



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Glauce Viviane Ferreira da Rocha

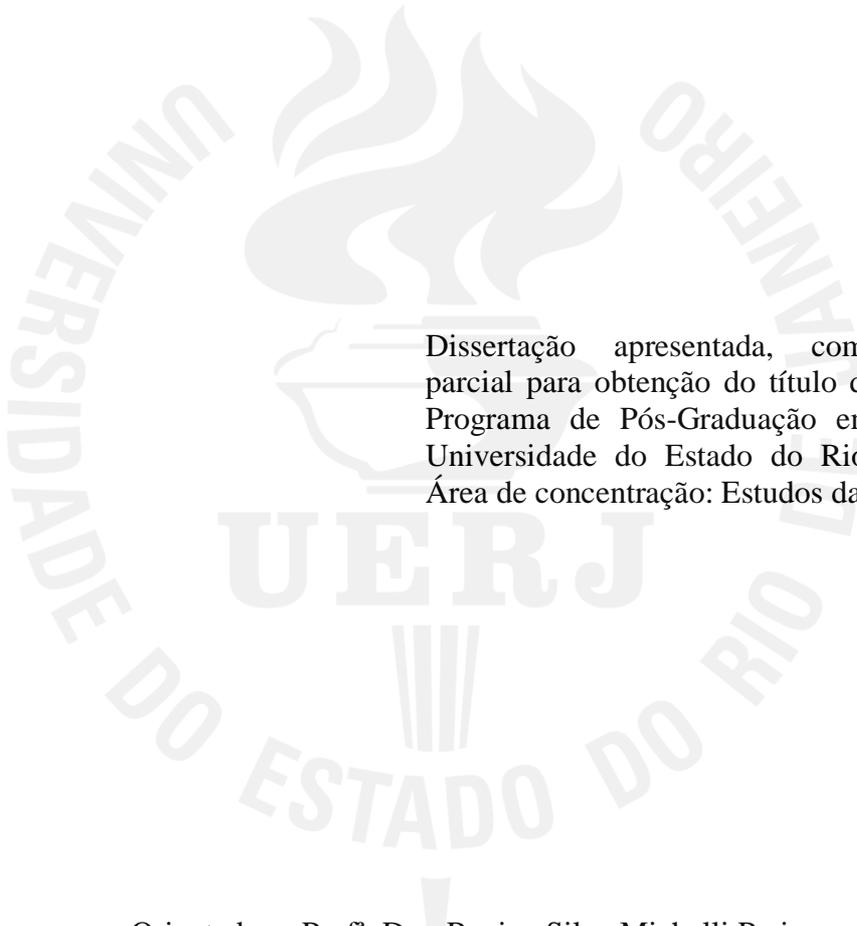
**A literatura infantojuvenil nas tramas do feminino:
Chapeuzinho Vermelho, histórias de ontem e hoje**

Rio de Janeiro

2020

Glauce Viviane Ferreira da Rocha

**A literatura infantojuvenil nas tramas do feminino:
Chapeuzinho Vermelho, histórias de ontem e hoje**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Regina Silva Michelli Perim

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R672 Rocha, Glauce Viviane Ferreira da.
A literatura infantojuvenil nas tramas do feminino: Chapeuzinho Vermelho, histórias de ontem e hoje / Glauce Viviane Ferreira da Rocha. - 2020.
117 f.

Orientadora: Regina Silva Michelli Perim.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Feminismo e literatura – Teses. 2. Intertextualidade – Teses. 3. Perrault, Charles, 1628-1703. Chapeuzinho vermelho – Teses. 4. Grimm, Jacob, 1875-1867. Chapeuzinho vermelho – Teses. 5. Grimm, Wilhelm, 1786-1859. Chapeuzinho vermelho – Teses. 6. Literatura infantojuvenil - História e crítica - Teses. 7. Mulheres na literatura - Teses. I. Michelli, Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-055.3

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Glauce Viviane Ferreira da Rocha

**A literatura infantojuvenil nas tramas do feminino: Chapeuzinho Vermelho,
histórias de ontem e hoje**

Dissertação apresentada, como requisito parcial, ao título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de março de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Regina Silva Michelli Perim (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Eloisa Porto Corrêa Allevato Braem
Faculdade de Educação – FFP/UERJ

Prof.^a Dra. Ana Crelia Penha Dias
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Prof^a. Dra. Regina Michelli Perim, pelos ensinamentos, paciência e dedicação durante todo o meu percurso no mestrado, e no auxílio à concretização desse trabalho de mestrado. Sou muito grata por ter aceitado me orientar e pela forma acolhedora que me recebeu nesta instituição.

As Prof^a. Dra. Ana Crélia Dias e Prof^a. Dra. Eloísa Braem que, gentilmente, aceitaram fazer parte da minha banca, e pelos maravilhosos direcionamentos na qualificação, que tanto me foram úteis nessa jornada que, por vezes, parece tão solitária.

