “camuflada”, a fim de reverter o mito do Lobo Mau em Lobo Bom. Esse posicionamento da personagem é responsável pela quebra da estrutura bipolar do conto, que busca a separação nítida entre bondade e maldade. É interessante observar que, ao longo da narrativa, será justamente a questão do instinto predador do animal que o irá devolver à sua condição inicial de vilão da história.

A partir dessa decisão do lobo, o antagonismo Bem x Mal é, em certa medida, superado na narrativa e o personagem, paradigma de maldade e crueldade, reverte sua condição de terrível e ameaçador para *celebridade na floresta*, reconhecido por sua bondade.

Na obra *A verdadeira história dos três porquinhos*, de Jon Scieszka (1989/1996), o lobo assume a Voz enunciativa do narrador para contar como a história realmente aconteceu e como ele se tornou, por acaso, um “lobo mau”. “V3”, transformado em “V1” abre a história da seguinte maneira:

Em todo o mundo, as pessoas conhecem a história dos Três Porquinhos. Ou pelo menos, acham que conhecem. Mas, eu vou contar um segredo. Ninguém conhece a história verdadeira, porque ninguém jamais escutou o meu lado da história (SCIESZKA, p. 5, 1989/1996).

Nessa história o lobo é a personagem central, apesar de o título dar destaque aos *três porquinhos*. O mesmo pode ser percebido em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* que, apesar da chamada de atenção para a jovem personagem, apresenta como protagonista, o lobo.

No caso de Scieszka, tudo o que o lobo desejava era convencer o leitor de sua inocência através do relato da história sob seu ponto de vista. Na verdade, ao tentar explicar os fatos, o lobo também relativiza as próprias construções de Bem e Mal, como pode ser visto no fragmento que se segue:

Eu sou o lobo Alexandre T. Lobo. Pode me chamar de Alex. Eu não sei como começou este papo de Lobo Mau, mas está completamente errado. Talvez seja por causa de nossa alimentação. Olha, não é culpa minha se lobos comem bichinhos engraçadinhos como coelhos e porquinhos. É apenas nosso jeito de ser. Se os cheeseburgers fossem uma gracinha, todos iam achar que você é Mau. Mas como eu estava dizendo, todo esse papo de Lobo Mau está errado. A verdadeira história é sobre um espirro e uma xícara de açúcar⁵⁸. (SCIESZKA, p. 6-8, 1989/1996).

Em Baruzzi e Natalini, teremos, não apenas a desconstrução do caráter perverso do lobo, mas um deslocamento de papéis localizado nas vozes do enunciado. A protagonista torna-se antagonista e vice-versa. O cerne do problema ocorre quando Lobo passa a ser identificado como nova celebridade da floresta e passa a ocupar as manchetes do jornal e noticiários de TV:

- *Aqui é Cristina Andersen para o Jornal Florestal. Estou aqui com o Lobo, o famoso mocinho que finalmente topou dar uma entrevista para seus fãs.*

Cristina Andersen é a jornalista do telejornal *Florestal* e aparece na cena, ao lado do Lobo, na tela da TV. Podemos considerar que o nome da jornalista é uma alusão ao consagrado escritor infantil Hans Christian Andersen (1805-1875), criador de conhecidos contos para crianças, como: *A pequena sereia* e *O patinho feio*. Além da aparição no telejornal, o Lobo também ocupa as manchetes do periódico *O Jornal da Floresta*, cujos

⁵⁸ A história integral pode ser consultada no Anexo XVIII da seção de anexos.

repórteres e jornalistas são personagens de diferentes contos de fadas, que assinam suas notícias seguindo o padrão do gênero: nome representado somente pela letra inicial, seguido do sobrenome e, assim, Branca de Neve, torna-se, no jornal, *B. de Neve*, Patinho Feio, *P. Feio* e, os Flautistas de Hamelin, *F. de Hamelin*. A exceção é Carochinha, possivelmente uma alcunha do jornalista. Apresentamos a seguir a edição de 02 de junho de 2008 de *O Jornal da Floresta*:

O JORNAL DA FLORESTA

2 de Julho de 2008

LOBO É NOSSO HERÓI - Por: B. de Neve

Ele era o motivo pelo qual tínhamos medo de entrar na floresta, mas agora o Lobo virou um mocinho famoso!

Ele faz visitas frequentes à Vovó Vermelho, 82, que nos disse o seguinte quando telefonamos para sua casa, onde ela vive sozinha: “Lobo é a alegria da minha vida. Passamos horas jogando baralho e comendo bolo. Ele é um menino muito bonzinho. Mas que tem uns dentes enormes, tem.”

De temperamento sossegado, o herói cozinha, limpa e dirige o ônibus escolar. Mas, o mais impressionante é seu trabalho na divulgação da deliciosa comida vegetariana entre carnívoros.

Tímida, a celebridade disse o seguinte a esta repórter: “Sim, eu sinto que mudei. Gosto de ajudar as pessoas e adoro a dieta vegetariana”.

É interessante observar como aspectos específicos do discurso jornalístico são mantidos na apresentação do *Jornal da Floresta*, tais como a linguagem clara e objetiva dos enunciados, a estrutura de entrevistas e a identificação de idade: *Vovó Vermelho, 82*. Através da entrevista realizada com a avó de Chapeuzinho é possível perceber a aceitação da mudança de perfil do lobo, que, apesar de conservar sua característica física marcante, *dentes enormes*, ganha a confiança e simpatia da velhinha, por ter se tornado *um menino muito bonzinho*. Chapeuzinho sequer é mencionada no discurso da avó, que atribui ao Lobo sua razão de felicidade.

Na reportagem seguinte, até mesmo o Príncipe Encantado rendeu homenagens ao Lobo “recuperado”, que ainda foi contemplado com um prêmio especial de *Personalidade Mais Aprimorada*:

LOBO CONHECE A REALEZA - Por: P. Feio

Hoje o Lobo, que era mau e agora é bom, recebeu uma homenagem quando Príncipe Encantado veio à floresta. De passagem para visitar amigos pessoais, os Sete Anões, o Príncipe teve tempo de entregar o prêmio especial de Personalidade Mais Aprimorada ao Lobo, durante o Festival Florestal.

O movimento de mudança de personalidade do Lobo é visto com bons olhos por todas as personagens do conto, com exceção de Chapeuzinho Vermelho, que se vê ameaçada frente à nova situação de protagonismo do animal. A preferência pelo Lobo e reconhecimento de seu “bom comportamento” é legitimado por uma enquete publicada no *Jornal da Floresta*, que apresenta o Lobo como *a pessoa mais legal da floresta*. A disputa pelo papel de destaque na narrativa torna-se cada vez mais visível, da mesma forma que a predileção pelo Lobo:

INCRÍVEL! Chapeuzinho não é mais a Nº.1 - Por: F. de Hamelin

Agora é oficial: Chapeuzinho Vermelho perdeu a liderança. Nossa pesquisa de opinião constatou que vocês acham que o Lobo é a pessoa mais legal da Floresta. Embora suas bochechas rosadas estivessem da mesma cor que seu famoso capuz, Chapeuzinho se recusou a comentar a pesquisa.

Quem é mais bonzinho: Lobo ou Chapeuzinho? Sua opinião:

63% LOBO

32% CHAPEUZINHO

5% indecisos.

Não bastasse a perda de preferência comprovada pela enquete do jornal, Chapeuzinho torna-se ainda alvo de deboches:

PIADA DO DIA

- *O que é vermelho dos pés à cabeça?*
- *Chapeuzinho Vermelho na cerimônia de premiação do Lobo.*

A partir do grande sucesso do lobo, a menina começa a apresentar sinais claros de insatisfação com o bom comportamento do animal, que ela própria havia ajudado a forjar. Segundo Bettelheim (1976/2007), os contos de fadas apresentam conflitos pertinentes à vivência e ao comportamento humano e trabalham com características que, muitas vezes, ficam escondidas, como a rivalidade e a inveja. As boas ações do Lobo não cessavam, e Chapeuzinho foi paulatinamente perdendo seu espaço na trama ficcional:

Chapeuzinho Vermelho começou a achar o comportamento do Lobo um pouco irritante...

- *Trouxe uma flor para você, Mamãe.*

- *Que linda, querida! Vai ficar uma graça no meio desse buquê que o Lobo me deu.*

- *Oi, Vovó. Posso levar seu lanche?*

- *Não se preocupe, querida. O Lobo acabou de aparecer com uma surpresa deliciosa.*

- *Oi, Lenhador. Quer ir ao parque?*

- *Valeu, Chapeuzinho. Estou assistindo a um jogo de futebol com o Lobo.*

Diante de um lobo amado e querido por todos, Chapeuzinho começa a se despir dos “nobres sentimentos” que a acompanharam ao longo de séculos nas narrativas para crianças. Desde Perrault, passando por Pimentel, por Lobato e até mesmo por Chico Buarque, a menina manteve a compostura, a nobreza e a bondade em suas ações, mas em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, a representação de criança unicamente “positiva” cede espaço a uma outra representação mais realística de infância, que pode sentir-se ameaçada, que pode sentir ciúmes, inveja e, até mesmo, que pode ser perversa e vingativa.

Chapeuzinho Vermelho, acostumada a ser “a mais boazinha da floresta”, não consegue conviver com a inversão de papéis que coloca o lobo no centro das atenções de todos, ocupando um posto que outrora lhe pertencia. A menina passa, dessa forma, de amiga e

admiradora do lobo a rival e oponente. Yves De La Taille (2001) afirma que o contexto da admiração depende daquele que manifesta a qualidade, ou virtude, e também de quem a observa e a admira. Ser capaz de admiração é condição necessária para refletir sobre virtudes, o que demanda certo grau de bem-estar e satisfação consigo próprio. Um risco frequente, se isso não ocorrer, é passar da admiração à inveja e à vingança. É o que acontece com a garota, agora transposta no conto, em antagonista:

- Chega! Isso foi longe demais. Eu é que deveria ser a pessoa mais popular aqui.

Então ela bolou um plano para mostrar a todos como o Lobo era DE VERDADE...

O comportamento de Chapeuzinho evidencia a quebra do comportamento padrão esperado e, até mesmo, desejado para a personagem; de submissão, ingenuidade e bondade, a palavra de ordem impressa em seu ato é de transgressão. *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* é um convite, portanto, à reflexão de uma infância concreta, que supera a idealização e rompe com uma representação de criança instaurada acima do bem e do mal. A esta reflexão, acrescentamos algumas considerações de Zilberman sobre a condição feminina na literatura infantil, considerando que é Chapeuzinho, uma menina, que subverte a ordem e ocupa, embora temporariamente, o papel de vilã da história:

(...) a literatura infantil brasileira viveu uma década de mudanças, lideradas por representantes do sexo feminino que reproduziam, no âmbito da narrativa destinada a crianças e adolescentes, o que se passava na sociedade e na cultura. (...) Fadadas pela tradição a traduzir fragilidade e dependência, elas [personagens femininas da literatura infantil e juvenil] começaram por romper esse padrão; e acabaram por introduzir outro paradigma, na condição de porta-vozes da liberdade e da rebeldia (...). (ZILBERMAN, 2005, P. 88-89). [Grifos nossos].

Disposta a resgatar seu papel de personagem principal e aclamada do conto, Chapeuzinho elabora um plano perverso para retirar o lobo de seu caminho. O primeiro passo foi convidá-lo para uma “inocente” festinha:

Para Lobo

Querido Lobo,

*por favor, venha à minha festinha especial, amanhã
à tarde. Vai ter um monte de comida gostosa.*

*Com carinho,
Chapeuzinho Vermelho*

P.S. – Não falte!

Lobo estava feliz por ter sido convidado para a festa, mas Chapeuzinho Vermelho tinha preparado uma armadilha perigosa para ele: um sanduíche ESPECIAL.

A felicidade do lobo em ter sido convidado para a festa de Chapeuzinho evidencia a troca de comportamentos das personagens, uma vez que a ingenuidade e inocência atribuídos à menina são deslocados para o lobo, que, em momento algum, desconfia da traição e emboscada de que será vítima.

“Hum! Vamos ver o que vai acontecer quando ele comer isso.” [pensamento de Chapeuzinho Vermelho expresso em formato de balão].

Assim que o Lobo deu uma mordida no sanduíche misterioso, ele voltou a ser o malvado de antes, perseguindo o Lenhador ao redor da mesa até ser expulso da cidade.

O sanduíche misterioso guardava a “chave” do retrocesso do lobo ao seu estado natural de carnívoro: era feito de salsicha. Tão logo o animal mordeu o sanduíche, todos os ensinamentos de bondade e regras vegetarianas sucumbiram⁵⁹, o lobo começou a perseguir os convidados e acabou expulso da convivência social. Chapeuzinho conseguiu êxito absoluto em seu plano perverso e, com o afastamento do lobo, as coisas voltaram a ser como antes:

⁵⁹ A cena é muito bem retratada pela ilustração do livro, apresentando imagens interativas que se modificam de acordo com o movimento provocado pelo leitor. Para mais detalhes, ver figura 81 - *Sanduíche de salsicha*, Capítulo 4, tópico 4.1.5.

Chapeuzinho Vermelho ficou muito contente de voltar a ser a pessoa mais boazinha da Floresta. Para provar, ela foi levar uma cesta de guloseimas para a Vovozinha. [Grifos nossos].

O resgate de seu papel de “mocinha” é feito mediante provas auto-afirmativas, no intuito de não deixar dúvidas sobre seu pertencimento ao posto de “menina modelo”. Chapeuzinho fica muito feliz com a retomada de sua condição, aclamada e reconhecida como “ideal” na Floresta, não se importando com o paradeiro do lobo. Dessa forma, podemos perceber que os conceitos de bondade e de maldade são novamente relativizados. Quem é de fato bom ou mau neste conto? O lobo carnívoro, ou a menina vaidosa? Que tipo de criança pode conviver explicitamente com a maldade às avessas?

À infância contemporânea são apresentados sentimentos e experiências concretos; o foco não está no ideal pedagogizante da moral e dos bons costumes. Se assim fosse, é provável que Chapeuzinho não se incomodaria com o sucesso e reconhecimento do lobo como grande herói da floresta, e, dessa forma, ela jamais teria planejado trair e sabotar o animal. Chapeuzinho tampouco buscaria outras formas edificantes de reassumir o papel de “boa menina”, o que evoca a vaidade e o orgulho, sentimentos nem um pouco virtuosos. A verdadeira história de *Chapeuzinho Vermelho* comporta representações múltiplas de infância em seus sentimentos e posicionamentos, permite que a criança experimente a bondade, a gentileza e a solidariedade e não é julgada por sentir raiva, inveja ou rejeição.

O fecho narrativo não se presta a apontamentos de valores, à construção de lições de moral, ou passagens dessa ordem. O conto, que não é iniciado com o *Era uma vez...*, também evita encerrar-se com o tradicional *Viveram felizes para sempre!* e, para tanto, cria uma estratégia de retorno intertextual ao conto *oficial*, dando a ideia de formação de um ciclo de acontecimentos narrativos ininterruptos, como se o conto sempre se renovasse através das trocas bem/mal, protagonista/antagonista e assim sucessivamente:

*Quanto ao que aconteceu depois...
Bem, você conhece a história oficial.*

O encerramento deste conto, sinaliza para o leitor que a verdadeira história da Chapeuzinho começou antes da versão que é tradicionalmente contada e lida há séculos. Somente depois que o lobo passou de mau à bonzinho e retornou ao seu estágio inicial (ou natural), é que começou a perseguir a Chapeuzinho pela floresta, a atacar a vovó e tentar comer a menina (obtendo êxito na versão de Perrault). *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* começa *Meio ao Contrário*, da mesma forma que a história criada, em 1978, por Ana Maria Machado. Zilberman (2005, p. 53), ao referir-se à *História Meio ao Contrário* de Machado, ressalta seu caráter inovador e afirma que as alternativas utilizadas na construção da narrativa são, “ao mesmo tempo, contestadoras e divertidas, agradando, pois, o leitor habituado ao estilo dos contos de fadas”.

Em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, não existe lição de moral, a menina tem direito à vingança e tal sentimento não é condenado. Contos contemporâneos, como esse, estimulam o indivíduo a aceitar-se e a buscar a própria felicidade deixando os valores cristalizados em segundo plano. No caso de Chapeuzinho, a construção de valores é paradoxal, já que ela se dispõe a infringir as “leis da boa conduta”, em prol do resgate de um rótulo moral, que ela considerava como seu, de direito. E talvez o fosse. Chapeuzinho Vermelho atravessou os séculos como a mais boazinha, a melhor das meninas, um verdadeiro e “*escelente exemplo de comportamento*”.

Se, nos contos tradicionais, os valores estão de antemão estabelecidos e consagrados, nos contemporâneos, esses valores são, em certa medida, rejeitados e superados. Ousa-se buscar a autenticidade, a criatividade e a felicidade. Rodrigues (2005) afirma que o conto de fadas tradicional nos diz para seguir as regras para ser feliz, ao passo que, o conto infantil contemporâneo aconselha, de maneira muito simpática: seja você sem medo de ser feliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever é o começo dos começos. Depois é uma aventura. Uma mochila com alguns poucos pertences do ofício artesanal, uma bússola, vale dizer um título que resuma o problema, ou tema, e a hipótese de trabalho. Uma lâmpada para iluminar os caminhos à medida que se apaga a luz do dia.

Mário Ozório Marques

Neste trabalho foi possível perceber, através do discurso literário, que as infâncias são muitas e que suas representações são mutáveis e dependentes dos cenários sociais e culturais que lhes dão sentido e significado em cada momento histórico. Chapeuzinho Vermelho, neste trabalho, é bem mais que uma personagem de contos de fadas. É um arquétipo da infância socialmente presumida e representada por meio das palavras e imagens do *Era uma vez*.

As crianças que as versões de Chapeuzinho Vermelho nos dão a ler são reflexos de nós mesmos na figura do outro, um outro inalcançável na concretude e na real condição do “ser” criança. Por mais que dela nos aproximemos e nos apropriemos, a relação com a infância será sempre pautada na alteridade; é o adulto quem fala, quem investiga, quem busca descobrir, entender e registrar representações desta sedutora fase da vida. Todos nós já passamos por ela, pela infância, muitas lembranças foram produzidas, muitas representações foram construídas social, cultural e historicamente.

A sociedade humana tem escrito retratos, representações de ideais de infância desde que dela tomou consciência. O desejo do homem – adulto – de dominar, por meio do conhecimento, o ainda desconhecido é uma marca de sua própria natureza. Esta marca é forjada “a brasas” nos discursos que permeiam nossas organizações sociais e cria tratados, ensaios, considerações, teses e dissertações que, como esta, se esforçam para responder.

Simplesmente responder aos infindáveis questionamentos humanos, razão e motor da energia criativa que dá vida e movimento à natureza humana.

Dessa forma, retomamos nossas considerações iniciais, pautadas em perguntas: Qual será o segredo da existência e proliferação dos contos de fadas ao longo de séculos? Quantos de nós guardam, na memória, episódios ditosos de aventuras, suspense e entusiasmo gravados a partir de histórias recheadas de heróis, princesas, monstros, fadas, bruxas, animais falantes e tantos outros, que, por anos a fio, povoaram nossa imaginação e, ainda hoje, nos trazem sabor de saudosismo? Que noções de infância podem ser percebidas/subtendidas através da leitura de versões escritas em períodos históricos distintos? Que tipo de alterações os contos infantis clássicos sofreram a partir da forma diferenciada de conceber a infância? Que marcas narrativas determinam as diferenças entre as versões deste conto clássico? Os componentes intertextuais revelam a existência de um perfil de leitor esperado/desejado?

Quantos “quês” e “por quês” movem nossa existência... Refletir sobre nossas inquietações já é, em certa medida, a concretização de um projeto. Buscamos respostas e, nesse ato, encontramos ainda mais inquietações. Ficamos mais sensíveis aos discursos silenciosos, às visões invisíveis, aos implícitos dos enunciados. Em cada esquina de linhas escritas e sobrepostas por outras linhas, das muitas e muitas páginas dos diversos livros que acompanharam as buscas curiosas do “ser pesquisador”, algumas representações de “infâncias” foram se desdobrando aos nossos olhares e outras, nos escaparam. Muitas coisas pensadas, outras registradas e tantas ainda por dizer.

Charles Perrault, Figueiredo Pimentel, Monteiro Lobato, Chico Buarque, Agnese Baruzzi e Sandro Natalini. Pesquisar Chapeuzinho Vermelho foi um chamado à releitura de diferentes experiências e representações de criança, inclusive de retomadas de retratos pessoais. Ler e reler esse conto clássico *in* versões, representou, em alguns momentos, reviver a própria infância e reencontrar moldes que serviram de pano de fundo no cenário da vida real.

Com base na teoria da enunciação de Bakhtin e na abordagem de Análise Crítica do Discurso, foi possível perceber em uma mesma personagem, Chapeuzinho Vermelho, maneiras bastante diversificadas de olhar para a criança representada em cada uma de suas versões selecionadas neste estudo, uma verdadeira viagem por cenas e cenários históricos.

De Perrault a Baruzzi e Natalini observamos nesta pesquisa que a infância, ao mesmo tempo em que “constrói” as narrativas literárias (enquanto manifestação discursiva), é por elas construída. O discurso é dinâmico, ou melhor, é um recurso dinâmico de representação social, cultural e histórica. Zilberman afirma (1994, p. 18) que “a imagem da criança é, assim, o reflexo do que o adulto e a sociedade pensam de si mesmos. Mas este reflexo não é ilusão; tende, ao contrário, a tornar-se realidade. Com efeito, a representação da criança assim elaborada transforma-se, pouco a pouco, em realidade da criança”, realidade impressa em versões de um mesmo conto de fadas clássico, realidade revertida em representações de uma infância desejada, pretendida, de uma infância *modelo*.

É assim que nasce em Perrault e Pimentel uma “realidade” infantil marcada pela inocência e pela imprudência; comportamentos que devem ser vistoriados e, por vezes, punidos. O tom moralizador, presente nessas versões, é, segundo Cunha (1983, p. 59), “outra faceta dessa puerilidade: o autor acha a criança incapaz de chegar a conclusões, de ter posições, de perceber os “arranjos” da trama para levá-la a criar um comportamento – e dá-lhe a “aula” escrita e acabada”. A moral expressa nesses textos pode aparecer sob a forma de um “lembrete”, fora da história, como em Perrault, ou de uma “promessa”, no final do conto, como em Pimentel. Como afirma Rosemberg (1977, p. 8), “através do narrador, o adulto se transforma em educador onipresente e onisciente”.

Tanto a criança travessa e desobediente quanto a ingênua e imprudente ganham novos contornos em Lobato. O autor, no lugar de sugerir a repressão e/ou controle desses atos infantis, os percebe e valoriza, utilizando-os com maestria na constituição de suas personagens “semi-reais” que habitam o Sítio do Picapau Amarelo. Crianças curiosas, livres e aventureiras que, no Sítio, obtiveram liberdade de fazer e dizer “quase” tudo o que desejassem. Quase. Um refreamento que sinalizava o pertencimento social, político e histórico de Lobato, que, para continuar vendendo suas obras e entrando nas casas e escolas brasileiras, precisava cercar-se de alguns cuidados, de algumas ressalvas. Afinal, como já mencionado por Foucault (1996), nem todos têm o direito de dizer tudo, onde e quando desejarem.

Assim, Narizinho e Pedrinho, retratos da infância lobatiana, além de curiosos e aventureiros, eram crianças obedientes e integradas ao lar, à família. No entanto, todos os “não ditos” e “não feitos” das crianças do Sítio ganharam licença e permissividade na boca e

nos atos de Emília, a grande realização Lobatiana, uma boneca astuta e sagaz a quem tudo era permitido.

Emília foi (e talvez ainda seja) o vetor das ideias e críticas vanguardistas de Lobato. A voz e os atos rebeldes não foram entregues a Narizinho e Pedrinho, que precisavam seguir algumas regras na morada campestre de Dona Benta. A quebra de padrões também se entende às personagens do mundo da fantasia universal que vieram, por meio de Lobato, visitar o Sítio do Picapau Amarelo. A exemplo de Peter Pan, que queria levar o mar para o Sítio, Capinha Vermelha surpreende ao ser apresentada de forma livre e independente das influências adultas.

A Capinha Vermelha de Lobato é uma expressão ímpar da autonomia infantil: uma criança que mora sozinha e que vive diversas aventuras sem nenhuma menção à mãe, ou à avó, como tutoras. A personagem carrega uma representação de infância marcada pela independência, sem associações com a imprudência conclamada em Perrault e Pimentel. Em Lobato há uma ruptura com o perfil de literatura infantil pautado na exemplaridade e no aconselhamento comportamental.

A quebra dessa estrutura pedagógica mensageira de disciplina e bom comportamento, que é inaugurada por Lobato, ganha força e adesão de novos autores com o passar dos anos. Em suas idas e vindas, pela literatura infantil brasileira, Chapeuzinho Vermelho, ou Capinha Vermelha (como queira Lobato) assume diferentes posturas e, de sua autonomia e liberdade lobatianas, encontrará, no final da década de 1970, nas mãos de Chico Buarque, o medo, um medo real de um ser inventado. A menina da capinha vermelha, que não sentia medo de morar sozinha na Terra da Fantasia (cenário vizinho ao Sítio), agora de chapeuzinho amarelo, não consegue, sequer, brincar e ouvir contos de fadas, algumas décadas adiante.

Era, ao dizer de Chico Buarque, *amarelada de medo*. A representação de infância aparece, nessa versão, atrelada ao conceito de superação, visto que Chapeuzinho Amarelo, aos poucos, vence o medo, não só o medo do lobo, o maior deles, mas o medo da própria vida. A superação e o enfrentamento do medo tornam-se vertentes geradoras da liberdade. “Ser criança” em Chico Buarque desponta como um sentimento associado ao brincar, à diversão e ao cultivo da amizade, que são as grandes conquistas da personagem apresentadas ao final da

narrativa. Chapeuzinho Amarelo volta, no final da década de 1970, a ser como Capinha Vermelha: sem medo e sem restrições.

Mas, e a criança de hoje? Como é representada na literatura infantil? Ou, mais especificamente, como é a Chapeuzinho Vermelho que empresta sua voz à criança contemporânea? Agnese Baruzzi e Sandro Natalini criam uma Chapeuzinho que carrega uma representação de infância distante da doçura e bondade que lhe é peculiar, apostando em características que, até então, não frequentavam as páginas do conto *Chapeuzinho Vermelho*, dirigido às crianças.

A Chapeuzinho de Baruzzi e Natalini também é orgulhosa e perversa, disposta a tudo para conquistar seus anseios. Essa personagem imprime uma representação de infância menos idealizada, que acerta e erra, que ajuda e sabota, uma protagonista revertida em antagonista, que possui dois pólos de personalidade, não sendo exclusivamente generosa e bondosa (como aquela que obedece, sem pestanejar, as ordens da mãe e sai floresta afora levando doces à vovozinha enferma) e, nem por isso, é criticada, censurada e castigada.

Os contos de fadas fazem parte de nossa natureza humana e por isso carregam, além de representações de infância, representações de nossa estrutura pessoal, social e cultural, o que, segundo Maria Tatar (2004, p. 15), mantém a vibração de nossa própria vida. A partir disso, esse trabalho consistiu na contemplação da infância no contexto discursivo da literatura infantil brasileira, que, por meio da teoria da enunciação de Bakhtin e da Análise Crítica do Discurso, buscou sinalizar e apontar algumas representações da criança esboçada *in* versões de “Chapeuzinhos Vermelhos” em períodos e contextos sociais diversificados.

Finalmente, como afirma Marques (1997), na epígrafe dessas considerações finais, escrever é apenas o início, o que vem depois é uma aventura. Portanto, esperamos que, a partir desta pesquisa, novas inquietações surjam e que novas perguntas proporcionem mais pesquisas sedentas por descobertas.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁶⁰

ARIÈS, Philippe. *Historia social da criança e da família*. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1960/2006.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ATWOOD, Margaret. *A história da Aia*. Tradução de Márcia Serra. São Paulo: Editora Marco Zero, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1988.

BELMIRO, Celia Abicalil. *Relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil*. Tese de Doutorado, defendida na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, em março de 2008.

BELMIRO, Célia Abicalil. A Imagem e suas formas de visualidade nos livros didáticos de Português. In: *Educação e Sociedade*. Ano XXI, agosto de 2000, nº72. Campinas (SP): Cedes. p. 11-31.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNSTEIN, Basil. *A Estruturação do Discurso Pedagógico: Classe, Códigos e Controle*. Petrópolis: Vozes, 1996.

BÉRULLE, Pierre de. Opuscles de piété. Lyons, 1666. Citado por Colin Heywood, *In Uma história da infância: Da Idade Média à Época Contemporânea no Ocidente*. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 21^a. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976/2007.

BLOOM, Harold; SANTARRITA, Marcos. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BONOTTO, Martha Eddy Krummenauer Kling. *Chapeuzinho Amarelo: um novo sentido para uma velha história*. Porto Alegre: Revista Em Questão, v. 9, n. 1, p. 55-68, jan./jun. 2003.

⁶⁰ A fim de referenciar o período histórico em que algumas obras foram publicadas, juntamente com a data da edição utilizada para consulta nesta pesquisa, procederemos ao registro desses dois períodos, respectivamente, ou seja, data da publicação original seguida da data da edição utilizada. Por exemplo, (ARIÈS, 1960/2006).

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1980/1996.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coords.) *Usos & abusos da história oral*. Trad. Luiz Alberto Monjardim, Maria Lucia L. V. de Magalhães, Glória Rodrigues e Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

BOURDIEU, Pierre. Espaço Social e Poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. Editora Brasiliense. São Paulo, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. (organizador [da coletânea] Renato Ortiz). Trad. Paula Monteiro e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosaf Naify, 2005.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. Dos modos de olhar a infância. In: LEHENBAUER, Silvana; PICAWY, Maria Maira; STEYER, Vivian Edite; WANDSCHEER, Maria Sirlei (orgs.). *O ensino fundamental no século XXI: questões e desafios*. Canoas: ULBRA, 2005.

CALVINO, Ítalo; MOULIN, Nilson. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, Luís. A imagem na obra lobatiana. In LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, Luís (orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CAMPELLO, Eliane T. A. *As múltiplas vidas de “Chapeuzinho Vermelho*. Resenha de Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale. ORENSTEIN, Catherine. New York: Basic Books, 2002. In *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2): 661-680, julho-dezembro/2003.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: Teatro De Sombras*. 3ª Edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu. 2ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. 4ª. Edição. São Paulo: Ática, 1991.

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

COSTA, Marisa Vorraber. Uma agenda para jovens pesquisadores. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). *Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

COTRONEO, Roberto. *Se uma criança, numa manhã de verão... Carta para meu filho sobre o amor pelos livros*. Tradução de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

COUTINHO, Solange Galvão; FREIRE, Verônica Emilia Campos. *Design para educação: uma avaliação do uso da imagem nos livros infantis de língua portuguesa*. In: 15º ENANPAP - Encontro Nacional da ANPAP - Arte: Limites e Contaminações, 2006, Salvador. Anais do 15 Encontro Nacional ANPAP, 2006.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil – Teoria e Prática*. São Paulo: Ática, 1983.

CUNHA, Maria Antonieta. Balanço dos anos 60/70. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da histórica cultura francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DE LA TAILLE, Yves. *Vergonha: a ferida moral*. Petrópolis: Vozes, 2001.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

DUCROT, Oswald. *O Dizer e o dito*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes Editores, 1987.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979/2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1962/2000.

ECO, Umberto; FEIST, Hildegard. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (orgs.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FLEXOR, C.; ROCHA, C.; KALID, R. *Projeto gráfico editorial: proporções geométricas de organização da página*. Curitiba: P&D, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRANZ, Marie-Louise von,. *A interpretação dos contos de fada*. 4ª edição. São Paulo: Paulus, 2003.
- FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvri folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 2000. (Tese de Doutorado em Educação).
- GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. *O mundo da criança: a construção do infantil na literatura brasileira*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.
- GUILLORY, John. Canon. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Org.) *Critica Terms for Literary Theory*. 2ª Edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A., 1997.
- HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: Da Idade Média à Época Contemporânea no Ocidente*. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- JUNIOR, Edivaldo Góis; LOVISOLO, Hugo Rodolfo. *Descontinuidades e continuidades do movimento higienista no Brasil do século XX*. Campinas: Revista Brasileira de Ciências e Esporte. v. 25, n. 1, p. 41-54, set. 2003.
- LA FONTAINE, Jean. *Fábulas*. Lisboa: Europa América, 1989.
- LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, Luís (orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Ática, 1991.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 1998/2006.

LEÃO, Andréa Borges. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915)*. Trabalho apresentado no Núcleo de Produção Editorial, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação: Belo Horizonte, 2003.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária: São Paulo – década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985.

LINS, Guto. *Livro infantil?: projeto gráfico metodologia subjetividade*. 2ª edição. São Paulo: Edições Rosari, 2004.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 1º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1968a.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. 2º Tomo. São Paulo: Brasiliense, 1968b.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MAGGI, Andréa Cristina. *Literatura infantil e juvenil – Chapeuzinho Vermelho da era moderna*. Belo Horizonte: Revista Releitura, n. 23, novembro de 2008.

MARQUES, Mário Ozório. *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. Ijuí: Unijuí, 1997.

MARTINS, Maria Cristina. *E foram (?) Felizes para sempre...: (Sub)Versões do Feminino em Margareth Atwood, A. S. Byatt e Angela Carter*. Tese (Doutorado em Leras). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis & CAGLIARI, Luiz Carlos. *Diante das letras: a escrita na alfabetização*. São Paulo: Fapesp, 1999.

MATTOS, Laura. *Decisão judicial aproxima família de obter direito à edição das obras do escritor, nas mãos da Brasiliense desde 45*. Folha de S. Paulo - Folha Ilustrada. São Paulo, sábado, 22 de outubro de 2005.

McDONALD, Lee M. *The formation of the Christian biblical canon*. Massachusetts: Hendrickon Publishers, 1995.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. V.2. São Paulo: Cortez, 2001.

NASCIMENTO, Liliane Pereira Soares do. *Desistória em retalhos: o jogo intertextual do conto Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo: Faculdade de Letras/Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2001. (Dissertação de Mestrado em Letras).

NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. *Bourdieu e a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para criança e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OPITZ, Ana Cristina. *Era uma vez... análise do discurso relatado infantil*. Rio Grande do Sul: Faculdade de Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. (Dissertação de Mestrado em Letras).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e o seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; CORRÊA, Hércules (orgs.). *Literatura: saberes em movimento*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007.

PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (orgs.). *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.

PAIVA, Aparecida; PAULINO, Graça; PASSOS, Marta. *Literatura e leitura literária na formação escolar: caderno do formador*. Belo Horizonte: Ceale, 2006.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1998.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. *Formação de leitores: a questão dos cânones literários*. Braga: Universidade do Minho - Revista Portuguesa de Educação, ano/vol. 17, número 001, 2004.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.

PERES, Ana Maria Clark. *A linguagem na literatura infantil: as várias falas do adulto para a criança*. (Análise de Versões de Chapeuzinho Vermelho). Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ UFMG, 1987. (Dissertação de Mestrado em Letras).

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ UFMG, 1995. (Tese de Doutorado em Letras).

POSTMAN, Neil. *Tecnopólio: a rendição da cultura à tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1999.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PROPP, Wladimir. *Morphologie du Conte*. Paris: Gallimard, 1979.

REDIN, Marita Martins ; REDIN Euclides. *Porque é de infância [...] que o mundo tem precisão!* Porto Alegre: Ciências e letras, n. 43, p. 11-23, jan./jun. 2008.

RODRIGUES, Sônia Regina Rocha. *Estórias infantis revelam o novo paradigma do século XXI*. São Paulo: Revista de Pediatria Moderna, dezembro de 2005.

ROSEMBERG, Fúlvia. *O adulto, a criança e a literatura*. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Brasília, v. 62, n. 141, jan./abr. 1977. p. 7-35.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, ou, Da educação*. 2ª edição. São Paulo: Difel, 1762/1999.
- SANDRONI, Laura Constancia. *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SANDRONI, Luciana; SCHWARCZ, Lilia. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. Ilustrações de Rui de Oliveira. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2002.
- SILVA, Tânia Marques da. O insólito em Pinóquio. In: GARCÍA, Flavio (org.). *III Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional": o insólito na literatura e no cinema – comunicações*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (orgs.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe. (orgs.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- THOMPSON, Paul (1935). *A voz do passado: História oral*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- VOLOSHINOV, V. N. O discurso na vida e o discurso na arte. Tradução de C. Tezza e C. A. Faraco. s. d. *Apud* BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. *Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação*. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In *Em Questão*. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 8a. ed. Global: São Paulo, 1994.
- ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.
- ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Paris: Payot, 1986.

SITES CONSULTADOS

ARNT, Hérís. *Narração e informação na gênese do jornalismo*. Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume III. Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã. Covilha, 2004. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/arnt-heris-narracao-e-informacao-na-genese-do-jornalismo.pdf>. Acessado em 30/04/2009.

BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. *Espaço real, espaço simbólico e os medos infantis*. Lat. Am. j. fundam. psychopathol. on line. 2007, vol.4, no.2, p.229-237. Disponível em <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-0358200700020009&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em 08/06/2009.

BRANCO, Vânia Pereira. *Medo na infância*. Projecto de intervenção precoce de reguengos de monsaraz e núcleo de mourão. 2007. Disponível em <http://piprem.blogspot.com/2007/11/medo-na-infncia.html>. Acessado em 08/06/2009.

CARTER, Angela. <http://www.angelacartersite.co.uk/>. Acessado em 25/01/2009.

CCIC/a - *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*. III Parte - A Vida em Cristo. I Secção: A vocação do Homem: A Vida no Espírito. Capítulo I: A dignidade da pessoa humana, art. 377 e 378. 2005. Disponível em <http://www.ecclesia.pt/catecismo/>. Acessado em 25/05/2009.

CCIC/b - *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*. IV Parte - A Oração Cristã. I Secção: A Oração na Vida Cristã. Capítulo II: A Tradição da Oração, art. 565. 2005. Disponível em <http://www.ecclesia.pt/catecismo/>. Acessado em 25/05/2009.

CCIC/c - *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*. III Parte - A Vida em Cristo. II Secção: Os Dez Mandamentos. Capítulo II: «Amarás o Teu próximo como a Ti mesmo», art. 457. 2005. Disponível em <http://www.ecclesia.pt/catecismo/>. Acessado em 25/05/2009.

CCIC/d - *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica*. III Parte - A Vida em Cristo. II Secção: Os Dez Mandamentos. Capítulo II: «Amarás o Teu próximo como a Ti mesmo. Art. 468. 2005. Disponível em <http://www.ecclesia.pt/catecismo/>. Acessado em 25/05/2009.

INMETRO. *Sistema Internacional de Unidades - SI*. 8ª edição. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <http://www.inmetro.gov.br/infotec/publicacoes/Si.pdf>. Acessado em 18/07/2009.

KORNBLUH, J. M. *Aos Admiradores de Monteiro Lobato*, 2001. Disponível em <http://lobato.globo.com/novidades/novidades43.asp>. Acessado em 01/06/2009.

MEC. *Edital de convocação para inscrição de obras de literatura no processo de avaliação e seleção para o programa nacional biblioteca da escola – PNBE 2010 Anexo III*, 2009. Disponível em <http://www.abrelivros.org.br/abrelivros/dados/anexos/3781.pdf>. Acessado em 07/05/2009.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. *Algumas especificidades da leitura literária*. In: 28ª Reunião Nacional da ANPED, Caxambu, 2005. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/28/textos/gt10/gt10572int.rtf>. Acesso em 02 de junho de 2009.

PIRES, Sérgio Fernandes Senna; BRANCO, Ângela Uchoa. *Cultura, Self e Autonomia: Bases para o Protagonismo Infantil*. Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa. Out-Dez 2008, Vol. 24 n. 4, pp. 415-421. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v24n4/04.pdf>. Acessado em 08/06/2009.

RIBEIRO, Maria Augusta H. W.; MARTINS, Augustinho Aparecido. *Monteiro Lobato Tradutor*. EDUCAÇÃO: Teoria e Prática - vol. 10, nº 18, jan.-jun.-2002 e nº 19, jul.-dez.-2002, p. 56-60. Disponível em <http://cecemca.rc.unesp.br/ojs/index.php/educacao/article/viewFile/1145/1051>. Acessado em 07/05/2009.

SOUZA, Débora Aparecida Ianusz de. *O imaginário em Lygia Bojunga Nunes: Tradição pedagógica ou reinvenção do gênero?* Belo Horizonte: Revista EmTese, v. 5, p. 249-254, dez. 2002. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2000-pdfs/28-Debora-Ianusz.pdf. Acessado em 17/07/2009.

OBRAS DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL CITADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. História mal contada. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustrações de Donatella Berlendis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983.

_____. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustrações de Zivaldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DAHL, Roald. Chapeuzinho Vermelho e o Lobo. In: DAHL, Roald. *Historinhas em versos perversos*. Ilustrações de Quentin Blake; tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 1982/2007.

DAHL, Roald. Os três porquinhos. In: DAHL, Roald. *Historinhas em versos perversos*. Ilustrações de Quentin Blake; tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 1982/2007.

GARCIA-ROZA, Livia. O lobo mau. In: GARCIA-ROZA, Livia. *Era outra vez: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLLO, Gustavo. *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*. Publicada no Recanto das Letras em 02/11/2008. Código do texto: T1261863. Disponível no site: <http://recantodasletras.uol.com.br/contoseroticos/1261863>. Acessado em 16/06/09.

GRIMM, Irmãos. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Samuel Titan Jr. Ilustrações de Susanne Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GRUBER, Mihael. *O filho da Bruxa*. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 243p. (Fragmento extraído das páginas 63-68).

HILST, Hilda. A Chapéu. In: HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1992.

LOBATO, Monteiro. *O circo do escavallinho*. Ilustrações de Belmonte. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Ilustradores: Jorge Kato (coordenação), Izomar Camargo Guilherme (capas), Adilson Fernandes, Carlos Avalone Rocha, Eli Marcos Martins Leon, Luiz Padovim, Michio Yamashita, Miriam Regina da Costa Araújo, Paulo Edson, Roberto Massaru Higa, Roberto Souto Monteiro. Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989a.

LOBATO, Monteiro. *O pica-pau amarelo*. Ilustradores: Jorge Kato (coordenação), Izomar Camargo Guilherme (capas), Adilson Fernandes, Carlos Avalone Rocha, Eli Marcos Martins Leon, Luiz Padovim, Michio Yamashita, Miriam Regina da Costa Araújo, Paulo Edson, Roberto Massaru Higa, Roberto Souto Monteiro. Volume 11. São Paulo: Círculo do Livro, 1989b.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LOBATO, Monteiro. *O pica-pau amarelo*. 5ª edição Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1973.

LOBATO, Monteiro. *Contos de fadas por Perrault*. Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960.

LOBATO, Monteiro. *Contos de Grimm*. São Paulo: Brasiliense, 1960.

OLIVEIRA, Rui. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. Textos de Luciana Sandroni e Lilia Schwarcz. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2002

PERRAULT, Charles. *Les Contes de Perrault*. Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. 2ª Edição. Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl e tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. Ilustrações de George Hallenleben. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha: Livro para crianças*. Ilustrações de Julião Machado. 24ª edição. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1956.

PRATA, Mário. *Chapeuzinho Vermelho de Raiva*. In MESERANI, Samir Curi. *Redação Escolar: Criatividade*. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo: nova velha estória*. Ilustrações de Roger Melo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SCIESZKA, Jon. *A verdadeira historia dos três porquinhos*. Ilustrações de Lane Smith. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.

VENEZA, Maurício. *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou*. Belo Horizonte: Compor, 1999.

ANEXOS

ÍNDICE

Anexo I – A história da Avó.....	270
Anexo II – Sur Les Contes de Fées	271
Anexo III – La Galette du Petit Chaperon Rouge	276
Anexo IV – Le Petit Chaperon Rouge.....	284
Anexo V – Capinha Vermelha. Charles Perrault.Tradução de Monteiro Lobato.....	286
Anexo VI – Capinha Vermelha. Irmãos Grimm.Tradução de Monteiro Lobato	288
Anexo VII – Contos da Carochinha - Figueiredo Pimentel	291
Anexo VIII – Fita Verde no Cabelo, Guimarães Rosa.....	295
Anexo IX – História mal contada, Carlos Drummond de Andrade.....	297
Anexo X – Chapeuzinho Vermelho de Raiva, Mário Prata	298
Anexo XI – O lobo mau, Livia Garcia-Roza.....	299
Anexo XII – Chapeuzinho Vermelho e o Lobo, Roald Dahl	303
Anexo XIII – Os três porquinhos, Roald Dahl	304
Anexo XIV – Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou	305
Anexo XV – O filho da bruxa, Michael Gruber	307
Anexo XVI – A Chapéu, Hilda Hilst.....	310
Anexo XVII – A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho. Gustavo Gollo.....	310
Anexo XVIII – A verdadeira história dos três porquinhos, Jon Scieszka	313
Anexo XIX – Créditos das Imagens	314
Anexo XX – Passos da Dissertação.....	319
Anexo XXI – Tabela de Obras	322

ANEXOS

Chapeuzinho Vermelho: Algumas versões do clássico

Anexo I – A história da Avó

DARNTON, Robert. *O grande Massacre de Gatos, e outros Episódios da História Social Francesa*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. P. 21-22.

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e leite para sua avó. Quando caminhava pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

– Para a casa de vovó – ela respondeu.

– Por que caminho, você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

– O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, e colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pa, pam.

– Entre, querida.

– Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e leite.

– Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue da sua avó!”.

Então, o lobo disse:

– Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

– Onde ponho meu avental?

– Jogue no fogo. Você não vai mais precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E a cada vez, o lobo respondia:

– Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

–Ah, vovó! Como você é peluda!

– É para me manter mais aquecida, querida.

–Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

- É para carregar melhor a lenha, querida.

- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

- É para me coçar melhor, querida.

- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

- É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.

Anexo II – Sur Les Contes de Fées

INTRODUCTION

I

Qu'on me permette, à propôs de contes, de raconter ici une petite histoire.

Mon ami Jacques entra un jour chez un boulanger pour y acheter un tout petit pain qui lui avait fait envie em passant. Il destinait ce pain à enfant qui avait perdu l'appétit & qu'un pain si joli devait tenter même um malade.

Pendant qu'il attendait as monnaie, um petit garçon de six ou huit ans, pauvrement mais proprement vêtu, entra dans boutique du boulanger.

« Madame, dit-il à la boulangère, maman m'envoie chercher um pain... »

La boulagère monta sur son comptoir (Ceci se dans une ville de province), tira de la case aux miches de quatre livres lê plus beau pain qu'elle y put trouver, & lê mit dans lês brás du petit garçon.

Mon ami Jacques remarqua alors la figure amaigrie & comme pensive du petit acheteur. Elle faisait contraste avec la mine ouverte & respondie du gros pain dont il semblait toute sa charge.

« As-tu de l'argent? » dit la boulangère à l'enfant.

Les yeux du petit garçon s'attristèrent.

« Non, madame, répondit-il en serrant plus fort sa miche contre sa blouse, mais maman m'a dit qu'elle viendrait vous parler demain.

- Allons, dit la bonne boulangère, emporte ton pain, mon enfant.

- Merci, madame, » dit le pauvre.

Mon ami Jacques venait de recevoir sa monnaie. Il avait mis son emplette dans sa poche & s'appêtait à sortir, quand il retrouva immobile derrière lui l'enfant au gros pain qu'il croyait déjà bien loin.

« Qu'est-ce que tu fais donc là ? dit la boulangère au petit garçon qu'elle avait aussi cru parti. Est-ce que tu n'es pas content de ton pain ?

- Oh ! si, madame, dit le petit.

- Eh bien ! alors, va le porter à ta maman, mon ami. Si tu tardes, elle croira que tu t'es amusé en route, & tu seras grondé. »

L'enfant ne parut pas avoir entendu. Quelque chose semblait attirer ailleurs toute son attention. La boulangère s'approcha de lui, & lui donna amicalement une tape sur la joue :

« A quoi penses-tu, au lieu de te dépêcher ? lui dit-elle.

- Madame, dit le petit garçon, qu'est-ce qui chante donc ici ?

- On ne chante pas, répondit la boulangère.

- Si, dit le petit. Entendez-vous : « Cuic, cuic, cuic, cuic ?

La boulangère & mon ami Jacques prêtèrent l'oreille, & ils n'entendirent rien, si ce n'est le refrain de quelques grillons, hôtes ordinaires des maisons où il y a des boulangers.

« C'est-il un petit oiseau, dit le petit bonhomme, ou bien le pain qui chante en cuisant, comme les pommes ?

- Mais non, petit nigaud, lui dit la boulangère, ce sont les grillons. Ils chantent dans le fournil, parce qu'on vient d'allumer le four & que la vue de la flamme les réjouit.

- Les grillons ! dit le petit garçon ; c'est-il ça qu'on appelle aussi des cri-cri ?

- Oui, » lui répondit complaisamment la boulangère.

Le visage du petit garçon s'anima.

« Madame, dit-il en rougissant de la hardiesse de sa demande, je serais bien content si vous vouliez me donner un cri-cri...

- Un cri-cri ! dit la boulangère en riant ; qu'est-ce que tu veux faire d'un cri-cri, mon cher petit ? va, si je pouvais te donner tous ceux qui courent dans la maison, ce serait bientôt fait.

- Oh ! madame, donnez-m'en un, rien qu'un seul, si vous voulez ! dit l'enfant en joignant ses petits mains pâles par-dessus son gros pain. On m'a dit que les cris-cri, ça portait bonheur aux maisons ; & peut-être que s'il y en avait un chez nous, maman, qui a tant de chagrin, ne pleurerait plus jamais. »

Mon ami Jacques regarda la boulangère. C'était une belle femme, aux joues fraîches. Elle s'essuyait les yeux avec le revers de son tablier. Si mon ami Jacques avait eu un tablier, il en aurait bien autant.

« Et pourquoi pleure-t-elle, ta pauvre maman ? dit mon ami Jacques, qui ne put se retenir davantage de se mêler à la conversation.

- A cause des notes, monsieur, dit le petit. Mon papa est mort, & maman a beau travailler, nous ne pouvons pas les payer. »

Mon ami Jacques prit l'enfant, & avec l'enfant le pain, dans ses bras ; & je crois qu'il les embrassa tous les deux.

Pendant la boulangère, qui n'osait pas toucher elle-même les grillons, était descendue dans son fournil. Elle en fit attraper quatre par son mari, qui les mit dans son fournil. Elle en fit attraper quatre par son mari, qui les mit dans une boîte avec des trous sur le couvercle, pour qu'il pussent respirer ; puis elle donna la boîte au petit garçon, qui s'en alla tout joyeux.

Quand il fut parti, la boulangère & mon ami Jacques se donnèrent une bonne poignée de main.

« Pauvre bon petit ! » dirent-ils ensemble.

La boulangère prit alors son livre de compte ; elle l'ouvrit à la page où était de la maman du petit garçon, fit une grande barre sur cette page, parce que le compte était long, & écrivit au bas : *payé*.

Pendant ce temps-là mon ami Jacques, pour ne pas perdre son temps, avait mis dans un papier tout l'argent de ses poches, où heureusement il s'en trouvait beaucoup ce jour-là, & avait prié la boulangère de l'envoyer bien vite à la maman de l'enfant aux cris-cri, avec sa note acquittée & un billet où on lui qu'elle avait un enfant qui ferait un jour sa joie & sa consolation. On donna le tout à un gaeçon boulanger, qui avait de grandes jambes, en lui recommandant d'aller vite. L'enfant avec son gros pain, ses quatre grillons & ses petites jambes, n'alla pas si vite que le garçon boulanger ; de façon que quand il rentra, il trouva sa maman, les yeux, pour la première fois depuis bien longtemps, levés de dessus son ouvrage & un sourire de joie & de repos sur les lèvres.

Il crut que c'était l'arrivée de ses quatre petites bêtes noires qui avait fait ce miracle, & mon avis est qu'il n'eut pas tort. Est-ce que sans les cris-cri & son bon coeur cet heureux changement serait survenu dans l'humble fortune de sa mère ?

Pourquoi cette historiette en tête d'une préface aux contes de Perrault ? me dira-t-on, à quoi peut-elle servir ?

A répondre par un fait, si menu qu'il soit, à cette catégorie d'esprits trop positifs, qui prétendent aujourd'hui, au nom de la raison, bannir le merveilleux du répertoire de l'enfance.

Dans cette histoire, il n'y a pas ombre de fée ni d'enchanteur ; c'est une histoire vraie jusque dans ses détails, & si, dans sa vérité, elle a réussi à prouver que pour l'enfance l'illusion, grâce à Dieu, est partout, & que pour elle le merveilleux se trouve jusque dans les réalités de la vie commune, elle est ici à sa place.

Cette innocente superstition aux êtres & aux choses qui portent bonheur, aux insectes, aux animaux, aux oiseaux de bon présage, cris-cris, hirondelles & autres, vous la trouverez en tous lieux & tous pays. Vingt chefs-d'oeuvre, écrits dans toutes les langues, l'ont consacrée. Niera-t-on que ce ne soit de la féerie dans son genre ? non sans doute. Le grillon de ma boulangerie, le grillon du foyer, ce cri-cri protecteur & mystérieux, ce cri-cri gêné, je le tiens pour fée. Faut-il pour cela le détruire, faut-il le tuer, faut-il l'écraser dans le coeur des simples & des enfants ? Mais quand cet amable mensonge, l'ami de leur maison, n'y sera plus, qu'y aura gagné la maison, je vous prie ? Si le grillon est de trop, que d'illusions enfantines ou populaires, c'est tout un, il faudrait bannir de ce monde, depuis la foi au bonhomme Noël, descendant obligeamment tous les hivers, & à la même heure, par les tuyaux de toutes les cheminées, pour remplir de jouets les souliers & les sabots des enfants endormis, jusqu'à l'échange pieux ou naïf des gages de tendresse !

Vous êtes positif : pourquoi avez-vous une bague au doigt ? Pourquoi cachez-vous dans votre poitrine ce médaillon qui renferme... quoi ? un chiffre, un initiale, une date, une mèche de cheveux, une fleur, un brin d'herbe, un symbole, une relique, un talisman, une superstition aussi ? Si vous voulez être conséquent avec vous-même, laissez cela à d'autres.

Mais où s'arrêter alors ? en vérité, les gens qui ont peur du merveilleux doivent être dans un grand embarras ; car, enfin, du merveilleux la vie & les choses en sont pleines. Est-ce que tout ce qui est bon en ce monde ne tient pas du miracle par un côté, & de la superstition par un autre ? est-ce qu'il faut les cacher aussi les prodiges de l'amour, de tous les beaux & nobles amours, qui tous ont leurs héros, leurs martyrs, & par suite leurs légendes, légendes vraies, & pourtant par leur héroïsme, même fabuleuses ?

Vous voulez supprimer les fées, cette première poésie du premier âge. Ce n'est pas assez : supprimez la poésie tout entière, supprimez la philosophie, supprimez jusqu'à la religion, jusqu'à l'histoire ; jusqu'à la science, car en vérité le merveilleux est au fond de tout cela. Perrault est de trop ! mais alors Homère est de trop aussi ! Virgile, Dante, l'Arioste, le Tasse, Milton, Goethe & cent autres, les livres profanes & les livres saints eux-mêmes, sont de trop ! Avec quoi, s'il vous plaît, les élèverez-vous donc, vos malheureux enfants ? vous ne leur apprendrez ni le grec, ni le latin, ni l'allemand, ni l'anglais, vous leur interdirez aussi les fables, car enfin dans Ésope, dans Phèdre, dans La Fontaine, dans Lessing, dans Florian, cet autre classique du jeune âge, on voit que les bêtes parlent ; & cela peut paraître contre nature à des gens qui cependant ne devraient guère s'en étonner.

Rien, vous ne pourrez rien découvrir aux enfants, si vous prétendez leur cacher le merveilleux, l'inexpliqué, l'inexplicable qui se trouvent dans le vrai tout aussi bien que dans l'imaginaire. L'histoire est pleine d'in vraisemblances, la science, de prodiges ; la réalité abonde en miracles & ses miracles ne sont pas tous de choix, hélas ! le réel est un abîme tout rempli d'inconnu ; demandez-le aux vrais savants. La science explique l'horloge, elle n'est pas parvenue encore à expliquer l'horloger. L'échec de la raison est au bout, au sommet de tous les savoirs, & vous-même, homme positif, vous êtes un mystère.

Ah ! revenez, revenons aux contes des fées pour les enfants, si plus difficiles que La Fontaine, nous ne sommes pas assez bons pour y revenir pour nous-mêmes.

Si ces contes-là ne font pas de bien, ils ne font de mal à personne, du moins. Or c'est une jusqu'à présent incontestée que l'innocence.

Une jeune mère de mes amies, imprudemment sermonnée par son mari, qui croyait, lui, aux féeries de la Bourse, à la pire des fées, la fée Hasard, la fée du Jeu, & qui cependant s'estimait un esprit fort, cette jeune mère, dis-je, avait résolu de donner à ses enfants ce que son mari appelait une éducation exclusivement sérieuse.

Dans une visite du jour de l'an que je lui fis, elle me montra les cadeaux que les grands-parents & les amis de la maison avaient envoyés à l'adresse de son petit garçon. Dans le nombre il y avait exemplaire de *Contes des Fées* de Perrault.

« Pour Ceci, me dit-elle avec une certaine fatuité, je le mettrai dans mon armoire, & cela n'en sortira pas. »

J'allais plaider la cause de Perrault, quand survint un incident qui la plaida mieux que je n'aurais pu le faire, car il la gagna.

On entendit tout à coup un bruit sourd comme celui d'une chute que quelqu'un aurait faite dans chambre voisine, puis des cris. La mère, attentive, avait reconnu tout de suite la voix de son enfant. Elle pâlit & se précipita vers porte. L'enfant se débattait en criant : « Maman ! maman ! » dans les bras de sa bonne, qui déjà l'avait révélé & le ramenait avec une bosse n'était pas grosse.

La mère, un peu rassurée, prit son fils sur ses genoux, baisa & rabaisa son front endolori, & lui dit :

« C'est fini ; le petit Jules n'a plus de bobo. »

Les larmes de l'enfant se séchèrent, & le reparut sur sa bouche rose.

La bosse n'avait pas disparu, cependant il était guéri. Cette compresse merveilleuse de baisers maternels, ce remède féérique avait opéré subitement, & quand il s'agit de compresses véritables & d'eau fraîche, le petit bonhomme ne voulut pas en entendre parler.

« Jujules est guéri, répétait-il dans sa foi ingénue, maman a ôté son bobo.

- Eh bien ! dis-je à la mère, enlevez donc la foi aux miracles de cette mignonne tête-là, & vous verrez si vous guérirez ses bosses en l'embrassant ? »

La confiance robuste de l'enfant dans la vertu souveraine des caresses maternelles, ce n'est pas du positif à coup sûr, c'est de l'illusion s'il en fut jamais, c'est la foi au baume des enchanteurs. Ah ! laissons à nos chers patits leur croyance en ces douces sorcelleries ! Est-il mauvais pour l'enfant, est-il mauvais pour l'homme lui-même de croire qu'un baiser guérit de tout, & est-ce faux d'ailleurs ? N'est-ce pas surtout ce qui console de la douleur qui guérit le mal ? La puissance de l'amour ne vaut-elle pas celle du médecin ou du philosophe à tous les âges de la vie ? quand a-t-on plus besoin de se sentir aimé que lorsque l'âme & le corps sont en souffrance ?

On donna les *Contes* de Perrault au petit Jules ; il regarda les imagens, il voulut savoir l'histoire de ces imagens ; on lui lut deux ou trois contes : il n'avait plus de bosse.

« Aimes-tu mieux ce livre-là qu'un cataplasme, lui disje ?

- Oui, » me répondit-il de son plus grand sérieux.

En vérité, n'est-il pas bien juste que pour l'enfant comme pour l'homme l'illusion précède de quelques moments la déception ?

Que si vous voulez rassurés les prétendus ravages que peuvent faire dans l'imagination des enfants les féeries de Perrault, soyez tranquilles. L'enfant ne prend, n'absorbe dans ce genre que ce qui lui convient. Les petits hommes sont comme les grands : ils ne voient de chaque chose que tout just ce qui leur en plaît, & se soucient peu du rest.

Je citerai, à l'appui de cette affirmation, une anecdote que j'ai racontée ailleurs⁶¹, & que j'aurais dû n'écrire qu'aujourd'hui & pour cette préface seulement.

Anexo III – La Galette du Petit Chaperon Rouge

J'avais en 18.. (ce n'est pas hier) accepté la mission épineuse d'amuser pendant une demi-heure une petite personne qui dès lors était assez difficile à fixer ; il s'agissait de détourner son attention, pendant cette longue suite de minutes, d'un événement important qui s'accomplissait dans la maison de ses parents & qu'on prétendait lui cacher.

Cette petite persone, âgée de quatre ans déjà, n'était pas de celles auxquelles on fait accroire aisément que des vessies sont des lanternes, & sa mine sérieuse & réfléchie disait assez que, tout fille d'Ève qu'elle était, les balivernes n'étaient pas de son goût.

Je résolus donc, pour accomplir mon mandat à la satisfaction de la famille qui m'avait l'honneur de me confier, de raconter quelquechose de grave à ma petite amie, &, craignant non sans raison de ne rien pouvoir tirer de moi-même qui fût digne d'un auditoire aussi raffiné, je pris, dans la bibliothèque⁶² du grand-père de mademoiselle Thècle, c'est le nom de la demoiselle avec laquelle j'avais accepté ce délicat tête-à-tête, je pris, dis-je, les *Contes* de Perrault & les ouvris à l'endroit le plus tragique de tous, à l'apage où commençait l'histoire émouvante du *Petit Chaperon rouge*.

A tous ses mérites le conte de Perrault joignait, par grande fortune pour Thècle, celui de la nouveauté. Cette terrible histoire ne lui avait point encore été racontée. La meilleure éducation d'une fille de quatre ans ne saurait être complète.

Sûr de mon efft, je commençai donc :

« IL ÉTAIT UNE FOIS UNE BELLE PETITE FILLE DE VILLAGE..., &c., &c. »

⁶¹ *Histoire d'un homme enrhumé*. (Chez Hetzel.)

⁶² Bibliothèque célèbre s'il en fut ; c'était celle de Charles Nodier. Le nom de l'auteur de l'histoire du *Chien de Brisquet*, le seul conte français contemporain qui puisse rivaliser avec les *Contes* de Perrault, eût mérité de ne point être perdu dans cette note. Si Charles Nodier n'avait pas quitté ce monde, c'est à lui, avant tous, qu'eût appartenu l'honneur d'écrire une préface pour cette belle édition. P. – J. ST.

Je dois rendre justice à mon auditoire : tant que dura ma lecture, & j'eus soin de la faire de la voix lente & pénétrée qui convenait à un si grave sujet, il me prêta la plus bienveillante attention. Les coudes appuyés sur sa chaise à bras, le cou tendu vers moi, les yeux fixes, mademoiselle Thècle témoigna, par son immobilité, du profond intérêt qu'excitait en elle ce palpitant récit. Ses regards, ses beaux grandsregards d'enfant ne quittèrent pas mes lèvres, & quand je fus arrivé au dénouement, je ne pus douter que toutes les péripéties du drame terrible qui venait de se dérouler devant elle n'eussent frappé ses esprits attentifs.

Sa bouche s'était bien en peu pincée au début du conte, en signe de réserve, mais peu à peu elle s'était entr'ouvert ; puis, enfin, l'intérêt croissant, elle s'était ouverte si franchement, qu'elle avait oublié de se refermer. Il y avait cinq minutes au moins qu'avaient retenti à son oreille ces effroyables paroles :

« LE MÉCHANT LOUP SE JETA SUR LE PETIT CHAPERON ROUGE ET LE MANGEA, »

par lesquelles se termine la déplorable aventure du trop confiant Chaperon, & elle semblait écouter encore.

« Eh bien, lui dis-je, intrigué de ce silence prolongé qui n'était pas ses habitudes, & quelque peu inquiet de l'effet qu'avait produit ma lecture ; eh bien, Thècle, que penses-tu de ce conte ? N'est-ce pas là une belle & amusante histoire ?

- Oui, me répondit Thècle, dont les traits se détendirent & dont l'enthousiasme éclata tout à coup, oui. Ah ! qu'il est gentil, ce petit loup !

- Ce petit loup, m'écriai-je, ce petit loup ! Qu'est-ce que tu dis donc là, malheureuse petite Thècle ? Ce n'est pas le loup qui est gentil, c'est le Chaperon...

- Non, non, c'est le petit loup, répliqua Thèse avec fermeté douce que peut seule inspirer une conviction profonde.

- Mais tu n'y penses pas, chère mignonne ! m'écriai-je, renversé par cette singulière & inattendue réponse, qui bouleversait toutes mes idées sur les conclusions morales du chef-d'oeuvre de Perrault. Ce méchant loup ne peut pas te paraître intéressant, c'est le trait de la pièce, c'est un vil scélérat. Il a mangé le grand'maman du petit Chaperon, il a mangé le petit Chaperon, il a tout mangé...

- Non, reprit Thècle, pas la galette ! »

Et, reprenant son dire & le confirmant avec l'inexorable entêtement, de l'enfance : « Ah ! qu'il est gentil, ce petit loup ! » répéta-t-elle.

Je confesse que je tombai, là-dessus, dans des abîmes de rêverie ; je regardais avec une sorte d'effroi le frais & candide visage de ma petite interlocutrice : la tête du sphinx ne m'eût pas paru plus chargée d'énigmes & de mystères.

« Quel est l'enfant ? me disais-je, de cette fillette de quatre ans, qui me dit sans broncher ce qui me paraît une monstruosité, ou de moi, que parviennent à troubler ses propos saugrenus ? que se passe-t-il dans ce petit cerveau, & par quel renversement de toutes les lois naturelles la sympathie de cette âme se tourne-t-elle vers le bourreau & non sur ses victimes ? « AH ! QU'IL EST GENTIL, CE PETIT LOUP ! » Qui m'expliquera ces inexplicables paroles ? »

Fort heureusement pour moi & pour la bonne opinion que je tenais à conserver de la raison & du coeur de sa fille, la mère de Thècle rentra sur ces entrefaites.

« Tenez, mademoiselle, dit-elle en embrassant Thècle, voilà la bonne galette que maman avait promise à sa petite Thècle se elle était bien sage, & espère qu'elle l'a été.

- Tu vois, mon ami, le petit loup n'avait pas mangé la galette, » me dit, d'un air à la fois amical & majestueux, mademoiselle Thècle en mordant dans la senne.

Je comprenais une partie de la vérité, & le côté galette s'illuminait pour moi, je l'avoue. Restait la bonne opinion émise sur le loup.

« Qu'importe, répondis-je, mademoiselle, cela n'empêche pas qu'avec ses grandes dents, il avait mangé une bonne grand'mère & sa petite-fille & que ce n'était pas bien.

- Le petit loup avait trop faim, me dit Thècle, en jetant un regard dont la suprême innocence aurait dû me désarmer.

- Trop faim ! m'écriai-je, trop faim ! Ah ! e'est trop fort !

- Ah çà ! me dit la mère de Thècle, m'expliquerez-vous votre dialogue avec ma fille ? Savez-vous que je commence à craindre que les choses ne se soient pas passés honorablement entre elle & vous, en mon absence ? »

Et, procédant à la façon d'un juge d'instruction :

« Voyons, dit Thècle, es-tu contente de ton ami ?

- Oui, dit Thècle, il est gentil aussi.

- Parbleu ! pensai-je, le loup l'est bien.

- Bon ! dit la mère, ce n'est pas de ce côté qu'on se plaint. A votre tour, parlez, mon cher... Est-ce que vous n'avez pas été content de ma fillette ?

- Ma foi, dis-je, ma chère amie, dussé-je vous affliger, j'en aurai le coeur net, & vous saurez jusqu'à quel point est dérangée la tête de cette bizarre petite personne-là. »

Je lui racontai alors l'usage que nous avions fait notre demi-heure Thècle & moi.

Mon récit achevé :

« N'est-ce que cela ? dit la mère en riant. Mais, mon ami, dans la circonstance particulière où se trouvait ma pauvre Thècle, c'est la logique même de son âge & de sa situation qui a parlé par sa bouche. Ce qui a frappé Thècle dans lamentable histoire, & ce qui devait la frapper, en effet, ce n'est pas que le loup ait mangé la grand'maman & l'imprudent Chaperon rouge, deux détails insignifiants pour une jeune personne de quatre ans, qui n'est point cannibale, mais qu'assiégeait pendant toute votre lecture une très-légitime préoccupation de galette ; c'est qu'ayant faim à manger une vieille femme & un enfant, ce loup délicat ait eu le bon goût & le bon coeur de ne pas manger une galette désormais sans défense, laquelle galette, dans l'esprit de Thècle, pouvait être celle-là même que je lui avais promise.

« Ce point, tout à l'honneur du loup, a dû être pour Thècle, confiante d'ailleurs dans ma promesse, le point lumineux de votre histoire.

« Il n'y a eu de cruel dans tout ceci que vous qui, sachant que ma pauvre fille est depuis quarante-huit heures à une demi-diète, qui, chargé de faire oublier à la chère enfant l'heure du déjeuner par quelque propos agréable & de nous aider à lui dissimuler que nous allions nous mettre à table sans elle, allez vous aviser de raconter à cet estomac creux les heureuses rencontres d'un loup pressé par la faim.

« Tenez, ma fille est un ange de vous trouver gentil à l'égard du loup, vous qui venez de prendre un plaisir cruel à aiguïser ses dents avec vos histoires où l'on ne fait que manger, quand elle était dans l'attente de son repas ; admirez-la & demandez-lui pardon. »

C'est ce que je m'empressai de faire.

Depuis ce jour, il fut acquis pour moi que, quel que soit un livre, nous ne demandons jamais, comme la petite Thècle, qu'une chose à ses héros & à son auteur : c'est de vouloir bien laisser intacte notre part de galette.

II

On ne peut trop le redire : les enfants lisent à notre façon ; ils se gardent bien de voir dans un livre ce qui n'est pas à leur usage. Ce qui dépasse leur petit savoir n'existe jamais pour eux. Chacun ne prendra donc de ce merveilleux qui vous fait trember qu'à la mesure de ses forces, c'est-à-dire selon l'âge de sa science & de sa raison.

Et d'ailleurs, autre motif de se tranquiliser : vous imaginez-vous donc que ce qui est prodige pour l'homme soit prodige pour les enfants ? L'erreur serait grande. Si quelque chose distingue l'enfant de l'homme, c'est à coup sûr son sang-froid. A six mois, il allonge son petit doigt pour toucher une montagne qui est à deux de lui ; il ouvre la main pour un oiseau perdu dans les profondeurs du ciel, & fait des signes au nuage qui passe. A deux ans, il demande la lune à son père & la recevrait de ses mains sans sourciller, si celui-ci pouvait la décrocher du ciel à son usage. Q'est-ce qui étonne donc les enfants ? C'est ce qui est, plutôt que ce qui n'est pas : c'est que l'eau mouille, c'est que le feu brûle, c'est ce qui les gêne ou les fait souffrir. La douleur est leur seul grand étonnement. Mais faites danser les arbres devant eux, & les maisons, & soyez assurés qu'ils riront à ce spectacle comme à la chose du monde la plus naturelle, si arbres & maisons dansent selon leur caprice, & s'ils sont, eux, placés commodément pour bien voir.

Que de choses nous émerveillent qui les laissent fort tranquilles ! les comètes, les éclipses qui nous mettent l'esprit à l'envers, tout cela leur est bien égal, je vous jure. Une chère petite fille qui n'est plus là, hélas ! & dont on me pardonnera de me souvenir quand je parle pour les enfants des autres, était un jour sur ma terrasse. Paris était troublé : on attendait une éclipse. Assise sur sa petite chaise, ma pauvre petite Marie n'attendait rien du tout. Elle jouait avec sa poupée. Peu à peu l'éclipse arriva, la nuit se fit ; vint me chercher dans mon cabinet :

« Petit père, me dit-elle, viens donc regarder ! C'est le soleil qui croit qu'il fait nuit, il va se coucher. Il se trompe, dis père ? il n'est pas neuf heures. »

Je lui expliquai les éclipses. A quoi bon, mon Dieu ?

Je n'ai pas la force de rayer ce souvenir sorti malgré moi de mon coeur.

Revenons aux vivants. Ce n'est pas délaissier ceux qui ne sont plus que de à d'autres ce qu'ils vous ont appris.

Obligé de faire un voyage de quelques mois, un de mes amis m'avait confié son petit garçon : un beau bébé âgé de quatre ans e mon filleul. C'était un délicieux petit être, tout plein d'une vie que Dieu a bien voulu lui laisser. Le petit Georges était un peu gourmand, mais sa gourmandise n'était pas ruineuse : il adorait les pommes de terre frites !

Dans une de ses promenades à la campagne, il avait vu comment on plantait les pommes de terre, & sans doute il avait depuis ce moment-là son idée.

La première fois qu'on servit des pommes de terre frites, il en demanda beaucoup.

« Pourquoi beaucomp ? lui dis-je.

- Pour en manger, me répondit-il, & aussi pour en planter.

- Pour en planter ?

- Oui, reprit-il, dans le jardim de Georges. »

Il fit deux parts de ses pommes de terre. Il mangea l'une, la plus grosse, de bon appétit, & quand il eut fini, descendant de sa grande chaise, il s'en alla majestueusement avec son assiet & ses pommes de terre frites dans le jardin, fit un trou, y mit sa friture avec un peu de sel que je lui conseillai d'ajouter pour que sa récolte fût tout à fait bonne, recouvrit de terre sa plantation & revint son verre où il y avait de l'eau rougie pour l'arroser.

Je le laissai faire.

Huit jours se passèrent. Après bien des soins & de nombreux arrosages de terre frites sur la place qu'il avait ensemncée. Nous espérions un peu de surprise... Point ! cela lui parut la chose du monde la plus simple & la plus juste : auisqu'il avait semé, il devait récolter. Il prit l'assiette qui était bien garnie, fit quelques largessas, & ne voulut rien manger ce jour-là que les pommes de terre frites qu'il avait plantées lui-même.

Tâchez donc d'étonner les enfants !

Cependant, ai-je eu tort de laisser croire au patit Georges, dans l'âge où cela pouvait l'amuser & nous amuser nous-mêmes, que les Pommes de terre poussaient très-bien toutes frites, avec des assiettes par-dessous ? Si j'ai eu tort, je ne me le reproche guère, & ne me suis point aperçu que l'esprit du cher petit en ait été faussé en aucun temps.

Non, il me faut pas craindre le merveilleux pour les enfants. Outre que beaucoup s'en ammusent, que n'en sont pas plus dupes que nous ne le sommes de contes à dormir debout que nous nous faisons à nous-mêmes alors que nous mettons à la recherche des causes & des effets, ceux qui en sont dupes pendant l'âge où ils peuvent l'être, & ce sont les mieux doués, en rabattent aussitôt qu'il le faut & tout ce qu'on doit en rabattre. Les fées ont endormi dans leurs sourire plus d'enfants que les grotesques gros yeux des ogres & des Barbes-Bleues n'en ont tenu éveillés.

Bref, les châteaux des fées, ces premiers châteaux en Espagne de l'homme à son berceau, sont, de tous ceux qu'on peut bâtir, y compris les châteaux de cartes, les plus charmantes, les plus commodes, les plus magnifiques & les moins chers.

III

Les moins chers ? je me tromp presque aujourd'hui. L'édition des contes, à laquelle ces notes vont servir de préface, cette extraordinaire édition va coûter beaucoup d'argent... Aussi cher que la représentation d'un ballet à l'Opéra, qu'un joujou moyen de chez Giroux ou de chez Tempier, qu'un prix modéré, que la fumée, enfin, de quelques cigares de choix.

Je le veux bien : ce qui est trop d'argent, pour une chose qui reste, ne serait rien pour la chouse qui passe ; mais avouez qu'elle est vraiment hors de comparaison avec toutes celles qui l'ont précédée, cette édition de Perrault, & qu'on a bien fait de donner à ce premier de nos livres, à ce premier de nos classiques, cette forme magnifique & magistrale.

Si ce monument, élevé à la gloire de Perrault & au profit de ses admirateurs de tous les âges, voit le jour, prenez-vous-en au plus jeune, au plus vaillant de nos génies contemporains. Tout en composant intrépidement à ses frais, à ses risques & périls, sa grande & sombre illustration de Dante, Gustave Doré désirait que dans le même moment & que dans le même format splendide parussent, comme pendant & comme contraste, les *contes de Fées* de Perrault. D'un côté, le merveilleux dans ce qu'il a de plus funèbre, de plus tragique & de plus ardu ; de l'autre, le merveilleux divertissant, spirituel, émouvant jusque dans le comique & comique jusque dans l'émouvant, le merveilleux à son berceau. Il voulait ainsi, tout à la fois, rasséréner son cayon, au sortir des épouvantes un peu monocordes de l'enfer, & prouver la variété de ses moyens.

L'éditeur de ce livre a compris ce désir & n'a pas reculé devant cette énormité apparente, un très-grand livre très-cher, pour les petits enfants. Il s'est dit que les pères & les mamans ne seraient pas fâchés de revoir & de relire, dans une forme enfin saisissante & digne d'eux, les contes aimés de leurs enfance ; il s'est rappelé aussi sans doute qu'il avait eu plus d'une fois l'occasion de donner à des enfants des poupées & des polichinelles, & que ceux-là seulement avaient été recusavec un enthousiasme bien senti, qui étaient *trop grands* ! Qui ne le connaît cet amour inné du trop grand & en quelque sorte de l'embarrassant dans les petits ?

Un joli bambin s'était mis en tête de se faire promettre par moi une montre à un âge où il ne savait besoin de savoir mesurer le temps. Je lui promis de combler ses vœux, & je lui ouvris généreusement un crédit de vingt-cinq sous sur ma caisse pour le jour où il aurait trouvé la montre qu'il rêvait. La tête du bambin se monta. Il entraîna le jour même, sans en rien dire, sa bonne chez un horloger, un vrai horloger, pour y choisir la montre promise. Là, il s'amouracha, devinez de quoi ? d'un cartel, le plus vaste du magasin.

Une fois en vue de *sa montre*, il prétendait ne plus la quitter.

« Prends-la, ma bonne, disait-il, nous reviendrons demais la payer.

- Vous êtes donc riche ? lui dit l'horloger, entrant dans sa fantaisie.

- J'ai vingt-cinq, répondit l'enfant avec fierté, que mon parrain m'a promis.

- Eh bien, lui dit l' horloger, revenez demais avec vos vingt-cinq sous & le parrainqui vous les doit, & je tâcherai de vous arranger, quoique vingt-cinq sous, ce soit bien bon marché. »

Je ne sais plus à l'aide de quelles obsessions câlines, dont les enfants ont le secret, le petit Paul m'amena à aller voir avec lui le cadran qui l'avait fasciné : toujours est-il que j'y allai. Arrivé chez l' horloger, j'espérai un moment me tirer d'affaire. L'idée m'était venue de supendre au cou du triomphant petit garçon l' horloger de son choix ; je croyais ainsi le guérir de sa passion par sa pesanteur même. Je ne le guéris que de l'envie de la porter, & j'en pour ce cartel énorme. Bon gré, mal gré, il passa du magasin de l' horloger dans chambre de l'enfant toujours émerveillé : il y encore.

La moralité de cette anecdote, c'est que ce volume, qui ne dépasse pas, après tout, par ses dimensions, le journal *l' Illustration* & les autres journaux à imagens en possession de la faveur de l'enfance, pourrait bien, au fond, paraître encore à son petit public fort au-dessous de ce qui lui est dû, s'il ne se distinguait que par la grandeur de son format. Il n'est donc pas superflu qu'il ait pour lui d'autres recommandations plus sérieuses. Aucune ne leui manque : les graveurs, l'imprimeur, le fabricant de papier, l'éditeur & le dessinateur ont essayé d'en faire une sorte de merveille. Si je n'y avais rien fait, je volontiers qu'ils ont tous réussi.

IV

Il me reste à finir par où j'aurais peut-être dû commencer, c'est-à-dire à répondre aux bonnes âmes qui redoutent qu'il n'y ait pas me morale assez grosse, assez voyante, j'allais dire assez lourde, dans les *Contes* de Perrault.

Je voudrais bien savoir quelle idée se font ces moralistes *quand même* de la morale dans ses rapports avec l'enfance, & qu'on les mît une bonne fois en demeure de formuler leur idée. Je la vois tout entière, pour mon compte, cette morale, dans quelques préceptes plus négatifs qu'affirmatifs, si simples & si familiers, qu'ils ne peuvent être à leur place que sur les lèvres souriantes des mères. Ecrivez-le done, ce code de la première enfance, si vous l'osez : « Il faut aimer son papa, sa maman & le bon Dieu ; » voici pour l'âme. « Il faut manger courageusement sa soup jusqu'à la dernière cuillerée ; » voilà pour le corps. Et pour la vie pratique : « Il ne faut mettre son doigt ni dans son nez ni dans les pots de confiture. Il ne faut pas jouer avec ce qui coupe ; les couteaux ne sont pas un jeu. Il est abominable d'égratigner son frère, sa soeur & même sa bonne. Il est très-mal aussi de marcher dans les ruisseaux, ils ne sont pas faits pour cela. Il faut se laisser débarbouiller sans pleurer. Il ne fault jamais dire non quand c'est oui. Il ne faut donc jamais dire qu'on n'a pas envie de dormir quand huit heures & denie ont sonné, &c., &c. »

Et pour résume tout cela : « Il faut être bien obéissant. »

Heureux âge que celui où enfant obéissant a provisoirement toutes les qualités ! Heureux âge que celui où être bien sage, c'est obéi à qui vous adore & vous gâte.

Cette morale, convenablement entremêlée de polichinelles & de contes des fées, est tout ce qu'on *mérite* de morale tant qu'on n'a pas atteint cette douloureuse phase de la vie où l'on cesse de payer une demi-place dans les chemins de fer & où l'on cesse de payer une demi-place dans les chemins de fer & où l'on commece, si prèmatûrément, à compter pour un être tout entier.

C'est à exagération de ce bon sentiment qui veut que rien d'immoral n'effleure l'enfance, que nous devons les milliers de livres en plomb dont on écrase le premier âge dans notre soi-disant frivole pays de France. La morale, pour convenir aux enfants, on ne saurait trop le répéter, n'a pas besoin d'avoir cent pieds de hauteur ou de profonds, ni de peser cent kilogrammes. Je la veux légère, animable & gaie comme eux-mêmes. Elle ne doit donc grandir qu'à mesure qu'ils grandissent, & s'élever qu'à mesure qu'ils s'élèvent.

Tout ce qui amuse l'enfant sans lui nuire, livre ou jouet, dites-vous Bien que c'est moral. La joie, la gaieté, l'éclat de rire, sont la santé de l'esprit des enfants. Tout ce qui entretient cette santé : la balle & le cerceau, la trompette elle-même & le terrible tambour (si vous n'êtes pas sujette à la migraine), soyez persuadée, chère lectrice, que tout cela fait partie essentielle de la morale enfantine.

Où, tout ce qui fait rire & sourire ces petits êtres est pour eux le commencement de la sagesse. La bonne humeur & la curiosité de l'esprit, c'est de la gymnastique dans son genre. Vous tous donc qui faites courir & jouer vos enfants, ne mettez pas plus leur cerveau à l'attache que leur cher petit corps, à l'heure où il a besoin de mouvement ; faites-leur lire, entre temps, ce qui les amuse, & laissez-leur par conséquent, comme fonds de bibliothèque, leur ami Perrault. Pourquoi, de toutes les distractions qu'on cherche, ce livre serait-il le seul qui dût faire plisser leur front pur ?

Je n'ai point voulu analyser ici, dans son détail, l'oeuvre de Perrault, mais la juger dans son ensemble. Il m'eût paru hors de son lieu de faire, après cent autres, ouvrage de critique ou d'érudit à propos presque considérable. Qu'en dirais-je d'ailleurs qu'on ne sache ? Quel succès sera jamais plus universel ? Louer ces contes délicieux par leur menu serait un outrage à quiconque les a lus. Or, cherchez-moi l'être assez déshérité pour n'en avoir jamais entendu parler. Il se peut qu'il se rencontre dans l'univers civilisé des gens qui ignorent les noms fameux de César, de Mahomet & de Napoléon. Il n'en est pas qui ignorent les noms plus fameux encore du Petit Chaperon rouge, de Cendrillon ou du Chat Botté. Le lecteur le plus attentif a laissé tomber de sa mémoire les trois quarts des livres qu'il a lus ; le plus distrait n'a pas oublié Barbe-Bleue.

Ce qu'il importe de faire remarquer, c'est que, comme presque tous ceux qui ont eu l'heureuse fortune de savoir se faire lire par l'enfance, Perrault a été un excellent & très-galant homme, dont le caractère n'a pas dépassé le talent, & que l'amour paternel a été sa vraie muse. Né à Paris en 1628, il mourut en 1703. c'est pour son fils que, toujours jeune d'esprit, il a écrit, à soixante-neuf ans, en 1697, le recueil de ses contes, & c'est même sous le nom de ce très-heureux fils, alors âgé de onze ans seulement, qu'il les publia tout d'abord.

Les sujets des *Contes* de Perrault sont-ils, dans tous leurs détails, de Perrault ? Quelques savants ont tenté de faire de ceci une question. Je répondrai avec eux qu'il paraît que non & que la plupart de ces contes, comme la plupart des fables de La Fontaine, existaient dès longtemps, soit à l'état de mythes ou de légendes dans la mémoire des grand'mères, des nourrices & des érudits, soit dans des livres peu. Perrault les a tirés de l'ombre où ils sommeillaient, & grâce à l'imcomparable façon dont il les ressuscita, grâce à l'exquis mérite de la forme dont il les revêtit, il leur a donné une véritable & définitive existence, il les a faits immortels. En nous apprenant ce que Perrault savait mieux qu'eux, qui n'était sans doute pas de l'érudition de son temps, témoin les deux vers de La Fontaine antérieurs à la publication des *Contes de ma `mere l'Oie* :

Si *Peau-d'Ane* m'était conté,

J'y prendrais un plaisir extrême ;

en nous apprenant que les *Contes* de Perrault ne sont pas sortis entièrement de son invention, les érudits leur ont rendu le service de les mettre hors de toute contestation comme valeur de sujet. Ces contes sont si vieux & à ce point cosmopolites, que remonter à leur vraie source est presque une impossibilité. Ils ont donc la consécration de tous les temps & de tous les pays. Quant à Perrault, en empruntant à la vie antérieure de ses fictions ce qui méritait d'en être conservé, il a fait oeuvre d'inventeur au même que l'auteur d'un drame ou d'une tragédie, d'un roman ou d'un poème, quand il emprunte une part de son sujet à l'histoire, à la fable ou à la légende. Perrault est donc l'auteur du Petit Poucet tout aussi bien que l'auteur de l'*Illiade*, cette reine des épopées, l'est de ses vers, bien qu'il n'ait pas inventé le grand Achille ; tout aussi bien que Virgile, Racine, Corneille, Shakspeare, &, de notre Temps, Victor Hugo, sont les auteurs de leurs poèmes & de leurs drames, alors même que leurs personnages appartiennent au passé.

Les érudits ne servent pas à rien. Mais quatre fois sur dix, hereusement, ils arrivent à prouver & à trouver le contraire de ce qui faisait l'objet de leurs recherches. Néanmoins fouiller est toujours bon. On ne sait pas ce que la pioche peut faire sortir des entrailles de la terre.

Nous finirons par un éloge que méritent, entre toutes les oeuvres de coeur & de esprit, les *Contes* de Perrault. Ils sont extrêmement courts. Le Petit Chaperon rouge, pour ne citer que lui, est en deux pages un chef-d'oeuvre achevé. Ils sont courts, & cela leur permet d'être pleins d'esprit dans chacun de leurs mots sans jamais dépasser le double but qu'ils se proposent : captiver l'enfant, faire sourire & faire penser l'homme. C'est la gloire de la France que quelques écrivains y ont poussé l'esprit jusqu'au génie, & cette gloire a pour base principale que ces écrivains ont presque tous su, dans les oeuvres où l'esprit devait avoir une grande part, rester brefs. Tout oeuvre d'esprit doit être courte en effet ; il est dans le jeu de l'esprit, comme dans celui d'une flèche, de ne jamais prendre le plus long. On peut citer tels chefs- d'oeuvre d'esprit à l'étranger, *Tristram Shandy* & *Gulliver*, par exemple, auxquels leur longueur a enlevé, & justement, les trois quarts des lecteurs & du succès que chacune de leurs pages en elle-même était en droit d'attendre. Savoir s'arrêter à propos, c'est la moitié du talent. Je m'aperçois un peu tard que j'aurais dû penser à me donner, faute de l'autre, cette moitié du mérite de nos maîtres.

P.-J. STAHL.

Anexo IV – Le Petit Chaperon Rouge

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir ; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge.

Un jour, sa mère, ayant fait des galettes, lui dit : Va voir comment se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade: porte-lui une galette & ce petit pot de beurre. Le Petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village. En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt. Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas

qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, lui dit : Je vais voir ma Mère-grand, & lui porter une galette, avec un petit pot de beurre, que ma Mère lui envoie. - Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. - Oh ! oui, dit le Petit Chaperon rouge, c'est par-delà le moulin que vous voyez tout là-bas, à la première maison du Village. - Eh bien! dit le Loup, je veux l'aller voir aussi: je m'y en vais par ce chemin-ci, & toi par ce chemin-là, & nous verrons qui plus tôt y sera.

Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après les papillons, & à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand ; il heurte : Toc, toc. "Qui est là ? - C'est votre fille le Petit Chaperon rouge, dit le Loup, en contrefaisant sa voix qui vous apporte une galette & un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie". La bonne Mère-grand, qui était dans son lit, à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria : "Tire la chevillette, la bobinette cherra". Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme, & la dévora en moins de rien ; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant le Petit Chaperon rouge, qui quelque temps après vint heurter à la porte. Toc, toc. "Qui est là ?" Le Petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : "C'est votre fille le Petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette & un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie." Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : "Tire la chevillette, la bobinette cherra". Le Petit Chaperon rouge tira la chevillette, & la porte s'ouvrit.

Le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : "Mets la galette & le petit pot de beurre sur la huche, & viens te coucher avec moi. Le Petit Chaperon rouge se déshabille, & va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : "Ma mère-grand, que vous avez de grands Brás! - C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. - Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes - C'est pour mieux courir, mon enfant!- Ma mère-grand, que vous avez de grandes Oreilles! - C'est pour mieux écouter, mon enfant! - Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux! - C'est pour mieux voir, mon enfant! - Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents! - C'est pour te manger!" Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge, et la mangea.

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,/ Surtout de jeunes filles/ Belles, bien faites, et gentilles,/ Font très mal d'écouter toute sorte de gens,/ Et que ce n'est pas chose étrange,/ S'il en est tant que le Loup mange./ Je dis le Loup, car tous les Loups/ Ne sont pas de la même sorte ;/ Il en est d'une humeur accorte,/ Sans bruit, sans fiel et sans courroux,/ Qui privés, complaisants et doux,/ Suivent les jeunes Demoiselles/ Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles;/ Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,/ De tous les Loups sont les plus dangereux.

Anexo V – Capinha Vermelha. Charles Perrault.

Tradução de Monteiro Lobato.

LOBATO, Monteiro. *Contos de fadas por Perrault*. Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960.

A CAPINHA VERMELHA

Era uma vez uma menina linda, que morava numa aldeia com sua mãe. Chamava-se Capinha Vermelha, por causa duma capinha dessa côr que sua avó lhe havia feito.

Um dia a mãe de Capinha fêz bolos e lhe disse:

- Vá ver como está passando sua avó, pois me consta que não anda boa; e leve-lhe êstes bolos e um pouco de manteiga.

A menina dirigiu-se para a casa da avó, que morava longe, e passando por uma floresta encontrou o compadre lobo. Bem vontade de comê-la teve êle, mas nada fêz por causa dos lenhadores que trabalhavam por perto.

A menina, que não sabia como é perigoso parar para conversar com lobos, disse-lhe:

- Vou visitar minha avó e levar-lhe uns bolos e um pouco de manteiga que mamãe manda.

- Sua avó mora longe daqui? Indagou o lobo.

- Oh, sim! Mora lá adiante daquele moinho que se vê daqui, na primeira casa da aldeia.

- Pois vou também visitá-la, disse o lobo. Você segue por um caminho e eu por outro – e veremos quem chega primeiro.

O lobo imediatamente pôs-se a correr pelo caminho mais curto e a menina tomou pelo mais longo, e foi parando para colhêr frutas do mato e correr atrás das borboletas e fazer raminhos de flôres.

Num instante o lobo chegou à casa da velha e bateu: **toque, toque, toque.**

- Quem bate? Perguntou lá de dentro uma voz.

- É sua neta Capinha Vermelha, respondeu o lobo disfarçando a voz. Venho trazer um bôlo e um pouco de manteiga que mamãe manda.

A boa velha, que estava na cama meio adoentada, gritou:

- Vira a taramela e entra.

O lobo virou a taramela, e abriu a porta e entrou e avançou para a velha e a comeu num instante. Estava com uma fome de três dias. Em seguida fechou a porta e foi deitar-se na cama da velha a fim de esperar pela menina. Não demorou muito e Capinha chegou. Bateu, **toque, toque, toque**.

- Quem é? Gritou o lobo do fundo da cama.

Capinha assustou-se com aquela voz, mas como a vovó estivesse doente julgou que fôsse rouquidão, e respondeu:

- É sua neta, Capinha, que vem trazer uns bolos e manteiga que mamãe manda.

O lobo repetiu para a menina o que lhe havia dito a velha, procurando sempre mudar a voz:

- Vira a taramela e entra.

Capinha virou a taramela e a porta abriu-se e ela entrou. O lobo tapou como pôde a horrível cara e de dentro das cobertas disse:

- Põe os bolos e a manteiga no armário e vem conversar comigo.

A menina guardou o presente, tirou a capinha e dirigiu-se para a cama da velha. Ficou logo admirada de ver como era sua avó quando ficava de cama. E disse-lhe:

- Que braços peludos a senhora tem, vovó!

- É para melhor te abraçar, minha neta.

- Que pernas compridas a senhora tem, vovó!

- É para melhor correr, minha neta.

- E que grandes orelhas, vovó!

- É para melhor te ouvir, minha neta.

- E que grandes olhos, vovó!

- É para melhor te ver, minha neta.

- E que grandes dentes a senhora tem, vovó!

- É para melhor te comer – e **nhoque!** avançou para a menina e a devorou.

Anexo VI – Capinha Vermelha. Irmãos Grimm.

Tradução de Monteiro Lobato

LOBATO, Monteiro. *Contos de Grimm*. São Paulo: Brasiliense, 1960.

A MENINA DA CAPINHA VERMELHA

ERA UMA VEZ uma menina boazinha, apreciada por todos e principalmente por sua avó, que já não sabia o que fazer para agradá-la. Deu-lhe muitas coisas bonitas e entre elas uma capinha de veludo vermelho que a menina começou a usar todos os dias. Daí lhe veio o nome de Capinha Vermelha.

Certa noite a mamãe chamou-a e disse:

- Capinha, recebi recado que vovó está adoentada. Amanhã bem cedo vista-se e vá levar lá êste pão-de-ló e esta garrafa de vinho. Mas não corra, que cai e quebra a garrafa. Também não se esqueça, quando entrar no quarto da vovó, de lhe dar um bom dia. Nem se ponha a reinar muito, que a incomoda, ouviu?

Sim, mamãe, farei tudo direitinho como a senhora quer, respondeu a boa menina.

A vovó morava na floresta, um pouco longe da vila. No dia seguinte, bem cedo, Capinha puou da cama, vestiu-se e lá se foi, com o doce e o vinho numa cesta. Ao atravessar a floresta encontrou um lóbo de cara muito feia. Capinha, que nunca tinha visto lóbo, pensou que fôsse algum cachorro perdido e não teve medo nenhum.

- Bom dia, Capinha! disse o lóbo.

- Bom dia, senhor bicho! respondeu ela.

- Para onde vais tão cedo e com tanta pressa?

- Vou a casa de vovó, que está adoentada.

- E que levas na cesta?

- Um pão-de-ló e uma garrafa de vinho.

- E onde mora tua vovó?

- Lá longe, a um quarto de hora daqui, numa casinha que tem dois carvalhos na frente e três pereiras dum lado.

O lobo, que estava com fome, teve vontade de comer as duas, a avó e a neta, apesar de que carne de velha não é petisco de que lobo goste. Bom apenas para encher a barriga; depois comeria a menina como sobremesa.

- Capinha Vermelha, disse o lobo, veja quanta flor bonita há por aqui e como os passarinhos estão cantando alegres esta manhã. Você vai tão ligeira que nem repara nestas lindas coisas.

O que êle queria era que a menina se distraísse pelo caminho e lhe desse tempo de correr à casa da velha e comê-la antes que Capinha chegasse.

A menina olhou em volta de si e viu realmente muitas flôres que brincavam com os raios de sol; também notou que todos os passarinhos estavam cantando. E teve uma idéia.

- Vou levar para a vovó um lindo buquê de flores do campo, disse consigo. Ida é muito cedo. Tenho tempo de sobra.

Assim pensou e assim fêz. Começou a colhêr florinhas silvestres, uma aqui e outra lá, para reunir um grande buquê. Enquanto isso o lobo foi correndo em procura da casa que tinha dois carvalhos na frente. Encontrou-a, viu que tinha também três pereiras ao lado e, certo de que era ali mesmo, bateu: *toque, toque, toque.*

- Quem é? perguntou lá de dentro a velha.

- Sou eu, Capinha Vermelha, vovó! Trago um presente para a senhora, disse o lobo, imitando a voz da menina.

- Erga a tranca e entre, respondeu a velha com voz fraca. Estou na cama e sem ânimo de me levantar.

Sem esperar por mais, o lobo ergueu a tranca da porta e entrou e avançou para a velha e a devorou num instante. Depois vestiu-se com a roupa dela, pôs a sua touca na cabeça e deitou-se na cama, cobrindo-se com o obertor.

Enquanto isso Capinha andava dum lado para outro na mata, colhendo flôres silvestres, até que formou um grande buquê. Por fim disparou na carreira até à casa dos dois carvalhos. Ao dar com a porta aberta ficou muito admirada, pois era a primeira vez que isso acontecia. Mas enrou, embora um tanto desconfiada.

- Bom dia, vovó! Disse ela ao ver o vulto de sua avó na cama, que ficava num quarto meio escuro.

- Bom dia, minha neta! Respondeu o vulto numa voz esquisita.

A menina estranhou aquela voz e, prestando mais atenção, estranhou também o jeito de sua avó, cujas orelhas haviam crescido muito.

- Que orelhas tão grandes são essas, vovó? Perguntou a menina, espantada.

- São para melhor te ouvir, minha neta!

- E que olhos tão arregalados são esses, vovó?

- São para melhor te ver, minha neta.

- E que mãos tão peludas, vovó?

- São para te acariciar, minha neta.

- E que dentes tamanhos, vovó?

- São para melhor te devorar! Respondeu o lobo, saltando da cama sobre a menina e devorando-a com cesta e tudo.

O lobo havia comido a velha e a menina com intervalo de minutos, de modo que se sentiu pesado e sonolento como uma jibóia. Voltou para a cama e ferrou logo no sono, roncando alto de se ouvir longe.

Um lenhador, que estava a cortar lenha ali por perto, ouviu os roncões. Estranhou aquilo. Largou do trabalho para ir ver o que era. Dando com o lobo a dormir na cama da velha, ficou muito admirado, porque se tratava de um lobo que todos os moradores daquelas redondezas viviam perseguindo sem nunca o poderem pilhar. Caminhou para ele na ponta dos pés e, de repente, *zás!* matou-o com três ou quatro valentes machadadas.

Esta história é muito triste mas bem pode ser que as coisas não se tenham passado exatamente assim. Um homem que morava perto, e portanto devia saber das coisas melhor que os que moravam longe, contou, mais tarde, que tudo aconteceu dum modo muito diferente.

Disse que quando o lobo encontrou a menina na floresta e pôs-se a conversar, ela não respondeu uma só palavra e foi andando seu caminho sem nem olhar dos lados. E que assim que chegou à casa da vovó contou-lhe o seu encontro com o lobo.

- Vamos fechar, bem fechada, a porta, disse a velha, porque o maldito deve estar em caminho para cá. O que ele quer é nos comer.

Fecharam, bem fechada a porta e ficaram à escuta, muito quietas. Logo depois o lobo chegou; e certo de que havia vindo primeiro que a menina, bateu, dizendo com voz disfarçada:

- Sou eu, a menina da Capinha Vermelha, que vem trazer para sua vovó um doce e uma garrafa de vinho.

Mas as duas, encolhidas lá num canto, não responderam coisas nenhuma. Era o mesmo que não existirem.

Danado da vida, o lobo trepou e ficou à espera de que a menina saísse para a devorar. A velha, então, resolveu pregar-lhe uma peça de bom tamanho. Para isso encheu um grande caldeirão com água que pôs a ferver no fogo, com um pedaço de carne dentro. Quando a sopa ficou no ponto, ela enreabriu a porta e botou o caldeirão para fora. Assim que o vapor e o cheiro da carne chegaram ao telhado, o lobo, que estava morrendo de fome, não pôde resistir e espichou a cabeça para espiar o que era. Nisto escorregou do telhado e caiu com a cabeça dentro do caldeirão fervendo. Morreu cozido! E assim, graças à astúcia da velha, Capinha pôde voltar para casa, muito alegre, sem que nada houvesse acontecido, nem a ela nem à sua querida vovó.

Anexo VII – Contos da Carochinha - Figueiredo Pimentel

O CHAPÈUZINHO VERMELHO

DEDICATÓRIA

A MARIA SANT'ANA

Dedico-te êste livro, que fiz pensando em ti e para ti.

Pediste-me que escrevesse algumas novelas pequenas para leres à noite, antes de conciliares o sono. Dei-te contos de autores de nomeada. Não te agradaram.

Por isso escrevi-o, na esperança de conseguir o fim que desejo. São histórias para crianças, mas tôdas têm um fundo moral, muito proveitoso, ensinando que a única felicidade está na Virtude, e que a alegria só vem de uma vida honesta e serena.

Aprende de cor estas historietas. E mais tarde, conta-as na tua voz harmoniosa, num estilo, com imagens tuas, a teus filhos, no berço, à hora do sono, ou nos serões do lar durante as longas noites de frio e chuva...

Não lhes contes, a êles, a minha história – que é a história triste dos Desgraçados. Cria-os no Bem, cria-os na Virtude, inculcando-lhes o amor de Deus e o amor do próximo.

Ensina-os a rezar por todos aquêles que sofrem, por todos aquêles que padecem.

E lembra-te que a vida de família é a única feliz, que o lar é o único mundo onde se vive bem, onde a mulher, boa, santa, pura, carinhosa, impera como rainha.

ALBERTO

PREFÁCIO

Tôda a gente conhece os “*Contos da Carochinha*”. São essas histórias que todos nós ouvimos em pequenos, e que sabem as crianças tôdas de todos os países. “Há mais de duzentos anos que os contos de Perrault e de seus continuadores deleitam a infância, e a geração que aparecer pode aproveitar”.

Disse o *Jornal do Comércio*, noticiando a publicação de uma das passadas edições.

Não se achavam, porém, devidamente colecionados em volume para uso das crianças. As obras, nesse gênero, que havia em português, ou eram mal escritas, e até imorais, ou destinavam-se ao estudo da nossa nacionalidade.

O sr. Figueiredo Pimentel, reunindo-os, prestou relevante serviço à juventude. Lendo alguns dêles em francês, espanhol, italiano, alemão e inglês, colhendo outros diretamente da tradição oral, contou-os a seu modo, em linguagem fácil, estilo correntio sem têrmos bombásticos e rebuscados, como convém, para o fim a que é a obra destinada.

Fez assim um “excelente trabalho de grande utilidade para as escolas, porque, ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração de contos morais muito bem traçados, lhes desperta os sentimentos do Bem, da Religião e da Caridade, principais elementos, da educação da infância”, como escreveu o *Diário de Notícias*, desta Capital.

E é assim. Quem relê essa “deliciosa série de historietas infantis, que todos nós conhecemos, e que tão funda e suave impressão deixaram em nosso espírito, a qual ainda dura, não obstante, para alguns, já estar longe o doce encanto em que as ouviram dos lábios de suas mães”, considerou o *Jornal do Comércio*; quem relê tais contos – tantos anos passado, depois dêsse tempo feliz e descuidado – se remonta à infância calma e serena, inteiramente oposta e em contradição com a mocidade tão agitada, tão tempestuosa, tão cheia de desânimo!

É um livro valioso, um livro imoral, pois, no Brasil, até hoje, nada tínhamos que o igualasse. As edições suceder-se-ão; e gerações lerão os *Contos da Carochinha*, porque eles são eternos, datam de séculos, e séculos durarão ainda.

A presente edição é a vigésima quinta. A primeira, trazendo a data de 14 de abril de 1894 esgotou-se totalmente, em menos de um mês. Era uma pequena brochura de 200 páginas, contendo quarenta histórias. Tôdas as outras que se têm seguido hão sido muitíssimo aumentadas, revistas, melhoradas e reformadas: gravuras e vinhetas foram intercaladas no texto, para mais entretenimento e diversão dos meninos.

Tão grande número de edições em pouco espaço de tempo, é a prova mais cabal da sua aceitação, maior elogio que se lhe pode fazer. O público, os educadores, as mães de família, têm escolhido de preferência os *Contos da Carochinha*, reconhecendo que as crianças só podem encontrar nêles uma boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo.

A obra está sobejadamente julgada. Não há – podemos dizer com afoiteza – uma só criança que não a tenha lido, ou a não queira reler e possuir. Perto de cem mil volumes corem de mão em mão, em todos os Estados, em tôdas as cidades e vilas do Brasil. Rara será a casa que não tenha um ou mais exemplares: os *Contos da Carochinha* penetram no lar, lidos e relidos, como a Bíblia nos serões da família inglesa; invadiram as escolas públicas e particulares; espalharam-se por tôda a parte.

Tôdas às vêzes que aparece uma nova edição dêste livro, chegam-nos louvores, partidos das mais conceituadas pessoas. Professôres abalizados, jornalistas distintos, literatos eminentes, pais e mães de família – enviam-nos palavras de aplauso e animação. Êsses elogios, que não solicitamos, desvanecem-nos em extremo, e recompensam-nos do nosso trabalho.

Consignamos aqui a nossa gratidão e os nossos agradecimentos a todos, bem como à ilustrada imprensa, que unânimemente, tem apoteosado esta ora, proclamando-a “*primar inter pares*”.

Março de 1959.

CHAPÈUZINHO VERMELHO

Existia na capital de um país distante, uma meninazinha muito galante, muito linda.

Chamava-se Albertina, mas tôda gente a conhecia por Naná. Sua avó estimava-a imensamente.

Esta boa avòzinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapèuzinho de veludo vermelho.

A pequenita ficou satisfeitíssima com seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe *Chapèuzinho Vermelho*.

Sua mãe e avó moravam a meia légua de distância uma da outra, e entre as duas habitações havia uma floresta.

Uma manhã, a mamãe disse para Naná:

- “Tua avòzinha está doente e não pode vir ver-me. Eu também não posso ir lá. Assim, vai tu levar-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho. Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te divirtas em correr pela floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa.”

- “Sim”, respondeu *Chapèuzinho Vermelho*. “Obedecê-la-ei, mamãe.”

Vestiu-se com aventalzinho muito limpo, colocou a garrafa numa cestinha, e seguiu contente.

Desobedecendo a mãe entrou num outro caminho para colhêr flôres, quando a pareceu um lôbo.

A menina não conhecia os lôbos, e olhou para aquêle sem receio algum.

- “Bom dia, pequeno *Chapèuzinho Vermelho*”, disse o lôbo.

- “Bom dia, senhor”, respondeu Naná, delicadamente.

- “Onde vai tão cedo?”

- “Vou à casa da minha avó, que está doente.”

- “E leva-lhe alguma coisa?”

- “Sim um bôlo e uma garrafa de vinho que mamãe mandou.”

- “Diga-me, minha interessante menina: onde mora sua avó? Quero ir vê-la também.”

- “Mora à beira da floresta, não muito longe daqui. Ao lado da casinha há árvores muito grandes e no jardim laranjeiras.”

- “Ah! tu é que és uma laranjinha muito apetitosa”, disse o lôbo consigo mesmo, e acrescentou algo: “Olha que lindas árvores e que lindos passarinhos! É na verdade um belo divertimento a gente passear na floresta, onde se encontram tão boas plantas medicinais.”

- “Sem dúvida alguma o senhor é médico”, replicou Albertina, “pois conhece as plantas medicinais. Talvez pudesse indicar-me alguma, que fizessem bem à vovó.”

- “Perfeitamente, minha filha: aqui tem várias... esta, essas, aquelaoutra...”

Mas tôdas as plantas que o lobo ia indicando eram venenosas.

A inocente criança, entretanto, colheu-as para levá-las à sua vovó.

- “Adeus, meu gentil *Chapéuzinho Vermelho*, estimei muito encontrar-me com você. Vou deixá-la, pesaroso, pois tenho que ir depressa ver alguns doentes.”

Assim falando, correu rapidamente para a casa da velha, enquanto Naná se divertia colhendo as plantas que êle indicara.

Chegando à residência da velha senhora, achou a porta fechada e bateu.

A avó não podendo levantar-se da cama, falou:

- “Quem bate?”

- “É o pequeno *Chapéuzinho Vermelho*”, respondeu o lobo, mudando de voz, “mamãe mandou-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho.”

- “Entre minha netinha. A chave está aí em baixo da porta.”

O lobo encaminhou-se para a cama da doente.

Aí, engoliu-a de uma só vez, e, vestindo as roupas da velha, esperou deitado no leito.

Um instante depois chegou Albertina, que ficou admirada por ver a porta escancarada, sabendo o cuidado de sua avó.

O lobo tinha colocado uma touca na cabeça; apenas se percebia um pouco da sua cara.

Mas assim mesmo, o que se via era horroroso.

- “Ah, avózinha”, disse o pequeno *Chapéuzinho Vermelho*, “para que é que a senhora tem orelhas tão grandes?”

- “Para melhor te ouvir, minha neta.”

- “Para que tem braços tão compridos?”

- “Para melhor te abraçar, minha neta.”

- “Para que tem uma bôca tão grande e dentes tão compridos?”

- “Para te comer...”

Dizendo isso, o lobo avançou para a desgraçada menina, e engoliu-a.

Achando-se plenamente satisfeito, adormeceu, e durante o sono ressonava terrivelmente.

Um caçador, passando por acaso perto da casinha, e ouvindo esse ruído extraordinário, disse:

- “A velhinha está talvez com um pesadelo. Quem sabe mesmo se não está mal? Vou ver se posso servir para alguma coisa.”

Entrou e descobriu o lobo estendido na cama.

- “Olé! Você por aqui! Há quanto tempo o procuro!”

Armou a espingarda, mas lembrou-se:

- “Não vejo a dona da casa, e bem pode ser que êle a tenha engulido viva.”

Então, com a sua faca de caça, abriu habilmente a barriga do lobo.

Apareceu *Chapéuzinho Vermelho*, que saltou no chão, exclamando:

- “Ah! que lugar terrível em que eu estava encerrada!”

A avó saiu também, muito satisfeita por tornar a ver o dia.

A fera continuava a dormir profundamente.

O caçador meteu-lhe duas pedras na barriga, e em seguida coseu a pele, ocultando-se depois com a avó e a neta.

Quando o lobo acordou, devorado por uma sede ardente, dirigiu-se para o tanque.

Enquanto caminhava ouviu as pedras batendo lá dentro, e ficou pasmado, sem saber o que era.

Chegando ao tanque, arrastado pelo pêso das pedras, afogou-se.

Naná desde êsse dia, vendo quanto é mau uma filha ser desobediente, prometeu nunca mais deixar de seguir as recomendações de sua mãe, e sempre cumpriu a promessa.

Anexo VIII – Fita Verde no Cabelo, Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo: nova velha estória*. Ilustrações de Roger Melo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970/1992.

HAVIA uma aldeia em algum lugar nem maior nem menos, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam.

Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo.

Sua mãe mandara-a, com um cesto e um pote, à avó, que a amava, a uma outra e quase igualzinha aldeia.

Fita-Verde partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez. O pote continha um doce em calda e o cesto estava vazio que para buscar framboesas.

Daí, que, indo atravessar o bosque, viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo.

Então ela, mesma, era quem se dizia:

- Vou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou.

A aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são.

E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo em pós.

Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeinhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa.

Vinha sobejadamente.

Demorou, para dar com a avó em casa, que assim lhe respondeu, quando ela, toque, toque, bateu:

- Quem é?

- Sou eu... – e Fita-Verde descansou a voz. – Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou.

Vai, a avó, difícil, disse: - Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe.

Fita-Verde assim fez, e entrou e olhou.

A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar aggado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. Dizendo: - Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo.

Mas agora Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada; e estava suada, com enorme fome de almoço.

Ela perguntou:

- Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!

- É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... – a avó murmurou.

- Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!
- É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta... – a avó suspirou.
- Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?
- É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha... – a avó ainda gemeu.

Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: - Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.

Anexo IX – História mal contada, Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, Carlos Drummond de. *História mal contada*. In: Contos plausíveis. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

A História de Chapeuzinho Vermelho sempre me pareceu mal contada, e não há esperança de se conhecer exatamente o que se passou entre ela, a avozinha e o lobo.

Começa que Chapeuzinho jamais chegara depois do lobo, à choupana da avozinha. Ela vencera na escola o campeonato infantil de corrida a pé, e normalmente não andava a passo, mas com ligeireza de lebre. Por sua vez, o lobo se queixava de dores reumáticas, e foi isto, justamente, que fez Chapeuzinho condoer-se dele.

Estes são pormenores da história, ouvida por Tia Nicota, no começo do século, em Macaé. Segundo ali se dizia, Chapeuzinho e o lobo fizeram boa liga e resolveram casar-se. Ela estava persuadida de que o lobo era um príncipe encantado, e que o casamento o faria voltar ao estado natural. Seriam felizes, teriam gêmeos. A avozinha opôs-se ao enlace, e houve na choupana uma cena desagradável entre os três. O lobo não era absolutamente príncipe, e Chapeuzinho, unindo-se a ele, transformou-se em loba perfeita, que há tempos ainda uivava à noite, nas cercanias de Macaé.

Anexo X – Chapeuzinho Vermelho de Raiva, Mário Prata

PRATA, Mário. *Chapeuzinho Vermelho de Raiva*. In MESERANI, Samir Curi. *Redação Escolar: Criatividade*. 2ª Edição. São Paulo: Ática, 1995.

- Senta aqui mais perto, Chapeuzinho. Fica aqui mais pertinho da vovó, fica.
- Mas vovó, que olho vermelho... E grandão... Que que houve?
- Ah, minha netinha, estes olhos estão assim de tanto olhar para você. Aliás, está queimada, heim?
- Guarujá, vovó. Passei o fim de semana lá. A senhora não me leva a mal, não, mas a senhora está com um nariz tão grande, mas tão grande! Tá tão esquisito, vovó.
- Ora, Chapéu, é a poluição. Desde que começou a industrialização do bosque que é um Deus nos acuda. Fico o dia todo respirando este ar horrível. Chegue mais perto, minha netinha, chegue.
- Mas em compensação, antes eu levava mais de duas horas para vir de casa até aqui e agora , com a estrada asfaltada, em menos de quinze minutos chego aqui com a minha moto.
- Pois é, minha filha. E o que tem aí nesta cesta enorme?
- Puxa, já ia me esquecendo: a mamãe mandou umas coisas para a senhora. Olha aí: margarina, Helmmans, Danone de frutas e até uns pacotinhos de Knorr, mas é para a senhora comer um só por dia, viu? Lembra da indigestão do carnaval?
- Se lembro, se lembro...
- Vovó, sem querer ser chata.
- Ora, diga.
- As orelhas. A orelha da senhora está tão grande. E ainda por cima, peluda. Credo, vovó!
- Ah, mas a culpada é você. São estes discos malucos que você me deu. Onde á se viu fazer música deste tipo? Um horror! Você me desculpe porque foi você que me deu, mas estas guitarras, é guitarra que diz, não é? Pois é; estas guitarras são muito barulhentas. Não há ouvido que agüente, minha filha. Música é a do meu tempo. Aquilo sim, eu e seu finado avô, dançando valsas... Ah, esta juventude está perdida mesmo.
- Por falar em juventude o cabelo da senhora está um barato, hein? Todo desfiado, pra cima, encaracolado. Que qué isso?
- Também tenho que entrar na moda, não é, minha filha? Ou você queria que eu fosse domingo ao programa do Chacrinha de coque e com vestido preto com bolinhas brancas?

Chapeuzinho pula para trás:

- E esta boca imensa???!!!

A avó pula da cama e coloca as mãos na cintura, brava:

- Escuta aqui, queridinha: você veio aqui hoje para me criticar é?!

Anexo XI – O lobo mau, Livia Garcia-Roza

GARCIA-ROZA, Livia. *O lobo mau*. In: Era outra vez: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.15-19.

- Alô! Quem fala?

- Eu.

- Eu quem?

- Chapeuzinho Vermelho.

- Aqui quem está falando é o lobo.

- O lo...

- O Lobo Mau. Tá fingindo que não me conhece? Olha aí, garota, não estou a fim de te comer nem de comer a sua avozinha caquética, está me ouvindo? Sou um lobo, porra! Agora vai chamar a sua mãe que eu não converso com criança.

- O que é, Chapeuzinho? Não vê que eu estou assando um bolo para a sua avó? Tira o gato daqui...

- O lobo está no telefone!

- Quem?

- O Lobo Mau.

- Vá colher flores, minha filha.

Sempre que mamãe acha que eu estou mentindo me manda para o jardim. “Para o castigo bonito”, ela diz. Depois, ela ligou para a minha avó contando que eu tinha dito que o lobo havia ligado e falado comigo. E ainda tinha mandado chamá-la. “Imagina mamãe”, disse, tapando a boca aberta com a mão e se jogando para trás no sofá, até escutar um estrondo e ver a porta da frente vir abaixo e o lobo, passando por cima dela, entrar na nossa casa. Mamãe então se levantou e se desmilinguiu sobre o tapete vermelho no meio da sala. O lobo partiu para cima dela e, puxando sua orelha, gritou lá dentro:

- Por que não veio falar comigo, heim? Está me evitando? Fugindo de mim? Não estou a fim de comer mulher nenhuma, está me entendendo? Papel ridículo terem vestido um lobo de mulher!

Mamãe abriu os olhos e voltou a revirá-los em seguida. Ele ainda não tinha acabado:

- Cresci na floresta, comendo animais selvagens, imagina se eu ia gostar de mulher...

Mesmo de olhos fechados mamãe tremia.

- Ela é surda? – ele perguntou olhando pra mim.

- Acho que está com medo do senhor.

- Por quê?

- Por causa dos gritos, dos pelos e dos dentes.

- E você? – uivou na minha cara.

- Eu não. – E meu xixi escorreu pelas pernas bambas.

Notando, ele disse:

- O que é isso aí embaixo? Mijo?

Balancei a cabeça dizendo que sim. Levantando a pata traseira, o lobo também fez xixi na sala. No abajur de pé de mamãe. Em seguida, perguntou:

- Você não tinha uma avó?

- Tinha.

- Onde ela foi parar?

- ...

- Ta surda?

- Na barriga do lobo.

- Sua avó caiu na cilada do lobo! Essas velhas são umas trouxas! – E o lobo soltou uma gargalhada.

Eu ia contar o que tinha acontecido, mas achei melhor não. Olhando ao redor, o lobo perguntou onde ficava o telefone. “Heim?”, gritou perto da minha orelha. Doeu lá dentro. Apontei para onde estava o aparelho. E me sentei, com a calcinha molhada, para esperar; mamãe continuava no chão, desmaiada. Nesse momento o lobo espirrou; fiz mais xixi ainda, mas desta vez ele não escorreu.

- Não vai me desejar saúde? – disse ele, me olhando de lado.

- Saúde – respondi.

Pegando o telefone, ele perguntou em voz alta:

- Qual é mesmo o número dos lambões?

Eu não sabia de quem ele estava falando. Dando um soco na própria cabeça, o lobo disse que havia se lembrado, e discou em seguida.

- Alô! Aqui quem está falando é o lobo! O Lobo Mau, cacete! Mas o que está acontecendo que ninguém me reconhece? – gritou. – Porcos burros! Só sabem brincar de casinha... Enchem meu saco! Acho bom vocês pararem de falar mal de mim senão acabo com a raça dos três! Está me ouvindo seu bostinha! – E bateu o telefone.

Desligou bufando e, olhando pra mim, perguntou se eu conhecia alguém mais que o difamava. Alguma história infame sobre ele.

- Vamos, ponha a cabeça pra funcionar!

Eu não sabia o que era difamar nem infame, mas deviam ser coisas ruins, então respondi:

- Não, não conheço ninguém. Só a minha mãe mesmo. Era melhor não falar em vovó.

O lobo então se espreguiçou, saltou sobre mamãe que estava no caminho e saiu passeando pela sala, fazendo xixi nos móveis; quando se cansou, sentou-se na cadeira de balanço dizendo que estava de saco cheio.

- Resolveram me eleger! Sou o lobo da loba! Será que não entendem? – E começo a uivar. – Uivo, mas não rastejo – dizia – morro, mas morro de quatro!

Será que estava chorado?! Pensei em pegar um lenço, mas achei que ele ia rasgá-lo.

- É um inferno! – disse, saltando da cadeira – Monstro, besta selvagem, cruel, é o que sabem dizer... Gentalha! Será que não é possível ser mal em paz? O que querem?... Quantas vezes preciso repetir que sou um lobo!

- Mamãe disse que eu...

Chi. Esqueci que estava falando com ele há um tempão.

- Continue – disse o lobo.

- Minha mãe diz também que eu só faço bobagem...

- Criança, pomba!

Aí ficamos nos olhando. Eu estava com muito medo. Tanto que achei que meu cabelo tremia, e meus dedos não ficavam quietos. Estava dele e de mamãe também, porque eu tinha certeza que ela tinha escutado. Depois ia brigar comigo.

- Por acaso tenho orelhas grandes? – ele perguntou de repente.

Balancei a cabeça dizendo não.

- E os olhos?

Continuei balançando a cabeça.

- E a boca? Por acaso é grande? – E o lobo escancarou a boca.

Quanto dente! Quase fiz xixi de novo, mas disse, com as pernas molengas:

- De jeito nenhum.

- E por que você parou de falar?...

- Eu estou falando.

- Não agora! Quando ia falar de sua mãe...

- Ah, porque fi-fiquei com me-medo do senhor – disse, gaguejando.

- Que senhor? E eu sou senhor de alguma coisa?

- É, da floresta.

- Sou o senhor da floresta! Sou o senhor da floresta! – ele repetia.

E voltou a se sentar, e ficou em silêncio, estufando o peito. Em seguida, pediu um trago. Entendi que era bebida, disse que só tínhamos suco. Mamãe era “natural”.

- E você? – perguntou.

- Eu também.

Ele então se levantou dizendo que aquela era uma casa caída de merda e que ele já ia embora. E mandou que eu desse um recado à minha mãe, que continuava esticada no tapete da sala: que ela o esquecesse. Que o deixasse em paz. Que pensasse em homens, não em lobos! E que parasse de inventar histórias sobre ele.

- Pega mal pra mim e pra alcatéia, minha tribo. Está me entendendo?

Balancei a cabeça concordando. E ele continuou dizendo que estava com o saco estourado de histórias infantis, que criança era uma pata no saco, e me olhou de esguelha dando um risinho. Mamãe continuava imóvel no tapete da sala. O lobo saiu resmungando. Mal ele tinha virado as costas, e eu já ia chamar minha mãe, quando escutei um barulho. Era ele de novo na porta, com os olhos vermelhos, perguntando:

- Tem uma coisa aí pra eu comer?

Anexo XII – Chapeuzinho Vermelho e o Lobo, Roald Dahl

DAHL, Roald. *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo*. In: *Historinhas em versos perversos*. Ilustrações de Quentin Blake; tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 1982/2007. p. 42-47.

O lobo estava com fome e furo da vida./ Há muito não comia 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 tremer, 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!”

E 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 para 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 o 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 pele 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,/ cruza 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.”

Anexo XIII – Os três porquinhos, Roald Dahl

DAHL, Roald. *Os três porquinhos*. In: *Historinhas em versos perversos*. Ilustrações de Quentin Blake; tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 2007. p. 48-55.

De todos os animais, digo com sinceridade,/ meu preferido é o porco, esta é a verdade./ Os porcos são nobres e espertos também,/ Além de gentis, mas tem um porém:/ como toda regra tem exceção,/ às vezes achamos um porco bobão./ O que, por exemplo, você acharia/ se andando no mato, um belo dia,/ visse à sua frente um porco a sorrir/ fazendo uma casa DE PALHA para si?/ Vendo o porco o Lobo começa a babar/ e diz: “Vou comer esse porco e é pra já”.

“Me deixa entrar, ó meu lindo porquinho!”/ “Não e não, pelas barbas do meu queixinho!”/ “Então vou soprar, soprar e soprar/ E sua casa no céu vai voar!”

O porquinho começou a rezar,/ e o Lobo soprou sua casa no ar./ “Costela”, diz ele, “presunto, bacon – oh, tudo!/ Ora se não sou um Lobo sortudo!”/ E comeu bem depressa o pobre bacorim,/ deixando apenas o rabo RO fim./ Depois foi por ai, um tantinho inchado,/ andando devagar, mas muito animado./ E avistou uma casa de porco bem-feita,/ só que de GRAVETOS, jeitosa, perfeita!

“Me deixa entrar, ó meu lindo porquinho!”/ “Não e não, pelas barbas do meu queixinho!”/ “Então vou soprar, soprar e soprar/ E sua casa no céu vai voar!”

Diz o Lobo “Tudo bem, então lá vou eu!”/ E se põe a soprar – ele enlouqueceu? –/ grita o porco, com todas as forças de que é capaz:/ “Ó Lobão, já comeste, o que queres mais?/ Façamos um acordo, não vejo mal algum.”/ Responde o Lobão: “Mas de jeito nenhum!”/ E logo o porquinho vira refeição./ “Porquinhos deliciosos!”, exclama o Lobão./ “Mas satisfeito ainda não estou, não!/ Minha pança está cheia – quase corro risco/ de morte, mas não perco um petisco!”

De mansinho o lobo então caminha,/ e se aproxima de outra casinha./ Uma casa onde mora sozinho,/ ainda um outro porquinho./ Mas esse porco, isto é, o Número Três,/ era muito esperto – digo a vocês.

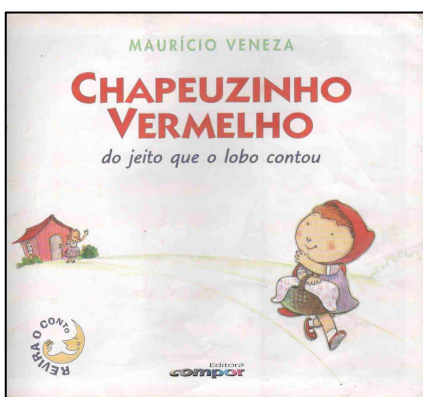
Em vez de palha ou graveto, o porco sabido/ usou em sua casa TIJOLO COZIDO./ “Esta casa aqui”, diz ele, “não derrubas não!”/ “Pra mim basta um sopro”, responde o Lobão./ “Olha que não tens pulmão pra isso./ Fiz minha casinha de tijolo maciço.”/ O lobo bufou, soprou e soprou./ A casa era firme e não desabou./ “Não posso, com um sopro, mandar a casa pro ar”,/ diz Lobão. “E já que é assim, vou dinamitar!/ Vou voltar à noite”, insiste o Lobão,/ “e resolvo tudo com uma explosão!”/ Responde o porquinho: “Ah seu bruto gabola!”,/ e, sem perda de tempo, na mesma hora,/ pega o telefone, junto do espelho,/ e liga pra casa de Chapeuzinho Vermelho./ “Alô”, ela diz. “Quem fala, pode me dizer?/ Ah, o porquinho! Como vai você?”/ “A situação aqui está de amargar,/ será que você pode me ajudar?”/ “Vou tentar, é claro”, diz a Chapeuzinho./ “Qual é o problema?” “Um lobo!”, exclama o porquinho./ “Sei que já enfrentou um feio lobão/ e agora tem um aqui, bem no meu portão!”/ “Vou daqui a pouco, pode ficar certo,/ pois a minha casa fica bem perto.”

“Estou começando a lavar o cabelo,/ tão logo ele seque, vou aí, vou vê-lo.”/ E de fato Chapeuzinho demorou bem pouco,/ logo ela chegou na casa do porco./ E lá estava o Lobo, olhos a brilhar/ e meio amarelos – coisa de assustar./ Dentes afiados, gengivas à mostra,/ babando e sonhando com a mesa já posta.

Nos olhos da jovem se vê um clarão./ Ela saca o revólver de seu bermudão./ Mais uma vez ela atira sem dó/ e mata o lobão com um tiro só./ O porquinho vê tudo, de sua janela,/ e dá grandes vivas à bela donzela!

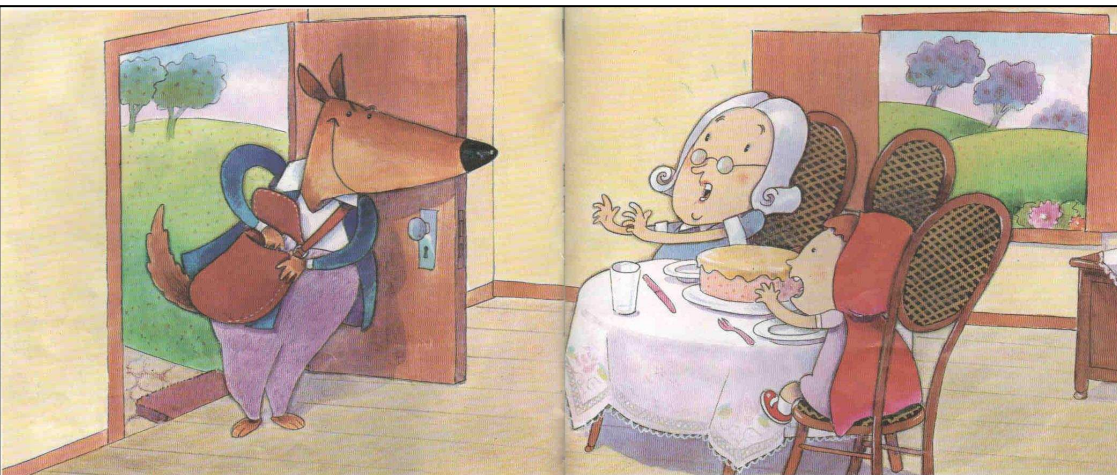
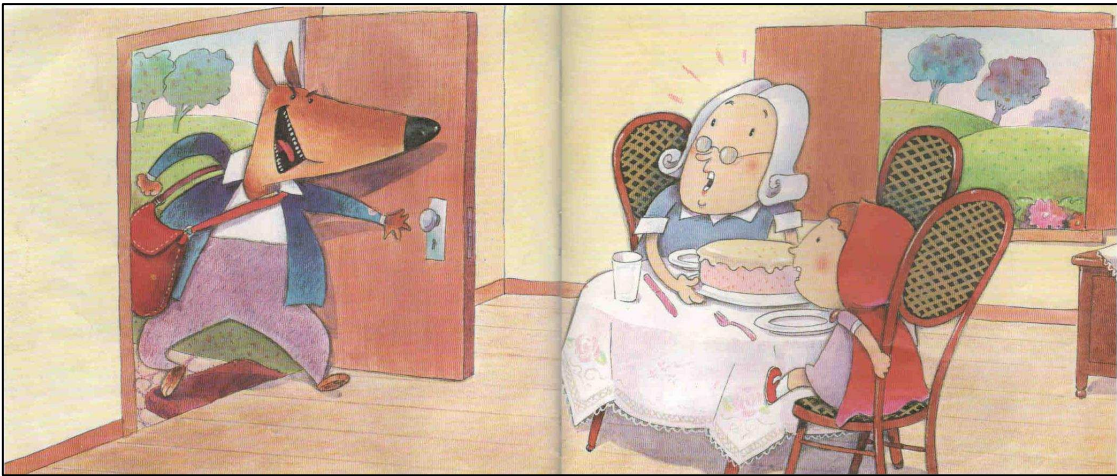
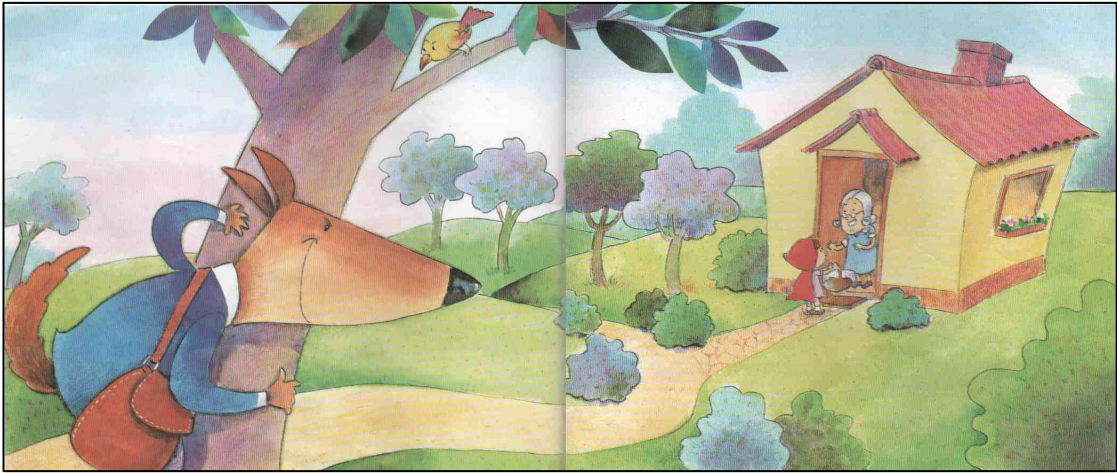
Ah, meu porquinho, não vá confiar/ em jovens grã-finas, prontas a enganar./ Pois a Chapeuzinho, prestem atenção,/ não tem só dois casacos de pele de lobão:/ quando sai a passeio, no bosque vizinho,/ leva uma BOLSA DE COURO DE PORQUINHO.

Anexo XIV – Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou



VENEZA, Maurício. *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou*. Belo Horizonte: Compor, 1999.





Anexo XV – O filho da bruxa, Michael Gruber

GRUBER, Michael. *O filho da Bruxa*. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 243p. (Fragmento extraído das páginas 63-68).

(...) Apesar do desapontamento, Grumo achou que aquele tinha sido o melhor dia de que conseguia se lembrar. Sentiu-se cumulado de atenções; até mesmo o gato fora gentil com ele. (...).

A mãe veio colocá-lo na cama, o que era um raro prazer, e Grumo sentiu-se encorajado a tentar um prazer ainda mais raro.

“Mãe, você me contaria uma história?”

“Acho que sim. Que história você quer ouvir?”

“Aquela de quando você era menininha, e da sua avó, e do lobo.”

A mulher sorriu e começou: “Era uma vez, no meio de uma grande floresta, uma família pobre que tinha uma menininha, que era eu. Eu adorava a floresta e todas as suas criaturas, e elas me adoravam. Saía com qualquer tempo, e para me manter aquecida e seca, minha mãe fez um casaco de montaria e um chapeuzinho para combinar, em lã vermelha de malha apertada, razão pela qual fiquei conhecida naquelas paragens como ‘a menina do chapeuzinho vermelho’. Um dia, minha mãe me disse: ‘Leve esta cesta de guloseimas para a casa da sua avó, mas tenha cuidado para não se desviar do caminho. Há caçadores malvados na floresta, e eles podem não só confundi-la com um cervo ou um cabrito montês e atirar em você, como podem também querer capturá-la, levá-la embora e vendê-la, já que nem todo mundo tem uma garotinha adorável como você, e muitos gostariam de ter’. Então eu disse que tomaria cuidado e saí com minha cesta de guloseimas. A meio caminho da casa da vovó, encontrei um grande lobo cinzento. Fiz uma mesura e disse: ‘Como vai, lobo?’.

‘Bem, *eu* vou indo’, disse o lobo, ‘mas não a minha matilha, pois somos cruelmente prejudicados por esses caçadores. Muitos de nós são abatidos, e também não comem nada a não ser restos deixados para os corvos. É uma tristeza. Mas aonde vai você, cria dos homens?’

“ ‘À casa da minha vovozinha’, respondi, ‘para levar estas guloseimas que estão na cesta. Aceita uma fatia de salame?’

“ ‘Sim, aceito’, disse o lobo, e eu dei a ele, e ele a abocanhou, zás-trás. ‘E agora vou eu lhe oferecer uma coisa, por você ser amiga dos lobos’, ele acrescentou. Arrancou três pêlos da cauda e trançou-os coma boca habilidosa, fazendo um laço difícil de desatar e que simboliza o amor eterno, e o prendeu no cadarço do meu capuz, dizendo: ‘Se algum dia estiver em perigo, coloque o laço na boca e mastigue. Eu sentirei um puxão na cauda, e virei com os meus para prestarmos a ajuda que pudermos’.

“Eu agradei ao lobo e segui meu caminho. Mas o dia estava quente, e o caminho era longo, e logo vi um lugar onde poderia pegar um atalho através da floresta para encurtar a viagem; e esquecendo o que dissera minha mãe, me desviei do caminho e segui por entre os bosques sombrios.

“Ali, um caçador me espreitava; percebendo aonde eu ia, ele saiu correndo para a casa da minha avó, tão depressa quanto lhe permitiam as pernas. Lá, ele entrou pulando a janela e agarrou a pobre velhinha, amarrou-a e jogou-a no porão. Ele vestiu o barrete e a camisola dela e se enfiou no meio das cobertas, ajeitando a bolsa de couro de caçador por cima da barriga, ao alcance da mão.

“Logo que eu entrei e fiz uma mesura, dizendo: ‘Vovó, trouxe uma cesta de gostosuras para você, falta só um pedaço de salame, que eu dei para o lobo. Mas vovó, eu disse, olhando bem para ela, ‘que olhos grandes você tem!’.

“ ‘São para te enxergar melhor, minha querida’, disse o caçador.

“ ‘E vovó, que orelhas grandes você tem!’

“ ‘São para te ouvir melhor, minha querida’, exclamou o caçador.

“ ‘E vovó, que barriga grandes você tem!, eu disse.

“ ‘É para te embolsar melhor, minha querida, gritou o caçador, e pulou da cama. Ele me agarrou pelo chapeuzinho vermelho e me enfiou de ponta cabeça na bolsa.

“ ‘Oh, caçador, caçador!’, bradei. ‘Por que está me enfiando na bolsa?’

“ ‘Ora, para levá-la ao mercado, ele disse.

“ ‘E quando chegar lá, você vai me vender?’, perguntei, pois lembrei-me das palavras da minha mãe.

“ ‘Ah, sim. Vou vendê-la a algum homem, para que você seja mulher dele.’

“ ‘E que será de mim, então?’, perguntei de dentro da bolsa.

“ ‘Ele a pregará com quatro pregos’, disse o caçador. ‘Pregará um pote numa das mãos e uma vassoura na outra, um fogão em um e uma banheira no outro.’

“ ‘Mas assim eu não vou conseguir correr pela mata selvagem usando o meu chapeuzinho vermelho’, eu disse, ‘nem me divertir com os passarinhos e as feras.’

“ ‘Neca, neres, nunquinha’, disse o caçador, ‘nunca mais; porém você terá muitos bebês para se divertir, e um belo vestido para usar. E eu receberei ouro por você, portanto está tudo certo.’

“Mas eu achei que não estava nada certo, e então mastiguei o laço de pêlos que o lobo cinzento me dera, e o lobo sentiu um puxão na cauda e uivou e convocou os parentes. Correndo como o vento, eles vieram à casa da minha avó, entraram pelas portas e janelas e devoraram o caçador, zás-trás, até não sobrar nem um pedacinho. Aí os lobos me tiraram da bolsa, e eu desamarrei a vovó, e todos ceamos muito bem com as gostosuras da cesta, e eu nunca mais desobedei à minha mãe, nem me desviei do caminho.”

Grumo suspirou e se ajeitou melhor embaixo das cobertas. Havia alguma coisa no jeito de sua mãe contar uma história me tornava aquilo muito melhor do que ouvir uma história contada pela cama mágica, ou por Bagordax. Mas Grumo não ficou satisfeito com aquela narrativa toa contada e recontada.

“E o que aconteceu depois?”, ele perguntou. “Você viveu feliz para sempre com a sua família?”

Com isso, o semblante da bruxa se anuviou, e ela estava quase contando uma mentirinha fácil, mas as mentiras eram sempre desconfortáveis para a sua língua. “E além disso”, ela pensou, “com toda essa gente que vimos hoje tentando nos atropelar, é mito bom que ele aprenda alguma coisa do mundo real.”

“Não”, disse ela, “infelizmente, não. No inverno seguinte, minha mãe foi levada por uma febre, e meu pai começou a ficar rabugento e a beber; e quando estava bêbado, brigava comigo, dizendo que eu lembrava muito a esposa que ele perdera, e me culpava por star viva enquanto ela estava morta. Também mais ou menos nessa época, eu estava começando a dominar meus poderes e a tramar os meus próprios pequenos encantamentos, e isso o fez ficar com medo de mim. Um dia, na hora da ceia, estava lá uma estranha, uma mulher, que me admirava e falava de um jeito encantador, e me deu para beber um licor amarelo, que foi a coisa mais deliciosa que eu já sentira na boca. Mas aquilo me pôs para dormir, um sono muito, muito profundo, e quando acordei estava em uma cama estranha. Ele me vendera a uma bruxa.”

“Você ficou com medo?”

“Um pouco, mas havia tamanho palpitar de magia naquela casa que em pouco tempo eu já tinha enxugado as lágrimas e ficado em transe. Então a bruxa, que se chamava Meregilda, me contou que eu seria sua serva por sete anos, mas em compensação ela me ensinaria a controlar a minha arte. Descobri tempos depois que era mentira; em vez disso, ela decidira me fazer sua escrava, subordinado o meu poder ao seu, e surripiar a minha juventude para viver mais tempo, pois já era então uma mulher bem idosa. Ela me espancava muito, não me deixava sair das suas vistas, e jamais vi outra alma por ali naqueles sete anos.”

“Como você escapou dela?”

“Ela tinha uma fraqueza. Adorava mel, mas tinha um medo mortal de abelhas, não sei por quê, mas tinha. Disse que os seus encantamentos não funcionavam nesse caso, e elas a picavam. Então me mandou às abelhas, para extrair o mel das reservas, e assim fiz amizade com elas e tive muitas conversas agradáveis com a rainha pelas quebradas da floresta. E eu disse que, se ela me ajudasse, eu cuidaria para que sua colméia nunca fosse assaltada por ursos, texugos ou bruxas, pois Meregilda era gananciosa e exigia mel demais. Aí, um dia, elas vieram num enxame enorme e a expulsaram da casa, e eu entrei de fininho e roubei o grande livro de encantamentos, o mesmo que está na minha estante até hoje, com o qual fiz um feitiço que me valeu a liberdade.”

“O que aconteceu com a bruxa?”, perguntou Grumo.

“Está encolhida e seca no meu pote azul, aquele junto da chaminé.”

Anexo XVI – A Chapéu, Hilda Hilst

HILST, Hilda. *A Chapéu. In* Bufólicas. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1992.

Leocádia era sábia./ Sua neta “Chapéu”/ De vermelho só tinha a gruta/ E um certo mel na língua suja./ Sai bruaca/ Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)/ Aí vem Lobão!/ Prepara-lhe confeitos/ Carnes, esqueletos/ Pois bem sabes/ Que a bichona peluda/ É o nosso ganha pão./ A velha Leocádia estremunhada/ Respondia à neta:/ Ando cansada de ser explorada/ Pois da última vez/ Lobão deu pra três/ E eu não recebi o meu quinhão!/ E tu, e tu Chapeu, minha nega/ Não fazendo nada/ Com essa choca preta.

Preta de choca, nona,/ Mas irmã do capeta./ Lobão, que discussões estéreis/ Que azáfama de línguas!/ A manhã está clara e tão bonita!/ Voejam andorinhas/ Não vedes?/ Tragam-me carnes, cordeiros,/ Salsas verdes./ E por que tens, ó velha,/ Os dentes agranhados?/ Pareces de mim um arremedo!/ Às vezes te miro/ E sinto que tens um nabo/ Perfeito pro meu buraco./ AAAAIII! Grita Chapéu./ Num átimo percebo tudo!/ Enganaram-me, vó Leocádia/ E Lobão/ Fornicam desde sempre/ Atrás do meu fogão!

Moral da história:

Um id oculto mascara o seu produto.

Anexo XVII – A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho.

Gustavo Gollo

GOLLO, Gustavo. *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*. Publicada no Recanto das Letras em 02/11/2008. Código do texto: T1261863. Disponível no site: <http://recantodasletras.uol.com.br/contoseroticos/1261863>. Acessado em 16/06/09.

Lobão vinha reparando em Chapeuzinho vermelho havia certo tempo, já não era mais uma menina, e estava ficando bem ajeitadinha; naquela manhã quase chuvosa, vestia uma capinha vermelha que lhe caía até as pernas nuas e graciosas, quando passou saltitando e cantando de uma maneira jovial e encantadora que obrigou o jovem a fitá-la com um olho muito comprido e puxar conversa:

— Olá Chapeuzinho. Aonde vai assim bonita?

Ao ouvir o galanteio, a moça foi toda sorriso:

— Ah, obrigada Lobão, estou indo levar esses doces para minha vovozinha, não gostaria de me acompanhar até lá?

— Boa idéia, estava aqui sozinho pensando no que fazer...

E partiram os dois, ela saltitante e muito alegre, ele com os olhos grudados nas coxas da mocinha que, aliás, se locomovia com enorme graça; sua capinha vermelha e curta caía sobre o corpo como um sino, enquanto os dois badalavam pela rua de mãos dadas. Já estavam perto da casa da avó, e ela ainda cantava, desafinada e ininterruptamente, a mesma musiquinha enfadonha:

— Pela estrada afora eu vou bem sozinha, levar esses doces para a vovozinha...

Estavam bem alegres quando cruzaram com três figuras rebolando ostensivamente:

— Viu, não falei que era o bofe?

— E com essa mocréia.

— Horrerosa!

As criaturas passaram, mas quem perdeu o rebolado foi o casal; a menina interrompeu finalmente a cantoria maçante, soltou a mão do parceiro e perguntou:

— Ih, você anda com esses porquinhos, é?

Lobão, ainda menos à vontade, já não sabia o que estava fazendo ali, e só continuou a acompanhar a menina por absoluta falta de opção e pelo fato de já estarem chegando, o que, por sorte, sucedeu quase de imediato. A avó da menina os recebeu efusivamente, quebrando todo o gelo acarretado pelo encontro prévio.

Conversaram bastante, lancharam, comeram os docinhos trazidos pela moça e quando já estava chegando a hora de ir, a menina se prontificou a retirar a mesa e lavar os pratos, mas enquanto isso acontecia, desastrosamente, Lobão derrubou um copo de suco em seu próprio colo, o que não chegou a causar nenhum transtorno já que imediatamente a avó da menina, com o auxílio de um guardanapo, o secou com muito cuidado e carinho; muito mais até que o necessário, protegendo com uma das mãos e extrema habilidade as coisas do rapaz por baixo da calça molhada, enquanto o enxugava com a outra. Mas a moça não tardou a voltar da cozinha encontrando Lobão em um misto de parvoíce e êxtase, enquanto sua avozinha permanecia muito alegre e encantada com a visita.

Despediram-se e partiram, com a recomendação muito explícita para ambos de que regressassem assim que pudessem. Durante a volta, Chapeuzinho continuava tão alegre quanto na vinda, e tratou de entoar a mesma musiquinha cacete, mas Lobão parecia disperso e distante, permanecendo calado por quase todo o percurso. Ainda faltava um bom trecho para chegarem de volta à casa da mocinha quando Lobão rompeu seu próprio silêncio para comunicar que havia esquecido algo, e que Chapéu deveria prosseguir sozinha, retomando ele próprio pelo caminho por onde acabavam de vir; a menina não entendeu a atitude do outro, mas mesmo assim prosseguiu.

Ao chegar em casa, sua mãe perguntou pela cestinha, da qual necessitaria naquele mesmo dia; a moça confirmou tê-la esquecido na casa da avó, mas aquiesceu em voltar lá para buscá-la depois da refeição, que já estava quase servida, de modo que almoçou e saiu em seguida.

Não demorou para que a campainha da avó tocasse uma vez mais naquele dia, mas, para a surpresa de ambos, quem abriu a porta para a menina foi ninguém menos que Lobão, ridiculamente vestido em um roupão florido da velha. Tão instintiva quanto absurdamente, o jovem tentou se esconder puxando o capuz do minúsculo vestido por sobre o rosto, deixando de fora as musculosas pernas muito peludas com que se deslocou rapidamente para o interior do quarto.

Divertidíssima com a cena burlesca, Chapeuzinho tratou de dar corda à farsa correndo atrás do bufão aos gritos de “vovó”, “vovozinha”, a que o truão respondia em falsete, enquanto puxava o capuz para cima com o intuito de esconder o rosto sem se preocupar em deixar os fundos à mostra.

À beira do desespero, flagrado ali na cama da velha, vestido da maneira mais ridícula que se possa pensar, o pobre Lobão nada mais conseguia imaginar exceto tentar se esconder da menina impertinente que o perseguia na mais cândida alegria, e enquanto se esforçava por se cobrir, bisonhamente vexado, a menina se empenhava em fazer o exato contrário, expondo-o o mais que pudesse, até que não restasse outra opção que não a rendição. Ainda encolhido, buscou coragem para fixar os olhos medrosos e arregalados na menina, que na maior desfaçatez perguntou:

— Para que esses olhos tão grandes, vovó?

Ao que, com voz trêmula e em falsete, e depois de uma pausa que lhe pareceu absurdamente longa e torturante, Lobão se viu compelido a responder:

— São para te ver melhor.

Certas vicissitudes acabam por se revelar tremendamente apropriadas, e os brevíssimos segundos necessários para a resposta foram suficientes para que Lobão finalmente tomasse pé da situação e prestasse atenção ao generoso decote de Chapeuzinho que, sentada a seu lado, se debruçava sobre seu corpo seminu coberto por um lençol. Confiante e ousada, a moça retirou abruptamente o lençol que o cobria, deixando à mostra seu corpo coberto apenas pelo ínfimo roupão muito leve. Foi a vez de Chapeuzinho surpreender-se. Toda arregalada a jovem exclamou:

— Hã, Lobão...

E com os olhos cravados no volume que começava a se destacar do corpo do rapaz, perguntou:

— E para que esse negócio tão grande?

Nesse mesmo instante a coisa pareceu ter crescido ainda mais, até escapulir repentinamente brotando fora do traje ínfimo enquanto respondia com voz grave e rouca:

— É pra te comeeer!

E puxou a menina arregaladíssima pelos ombros para morder-lhe o pescoço enquanto a apalpava e comprimia com avidez por sobre seu corpo.

Anexo XVIII – A verdadeira história dos três porquinhos, Jon Scieszka

SCIESZKA, Jon. *A verdadeira história dos três porquinhos*. Ilustrações de Lane Smith. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.

Em todo o mundo, as pessoas conhecem a história dos Três Porquinhos. Ou pelo menos, acham que conhecem. Mas, eu vou contar um segredo. Ninguém conhece a história verdadeira, porque ninguém jamais escutou o meu lado da história.

Eu sou o lobo Alexandre T. Lobo. Pode me chamar de Alex. Eu não sei como começou este papo de Lobo Mau, mas está completamente errado. Talvez seja por causa de nossa alimentação. Olha, não é culpa minha se lobos comem bichinhos engraçadinhos como coelhos e porquinhos. É apenas nosso jeito de ser. Se os cheeseburgers fossem uma gracinha, todos iam achar que você é Mau.

Mas como eu estava dizendo, todo esse papo de Lobo Mau está errado. A verdadeira história é sobre um espirro e uma xícara de açúcar.

No tempo do Era Uma Vez, eu estava fazendo um bolo de aniversário para minha querida vovozinha. Eu estava com um resfriado terrível, espirrando muito. Fiquei sem açúcar. Então resolvi pedir uma xícara de açúcar emprestada para o meu vizinho. Agora, esse vizinho era um porco. E não era muito inteligente também. Ele tinha construído a casa de palha. Dá para acreditar? Quero dizer, quem tem a cabeça no lugar não constrói uma casa de palha. É claro que sim, que bati, a porta caiu. Eu não sou de ir entrando assim na casa dos outros. Então chamei: “Porquinho, você está aí?” Ninguém respondeu.

Eu já estava a ponto de voltar para casa sem o açúcar para o bolo de aniversário da minha querida e amada vovozinha. Foi quando meu nariz começou a coçar. Senti o espirro vindo. Então inflei. E bufei. E soltei um grande espirro.

Sabe o que aconteceu? Aquela maldita casa de palha desmoronou inteirinha. E bem no meio do monte de palha estava o Primeiro Porquinho – mortinho da silva. Ele estava em casa o tempo todo. Seria um desperdício deixar um presunto em excelente estado no meio daquela palha toda. Então eu o comi. Imagine o porquinho como se ele fosse um grande cheeseburger dando sopa.

Eu estava me sentindo um pouco melhor. Mas ainda não tinha minha xícara de açúcar. Então fui até a casa do próximo vizinho. Esse era um pouco mais esperto, mas não muito. Tinha construído a casa com lenha. Toquei a campainha da casa com lenha. Ninguém respondeu. Chamei: “Senhor Porco, senhor Porco, está em casa?”

Ele gritou de volta: “Vá embora Lobo. Você não pode entrar. Estou fazendo a barba de minhas bochechas rechonchudas”. Ele tinha acabado de pegar na maçaneta quando senti outro espirro vindo. Inflei. E bufei. E tentei cobrir minha boca, mas soltei um grande espirro. Você não vai acreditar, mas a casa desse sujeito desmoronou igualzinho a do irmão dele.

Quando a poeira baixou, lá estava o Segundo Porquinho – mortinho da silva. Palavra de hora. Na certa você sabe que comida estraga se ficar abandonada ao relento. Então fiz a única coisa que tinha de ser

feita. Jantei de novo. Era o mesmo que repetir um prato. Eu estava ficando tremendamente empanturrado. Mas estava um pouco melhor do resfriado.

E eu ainda não conseguira aquela xícara de açúcar para o bolo de aniversário da minha querida e amada vovozinha. Então fui até a casa do próximo vizinho. Esse sujeito era irmão do Primeiro e do Segundo Porquinho. Devia ser o crânio da família. A casa dele era de tijolos. Bati na casa de tijolos. Ninguém respondeu. Eu chamei: “Senhor Porco, o senhor está?” E sabe o que aquele leitãozinho atrevido me respondeu? “Caia fora daqui, Lobo. Não me amole mais.”

E não me venham acusar de grosseria! Ele tinha provavelmente um saco cheio de açúcar. E não ia me dar nem uma xicrinha para o bolo de aniversário da minha vovozinha. Que porco! Eu já estava quase indo embora para fazer um lindo cartão em vez de um bolo, quando senti um espirro vindo. Eu inflei. E bufei. E espirrei de novo.

Então o Terceiro Porco gritou: “E a sua velha vovozinha pode ir às favas.” Sabe sou um cara geralmente bem calmo. Mas quando alguém fala desse jeito da minha vovozinha, eu perco a cabeça. Quando a polícia chegou, é evidente que eu estava tentando arrebentar a porta daquele Porco. E todo o tempo eu estava inflando, bufando e espirando e fazendo uma barulheira.

O resto, como dizem, é história.

Tive um azar: os repórteres descobriram que eu tinha jantado os outros dois porcos. E acharam que a história de um sujeito doente pedindo açúcar emprestado não era muito emocionante. Então enfeitaram e exageraram a história como todo aquele negócio de “bufar, assoprar e derrubar sua casa”.

E fizeram de mim um Lobo Mau. É isso aí. Esta é a verdadeira história. Fui vítima de armação. Mas talvez você possa me emprestar uma xícara de açúcar”.

ANEXO XIX – CRÉDITOS DAS IMAGENS

Figura 1	<i>Evangelário de Oto III - Munique, século XI. Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_de_Alemania. Acessado em 20/07/2009.</i>
Figura 2	<i>"As meninas" de Diego Velázquez (1656). Fonte: www.ibiblio.org/.../velazquez_meninas.jpg. Acessado em 20/07/2009.</i>
Figura 3	<i>Concepção tridimensional do discurso segundo Fairclough. Fonte: FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p. 101.</i>
Figura 4	<i>Chapeuzinho Vermelho de Boina. Por Gustave Doré. Fonte: PERRAULT, Charles. Les Contes de Perrault. Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.</i>
Figura 5	<i>Contes de ma mère l'Oye. Por Gustave Doré. Fonte: PERRAULT, Charles. Les Contes de Perrault. Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.</i>
Figura 6	<i>Lobo/lenhador. Por Roger Melo. Fonte: ROSA, João Guimarães. Fita verde no cabelo: nova velha estória. Ilustrações de Roger Melo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.</i>

Figura 7	<i>Sombra do lobo na mão da avó. Por Roger Melo. Fonte:</i> ROSA, João Guimarães. <i>Fita verde no cabelo: nova velha estória</i> . Ilustrações de Roger Melo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
Figura 8	<i>Jogo entre mão da avó e pata do lobo. Por Roger Melo. Fonte:</i> ROSA, João Guimarães. <i>Fita verde no cabelo: nova velha estória</i> . Il. de Roger Melo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
Figura 9	<i>Chapeuzinho com casaco de pele de Lobão. Por Quentin Blake. Fonte:</i> DAHL, Roald. <i>Chapeuzinho Vermelho e o Lobo</i> . In: <i>Historinhas em versos perversos</i> . Ilustrações de Quentin Blake; tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 1982/2007.
Figura 10	<i>Chapeuzinho colhendo flores. Imagem extraída da capa de Chapeuzinho Vermelho, de Constanza Cromocart. Fonte:</i> pontocultural.wordpress.com. Acesso em 20/07/2009.
Figura 11	<i>Chapeuzinho sendo devorada pelo lobo. Ilustração de Jacques de Sève. (Em Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades por Charles Perrault. La Haye, 1742. BnF, Manuscritos (fundos Rothschild, Farpa 1732). Fonte:</i> expositions.bnf.fr/contes/grand/078.htm . Acesso em 20/07/2009.
Figura 12	<i>Narrativa imagética – Chapeuzinho Vermelho, Rui de Oliveira. Fonte:</i> SANDRONI, Luciana; SCHWARCZ, Lilia. <i>Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem</i> . Ilustrações de Rui de Oliveira. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2002.
Figura 13	<i>Narrativa verbo-visual escrita pelos Irmãos Grimm e ilustrada por Susanne Janssen. Fonte:</i> GRIMM, Irmãos. <i>Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Samuel Titan Jr. Ilustrações de Susanne Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
Figura 14	<i>Mônica em "Chapeuzinho Vermelho". Por Maurício de Souza. Fonte:</i> http://www.monica.com.br/comics/vermelho/welcome.htm . Acesso em 20/07/2009.
Figura 15	<i>Chapeuzinho Vermelho - Cartum de Dimitri Kozma. Fonte:</i> http://www.sopadecerebro.com/2008/03/chapeuzinho-vermelho-encontra-o-lobo.html . Acesso em 20/07/2009.
Figura 16	<i>Eugène Feyen, 1846. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 17	<i>Gustave Doré, 1861. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 18	<i>Walter Crane, 1875. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 19	<i>Walter Crane, 1875. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 20	<i>Maxfield Parrish, 1897. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 21	<i>Jessie Willcox Smith, 1919. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 22	<i>Margaret Evans Price, 1921. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 23	<i>Warwick Goble, 1923. Fonte:</i> TATAR, Maria. <i>Contos de fadas: edição comentada e ilustrada</i> . Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
Figura 24	<i>Chapeuzinho Vermelho com o Lobo - Abertura do texto-base. Por Gustave Doré. Fonte:</i> PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais "Luiz de Bessa".
Figura 25	<i>Chapeuzinho Vermelho na cama com o lobo. Por Gustave Doré. Fonte:</i> PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de MG "Luiz de Bessa".
Figura 26	<i>Com seus dentes afiados, o lobo come a bondosa vovozinha. Por Gustave Doré. Fonte:</i> PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Il. Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de MG "Luiz de Bessa".
Figura 27	<i>Imagem de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo nos Contos da Carochinha. Fonte:</i> PIMENTEL, Figueiredo. <i>Contos da Carochinha</i> . Il. Julião Machado. 24ª ed. RJ: Editora Quaresma, 1956.

Figura 28	<i>Detalhe em close de Chapeuzinho Vermelho com o Lobo. Fonte:</i> PIMENTEL, Figueiredo. <i>Contos da Carochinha</i> : Livro para crianças. Ilustrações de Julião Machado. 24ª edição. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1956.
Figura 29	<i>Folhas de rosto - Traduções de Lobato de Grimm e Perrault. Fontes:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de fadas por Perrault</i> . Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960. LOBATO, Monteiro. <i>Contos de Grimm</i> . São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 30	<i>Capinha Vermelha com a mãe (p. 8) e com o lobo (p. 9). Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de Grimm</i> . São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 31	<i>Capinha colhendo flores a caminho da casa da avó. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de Grimm</i> . São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 32	<i>Encontro de Capinha com o lobo disfarçado na cama. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de Grimm</i> . São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 33	<i>Encontro de Capinha com a mãe. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de Grimm</i> . São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 34	<i>Capinha na floresta com o lobo. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de fadas por Perrault</i> . Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 35	<i>Lobo seguindo Capinha pela floresta. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de fadas por Perrault</i> . Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 36	<i>Lobo atacando a avó de Capinha. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de fadas por Perrault</i> . Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 37	<i>Encontro de Capinha com o lobo na casa da avó. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Contos de fadas por Perrault</i> . Ilustrações de Y. Takaoka. São Paulo: Brasiliense, 1960.
Figura 38	<i>Começa a mudança para o sítio. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 39	<i>Branca de Neve com Narizinho e Emília. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 40	<i>Dom Quixote e Sancho Pansa no Sítio. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 41	<i>Visita de Capitão Gancho ao Sítio. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 42	<i>Peter Pan em uma de suas passagens pelo Sítio. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 43	<i>Narizinho com o Patinho Feio. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações Manoel Victor Filho. 48ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 44	<i>Ausência de Capinha Vermelha em representações imagéticas. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 45	<i>Peter Pan e Capinha Vermelha. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 46	<i>Turma do Sítio do Picapau Amarelo. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 47	<i>Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança, em novas aventuras no Sítio. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 48	<i>Visconde de Sabugosa fugindo do crocodilo que persegue o Capitão Gancho. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 49	<i>Tia Nastácia, cozinheira e contadora de histórias. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Il. capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 50	<i>Emília, a boneca falante e atrevida. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Figura 51	<i>Trapalhadas de Quindim e do Burro Falante.</i> Fonte: LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 52	<i>Amarelada de medo.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 53	<i>Medos de Chapeuzinho.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 54	<i>Era a Chapeuzinho Amarelo.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 55	<i>O medo do lobo.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 56	<i>Medo, do medo, do medo, do medo de um dia encontrar um LOBO.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Ed. R J: José Olympio, 2007.
Figura 57	<i>O encontro de Chapeuzinho com o LOBO.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 58	<i>Chapeuzinho perde o medo do lobo.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 59	<i>O lobo ficou envergonhado e triste.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 60	<i>O lobo ficou chateado.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 61	<i>Eu sou um lobo!</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 62	<i>LO-BO, BO-LO.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 63	<i>Bolo de lobo.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 64	<i>Chapeuzinho vence o medo do lobo.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlandis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlandis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

Figura 65	<i>Chapeuzinho transforma seus medos em brincadeiras.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlendis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 66	<i>Outros trosmoms.</i> Fontes: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlendis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 67	<i>A menina se desfaz de seu chapeuzinho amarelo.</i> Fonte: BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlendis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983.
Figura 68	<i>Lobo escreve uma carta para Chapeuzinho Vermelho.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 69	<i>Detalhe da carta à Chapeuzinho.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. SP: Brinque-Book, 2008.
Figura 70	<i>O lobo visita Chapeuzinho.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 71	<i>Detalhe da porta aberta.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 72	<i>Banho e cardápio do lobo.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 73	<i>Atividades do lobo.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 74	<i>Detalhe do movimento do ônibus.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 75	<i>Lobo com a mãe e com a avó de Chapeuzinho.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 76	<i>Lobo na TV e no jornal.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 77	<i>Chapeuzinho enfurecida com o lobo.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 78	<i>Detalhes do efeito de mudança gradativa de cores.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 79	<i>Bilhete de Chapeuzinho para o lobo.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 80	<i>Faixas de saudação ao lobo.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 81	<i>Sanduíche de salsicha.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 82	<i>Fin da narrativa: início de uma história oficial.</i> Fonte: BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Trad. Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 83	<i>Técnica de ilustração em Gustave Doré.</i> Fonte: PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Ilustrações de Gustave Doré. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.
Figura 84	<i>Foto comparativa das obras infantis de Charles Perrault e de seu irmão Claude Perrault.</i> Fonte: Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.
Figura 85	<i>Capa de Les Contes de Perrault.</i> Fonte: PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.

Figura 86	<i>Capa dos Contos da Carochinha de Figueiredo Pimentel. Fonte:</i> PIMENTEL, Figueiredo. <i>Contos da Carochinha</i> : Livro para crianças. Ilustrações de Julião Machado. 24ª edição. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1956.
Figura 87	<i>Capa da primeira edição de Narizinho Arrebitado. Fonte:</i> http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/index.asp?id_projeto=27&ID_OBJETO30846&tipo=ob&cp=000000&cb= . Acesso em 20/07/2009.
Figura 88	<i>Capas de Reinações de Narizinho e d'O Picapau Amarelo da editora Brasiliense (1973). Fontes:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993. LOBATO, Monteiro. <i>O pica-pau amarelo</i> . 5ª edição Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1973.
Figura 89	<i>Capas de Reinações de Narizinho e d'O Picapau Amarelo, da editora Círculo do Livro (1989). Fontes:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. LOBATO, Monteiro. <i>O pica-pau amarelo</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 11. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 90	<i>Chapeuzinho Amarelo. Por Donatella Berlendis. Fonte:</i> BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Il. Donatella Berlendis. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983.
Figura 91	<i>Chapeuzinho Amarelo. Por Ziraldo. Fonte:</i> BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 92	<i>Capa de A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho. Fonte:</i> BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 93	<i>Quarta capa de Les Contes de Perrault. Fonte:</i> PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.
Figura 94	<i>Quarta capa Chapeuzinho de Amarelo da editora Berlendis e Vertecchia. Fonte:</i> BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlendis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983.
Figura 95	<i>Quarta capa de O Picapau Amarelo. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>O pica-pau amarelo</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 11. São Paulo: Círculo do Livro, 1989b.
Figura 96	<i>Quarta capa de Reinações de Narizinho da Editora Brasiliense. Fonte:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
Figura 97	<i>Quarta capa de Chapeuzinho Amarelo. Editora J. Olympio. Fonte:</i> BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 98	<i>Quarta capa de A Verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho. Fonte:</i> BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 99	<i>Folha de rosto de Les Contes de Perrault. Fonte:</i> PERRAULT, Charles. <i>Les Contes de Perrault</i> . Ilustrações de Gustave Doré; prefácio de P.-J. Stahl. Paris: J. Hetzel et Cie, 1880. Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.
Figura 100	<i>Folha de rosto dos Contos da Carochinha. Fonte:</i> PIMENTEL, Figueiredo. <i>Contos da Carochinha</i> : Livro para crianças. Ilustrações de Julião Machado. 24ª edição. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1956.
Figura 101	<i>Folhas de rosto de Reinações de Narizinho e O Sítio do Picapau Amarelo da Editora Círculo do Livro. Fontes:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. LOBATO, Monteiro. <i>O pica-pau amarelo</i> . Ilustradores: Jorge Kato (coordenação). Volume 11. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
Figura 102	<i>Folhas de rosto de Reinações de Narizinho e O Sítio do Picapau Amarelo da Editora Brasiliense. Fontes:</i> LOBATO, Monteiro. <i>Reinações de Narizinho</i> . Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. 48ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993. LOBATO, Monteiro. <i>O pica-pau amarelo</i> . 5ª edição Ilustrações de capa e miolo de Manoel Victor Filho. São Paulo: Brasiliense, 1973.

Figura 103	<i>Folhas de rosto de Chapeuzinho Amarelo. Fontes:</i> BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Donatella Berlendis. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Ilustrações de Ziraldo. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 104	<i>Folha de rosto de A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho. Fonte:</i> BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 105	<i>Imagem comparativa: dimensões e formatos das obras de Claude e Charles Perrault. Fonte:</i> Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais “Luiz de Bessa”.
Figura 106	<i>Dimensões e formato de Contos da Carochinha. Fonte:</i> PIMENTEL, Figueiredo. <i>Contos da Carochinha</i> : Livro para crianças. Ilustrações de Julião Machado. 24ª edição. Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1956.
Figura 107	<i>Coleção de obras de Lobato da Editora Círculo do Livro - Detalhes da lombada. Fonte:</i> www.permutalivre.com.br . Acesso em 20/07/2009.
Figura 108	<i>Dimensões e formatos de Chapeuzinho Amarelo publicadas pelas Editoras Berlendis e Vertecchia (à esquerda) e José Olympio (à direita). Fontes:</i> BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Il. de Donatella Berlendis. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1983. BUARQUE, Chico. <i>Chapeuzinho Amarelo</i> . Il. Ziraldo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
Figura 109	<i>Dimensões e formato de A Verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho publicada pela Editora Brinque-Book. Fonte:</i> BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. <i>A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho</i> . Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
Figura 110	<i>Fluxograma de Vozes do Enunciado Concreto</i> . Montagem Microsoft Office Power Point, por Flávia Alcântara.
Figura 111	<i>Fluxograma da Análise do Discurso Literário das Versões de Chapeuzinho Vermelho</i> . Montagem Microsoft Office Power Point, por Flávia Alcântara.

ANEXO XX – PASSOS DA DISSERTAÇÃO

A idéia inicial deste trabalho previa, para a escolha do *corpus*, a seleção de diferentes versões de Chapeuzinho Vermelho por meio de um levantamento quantitativo das obras disponíveis na Biblioteca Nacional, Biblioteca Estadual de Minas Gerais e Biblioteca Municipal de Belo Horizonte. Um critério para a escolha seria a seleção de obras que possuíssem maior número de edições visando a assegurar boa difusão entre o público leitor, tomando por base sua circulação.

A busca nas bibliotecas e, conseqüente, o levantamento de dados⁶³ baseou-se em estudos realizados no Brasil sobre a temática, por meio das seguintes palavras-chave: *Chapeuzinho Vermelho*, *Contos Infantis*, *Contos de Fadas*, *Contos Maravilhosos*, *lobo*, *lobo mau*, *vovó*, *vovozinha*, *leitor-modelo*, *Perrault*, *Grimm*, e *Andersen*.

A proposta inicial de investigação estava ancorada na análise estrutural das narrativas, com vistas a verificar aspectos de uma infância sugerida a partir de dados extraídos de categorias de análise estruturais internas e externas das narrativas, segundo o seguinte quadro:

⁶³ Essa busca gerou um bando de dados de obras correlacionadas às temáticas: *Infância e Chapeuzinho Vermelho*.

Estruturas internas (Projeto estrutural narrativo)	Estruturas externas (Projeto ideológico)
Registro editorial: •Local e data de edição •Editora	Mapeamento histórico: situação sócio-política •Período de publicação •Ocorrências políticas e culturais de maior relevância no período
Moral da história: explícita/implícita - valores sugeridos/impostos	Moralidade: acompanhamento de padrões sociais vigentes Questionamento dos valores?
Personagens: atributos físicos, personalidade 1. Protagonista: a função narrativa de Chapeuzinho é de protagonista em todas as versões eleitas para o estudo. 2. Antagonista 3. Demais personagens coadjuvantes	Personagens: atributos em consonância com características esperadas/condenadas socialmente no período 1. Protagonista 2. Antagonista 3. Demais personagens coadjuvantes
Enredo Sucessividade narrativa: Apresentação, desenvolvimento e Desfecho	Enredo Similitude geográfica, política, cultural?
Cenário •Descrição •Ênfase narrativa (local em que se passa a maior parte da narrativa; local eleito para o clímax)	Cenário Representações psicanalíticas dos locais eleitos para desenvolvimento e clímax
Narrador: Voz do adulto*? (explícita/ implícita)	Aspectos pedagógicos: Ameaça/ incentivo/ instrução/ aconselhamento/ encorajamento

A análise das narrativas seguiu, em um primeiro momento, com base em PERES (1987), a seguinte orientação:

1. Exposição

- a) Início (em Perrault: *Era uma vez uma menina aldeã, a mais bonita que já se viu.*)
- b) Caracterização física da menina
- c) Caracterização comportamental/moral
- d) Local de origem da menina
- e) Sentimentos da mãe e da avó com relação à menina
- f) Descrição da mãe e avó
- g) Presença do “chapeuzinho”
- h) Descrição do cenário

2. Complicação

- a) Instruções/conselhos maternos
- b) Doença da avó
- c) Ida à casa da avó
- d) Encontro de Chapeuzinho com o lobo antes da chegada à casa da avó
- e) Encontro do lobo com a avó

3. Clímax

- a) Encontro de Chapeuzinho Vermelho com o lobo na casa da avó
- b) Diálogo final entre a menina e o lobo

4. Desenlace

- a) Presença de novos elementos (caçador, lenhador, etc.)
- b) Final apresentado para a avó
- c) Final apresentado para Chapeuzinho
- d) Final apresentado para o lobo
- e) Final apresentado para demais personagens que integraram a trama narrativa
- f) Tipo de finalização: Felizes para sempre?
- g) Lição de moral explícita/implícita

Anexo XXI – Tabela de Obras

Com relação ao conto de Chapeuzinho Vermelho, podemos verificar uma concentração de traduções e originais (obras francesas) no período de 1800 a 1960. Esses dados foram extraídos do acervo geral da Biblioteca Pública do Estado de Minas Gerais e organizados por palavras-chave no quadro abaixo:

NOME DA OBRA	AUTOR	TIPO	COLE-TÂNEA	ANO PUBLICAÇÃO	EDITORIA	PALAVRA-CHAVE
Les fées historiettes naives et infantines. Édition de luxe.	PERRAULT, Claude.	Original	Sim	1800	Litographie Artistique de la Lorraine	Perrault
Contes de Perrault	PERRAULT, Charles	Original	Sim	1880	Paris: J. Hetzel et Cie	Perrault
Contes de Perrault.	PERRAULT, Charles.	Tradução	Sim	1883	J. Hetzel et Cie., Libraire-Éditeurs	Perrault
Chapeuzinho vermelho	Não informado	Tradução	NI	1900	Brasilitura	Chapeuzinho
Os mais belos contos de fadas do mundo das maravilhas.	Não informado	Tradução	Sim	1900	Vecchi	Contos de fadas
Contos e lendas dos Irmãos Grimm	GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm	Tradução	Sim	1900	Edigraf	Grimm
O chapeuzinho vermelho e outras historias bonitas.	PERRAULT, Charles.	NI	Sim	1900 ?	Editora do Brasil	Perrault
O chapeuzinho vermelho e outras historias bonitas.	PERRAULT, Charles	Tradução	Sim	1900 ?	Brasil	Chapeuzinho
OS MAIS belos contos de maravilhas.	Não informado	NI	Sim	1900 ?	Vecchi	Contos de fadas
Les contes de Perrault en vers et en prose: Contes de ma Mère Loye.	PERRAULT, Charles	Original	Sim	1925	Collection des grands classiques français	Perrault
Jóias da literatura infantil	PENTEADO, Jacob	Tradução	Sim	1950	Messidor	Chapeuzinho
Contos de Grimm	LOBATO, Monteiro; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm.	Tradução	Sim	1958	Brasiliense	Grimm
Contos de Grimm.	LOBATO, Monteiro; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm.	Tradução	Sim	1958	Brasiliense	Grimm
Novos contos de Grimm	LOBATO, Monteiro; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm.	NI	Sim	1958	Brasiliense	Grimm
Os Mais belos contos encantada	HESPANHA, Ramon.	NI	Sim	1959	Vecchi	Contos de fadas
Contos de fadas.	PERRAULT, Charles	NI	NI	1960	Brasiliense	Perrault
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro	NI	NI	1960	Brasiliense	Perrault
Contos de fadas.	PERRAULT, Charles.	Tradução	Sim	1960	Brasiliense	Perrault
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro.	NI	Sim	1960	Brasiliense	Perrault
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro	NI	Sim	1960	Brasiliense	Contos de fadas
Contos de fadas.	PERRAULT, Charles.	NI	Sim	1960	Brasiliense	Contos de fadas
Contos de fadas.	LOBATO, Monteiro.	NI	Sim	1960	Brasiliense	Contos de fadas
Novos contos de Grimm.	LOBATO, Monteiro; GRIMM,	NI	Sim	1960	Brasiliense	Grimm
O chapeuzinho vermelho.	PERRAULT, Charles	Tradução	Não	1961	Ler	Chapeuzinho
O chapeuzinho vermelho.	PERRAULT, Charles.	Tradução	Não	1961	Ler	Perrault
Contos de Grimm.	LOBATO, Monteiro; GRIMM.	Tradução	Sim	1962	Brasiliense	Grimm
Novos contos de Andersen	LOBATO, M. ANDERSEN, H.	NI	Sim	1962	Brasiliense	Andersen

Contos escolhidos dos irmãos Grimm.	CARMO, V.P. GRIMM,	NI	Sim	1967	Fulgor	Grimm
Contos de Grimm.	LIMA, M. J.U. GRABIANSKI.	NI	Sim	1968	Melhoramentos	Grimm
O chapeuzinho vermelho.	PERRAULT, Charles.	Tradução	Não	1968	Agir	Perrault
O chapeuzinho vermelho e outras historias bonitas.	PERRAULT, Charles.	NI	Sim	1970 ?	do Brasil	Perrault
Chapeuzinho vermelho	GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm	Tradução	Sim	1972	Record	Chapeuzinho
Chapeuzinho vermelho – No país das maravilhas	GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm	Tradução	Sim	1972	Record	Grimm
Chapeuzinho vermelho.	GRIMM. GUEDES Avelino Pereira.	NI	Não	1972	Record	Grimm
Novos contos de fadas.	MARQUES Jr.; SEGUR, Sophie.	NI	Sim	1972	Lisboa: Casa do Livro	Contos de fadas
Mais contos de Grimm.	MACHADO, J. GRIMM.	NI	Sim	1973	Tecnoprint	Grimm
Enquanto seu lobo não vem (Crônicas)	Brasil Borges	NI	Não	1978	Littera Maciel	Lobo_Lobo Mau
Chapeuzinho Vermelho	DIAS-BECK, Suzana; PERRAULT, Charles.	Tradução	Não	1980	Melhoramentos	Chapeuzinho
Chapeuzinho Vermelho.	DIAS-BECK, Suzana; PERRAULT, Charles.	NI	NI	1980	Melhoramentos	Perrault
A história do lobo	Marco Antonio Carvalho.	NI	Não	1982	Ática	Lobo_Lobo Mau
Chapeuzinho amarelo - 5a.	BUARQUE, Chico.	Versão	Não	1983	Berlendis & Vertecchia	Chapeuzinho
Chapeuzinho vermelho	GRIMM, Jacob GRIMM, Wilhelm GUEDES, Avelino Pereira	Tradução	Não	1987	Kuarup	Chapeuzinho
Chapeuzinho vermelho	GRIMM, Jacob GRIMM, Wilhelm GUEDES, Avelino Pereira	NI	Não	1987	Kuarup	Grimm
Contos de Perrault.	PERRAULT, Charles.	Tradução	Sim	1987	do Brasil	Perrault
Chapeuzinho Vermelho Grimm. - 3a ed	GRIMM, Jacob GRIMM, Wilhelm MACHADO, Ana Maria; LEITE, Ricardo.	Tradução	Sim	1989	Nova Fomeira	Chapeuzinho
Chapeuzinho Vermelho Grimm. - 3a ed.	GRIMM, Jacob GRIMM, Wilhelm MACHADO, Ana Maria; LEITE, Ricardo.	Tradução	Sim	1989	Nova Fomeira	Grimm
Chapeuzinho e o lobo mau.	BANDEIRA, Pedro; GUEDES Avelino Pereira.	NI	Não	1990	Moderna	Lobo_Lobo Mau
As fadas	PERRAULT, Charles.	NI	Sim	1991	Kuarup	Contos de fadas
Chapeuzinho e o lobo mau	BANDEIRA, Pedro; GUEDES Avelino Pereira	Versão	Não	1991	Moderna	Chapeuzinho
Chapeuzinho e o lobo mau.	BANDEIRA, Pedro; GUEDES Avelino Pereira.	NI	Não	1991	Moderna	Lobo_Lobo Mau
Contos de Perrault. – [2. ed.].	ROCHA, Ruth; PERRAULT, Charles; SCATAMACCH Cláudia.	NI	Sim	1993	FTD	Perrault
A bela adormecida e outros contos de Perrault.	MURRAY, Roseana; PERRAULT, Charles.	NI	Sim	1996	Lê	Perrault
As sobrinhas da Bruxa Onilda & Chapeuzinho	COMPANY GONZÁLEZ;	Versão	Não	1997	Scipione	Chapeuzinho

Vermelho	CAPDEVILA I VALLS, Roser.					
Contos de Grimm.	PENTEADO, Maria Heloisa; GRIMM, Wilhelm	NI	Sim	1997	Ática	Grimm
Chapeuzinho vermelho do jeito que o lobo contou	VENEZA, Maurício	Versão	Não	1999	Compor	Chapeuzinho
Chapeuzinho vermelho do jeito que o lobo contou	Maurício Veneza	Versão	Não	1999	Compor	Lobo_Lobo Mau
Contos dos Irmãos Grimm.	GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm	Tradução	Sim	1999	Rocco	Grimm
A bela adormecida e outros contos de Perrault.	MURRAY, Roseana; PERRAULT, Charles.	NI	Sim	2000	Lê	Perrault
Chapeuzinho vermelho em Manhattan.	MARTIN GAITE, Carmen	Versão	Não	2001	Martins Fontes	Chapeuzinho
Quem tem medo de lobo?	Fanny Joly, Jean-Noel Rochut	NI	Não	2001	Scipione	Lobo_Lobo Mau
Chapeuzinho e Johny Mau	SANT'ANNA, Eliana Mariz Câmara.; LARA,	Versão	Não	2002	Miguilim	Chapeuzinho
Contos de fadas.	GRIMM, Jacob.	NI	Sim	2002	Iluminuras	Contos de fadas
Contos de fadas. - 4.ed.	GRIMM, Jacob.	Tradução	Sim	2002	Iluminuras	Grimm
Um lobo diferente	Rosa Maria Filgueiras Vieira	Versão	Não	2002	Do Autor	Lobo_Lobo Mau
Um lobo diferente	Rosa Maria Filgueiras Vieira	NI	Não	2002	Do Autor	Lobo_Lobo Mau
Chapeuzinho vermelho e o lobo-guará	Ângelo Machado	Versão	Não	2003	Lê	Lobo_Lobo Mau
Chapeuzinho vermelho ficou grande.	FERREIRA, Nilce.	Versão	Não	2003	Armazém de Idéias	Chapeuzinho
Contos de Grimm.	PENTEADO, Maria Heloisa; GRIMM, Jacob;	NI	Sim	2003	Ática	Grimm
Contos de fadas.	TATAR, Maria.	NI	Sim	2004	Jorge Zaar	Contos de fadas
Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas.	SOUZA, Flavio	Versão	Não	2005	FTD	Chapeuzinho
Chapeuzinho de palha e o primeiro livro	AYMONE, Sandra	Versão	Não	2005	Educar DPaschoal	Chapeuzinho
Chapeuzinho vermelho – Outro lado da história	BRAZ, Júlio Emílio	Versão	Não	2005	Scipione	Chapeuzinho
Contos de Perrault.	ALMEIDA, Fernanda Lopes	NI	Sim	2005	Ática	Perrault
Procura-se lobo	Ana Maria Machado	NI	Não	2005	Ática	Lobo_Lobo Mau
10 + horripilantes contos de fadas.	COLEMAN, Michael.	NI	Sim	2006	Cia das Letras	Contos de fadas
Chapeuzinho vermelho e o lobo-guará	Ângelo Machado	Versão	Não	2006	Lê	Lobo_Lobo Mau
Inventário do lobo mau	MIGUEZ, Fátima	Versão	Não	2006	DCL	Lobo_Lobo Mau
Inventário do lobo mau	Fátima Miguez	NI	Não	2006	DCL	Lobo_Lobo Mau
103 contos de fadas.	CARTER, Angela.	NI	Sim	2007	Cia das Letras	Contos de fadas
Meu primeiro livro de contos de fadas.	HOFFMAN, Mary.	NI	Sim	2007	Cia das Letrinhas	Contos de fadas

Legenda:

NI – Não Identificado