As Prof^a. Dra. Tânia Maria Nunes e Prof^a. Dra. Beatriz dos Santos que, solícitas, aceitaram participar da banca como membras suplentes.

Aos professores das disciplinas por mim cursadas durante o meu mestrado, obrigada pelos ensinamentos disponibilizados nas aulas, cada qual, de forma especial contribuiu para a conclusão deste trabalho e, conseqüentemente, para minha formação acadêmica.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, que me acolheu e me permitiu concretizar o sonho de fazer parte do rol de alunos desta maravilhosa instituição de ensino. Aos amigos que aqui encontrei, em especial Evandro Viana e Emmanuele Alves, companheiros desde o processo seletivo, meus agradecimentos. A Flávia Côrtes, amiga, sempre pronta a ajudar, desde o início do curso, grata por tudo.

Ao grupo de pesquisa CNPQ – A Narrativa Ficcional para Crianças e Jovens: teorias e práticas, pelas amizades que fiz, pelas trocas de experiências e pelas tardes divertidas.

A direção do CIEP Alceu Amoroso Lima, pela compreensão e apoio durante todo o meu período no mestrado.

E por fim, aos amigos que, de perto ou de longe, estão sempre prontos a me apoiar: Amanda, Bruna, Fabricio e Julia.

Gratidão.

Que nada nos limite, que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa
própria substância.

Simone de Beauvoir

RESUMO

ROCHA, Glauce Viviane Ferreira da. *A literatura infantojuvenil nas tramas do feminino: Chapeuzinho vermelho, histórias de ontem e hoje*. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A dissertação de mestrado, que aqui se apresenta, focaliza, como tema, o feminino na literatura. Tendo como *corpus* ficcional algumas histórias de “Chapeuzinho Vermelho” que integram a tradição e a contemporaneidade, a pesquisa tem como objetivos: observar as estruturas sociais que modulam não apenas o comportamento dessas personagens femininas, como o próprio enredo e a estrutura narrativa; conceituar o feminismo e as lutas feministas; investigar e refletir sobre os discursos patriarcais e sua desconstrução a partir de um imaginário ocidental do comportamento feminino. Para isso, analisamos, pelo viés da intertextualidade, os contos de “Chapeuzinho Vermelho” na tradição, por meio das narrativas dos escritores Charles Perrault (1628-1703), Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, e as narrativas contemporâneas *Chapeuzinhos coloridos*, de José Roberto Torero (1963-) e Marcus Aurelius Pimenta (1962-), potencialmente direcionadas à infância, e “A companhia dos lobos”, na obra *O quarto de Barba Azul*, de Angela Carter (1940-1992), passível de ser lida pelo público jovem e adulto. Partindo de uma metodologia comparatista, de cunho bibliográfico, focaliza-se o *corpus* ficcional à luz de diferentes teorias: os estudos sobre o feminismo têm por base os trabalhos de Lúcia Osana Zolin (2009), Glória Pondé (2018) e Djamila Ribeiro (2018); a abordagem histórica da sociedade francesa do século XVII apoia-se em Robert Darnton (1998), Marina Warner (1999) e Mariza Mendes (2000), enquanto a pesquisa sobre pós-modernidade firma-se em Zygmunt Bauman (2007, 2011); a perspectiva psicanalítica dos contos de fada baseia-se em Bruno Bettelheim (2002) e Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso (2006); as análises de personagens fundamentam-se em Carlos Reis (2018); acerca da intertextualidade, em Julia Kristeva (1974); o revisionismo sustenta-se em Maria Cristina Martins (2015) e, tratando especificamente da literatura, em Antonio Candido (2014), Michèle Petit (2008), Sonia Salomão Khéde (1986), Nelly Novaes Coelho (2000) e Regina Michelli (2006).

Palavras-chave: Chapeuzinho Vermelho. Intertextualidade. Feminino.

ABSTRACT

ROCHA, Glauce Viviane Ferreira da. *Children's and youth literature in the plots of women: Little red riding hood, stories of yesterday and today*. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The master's dissertation, which it is presented here, focuses, as a theme, on the feminine subject in literature. Having as fictional corpus some stories of “Little Red Riding Hood” that integrate tradition and contemporaneity, a research aims to observe the social structures that modulate not only the behavior of these female characters, but also the plot and the narrative structure; conceptualize feminism and feminist struggles; investigate and reflect on patriarchal discourses and their deconstruction from a Western imaginary of female behavior. For this, we analyze, through the intertextuality bias, the contents of “Little Red Riding Hood” in tradition, by the narratives of the writers Charles Perrault (1628-1703), Jacob (1785-1863) and Wilhelm (1786-1859) Grimm, and the contemporary narratives *Little colored riding hood*, by José Roberto Torero (1963-) and Marcus Aurelius Pimenta (1962-), potentially directed to childhood, and “The company of wolves”, in the book *The blood chamber*, by Angela Carter (1940 - 1992), which can be read by young and adult readers. Starting from a comparative methodology, of bibliographic nature, the fictional corpus is focused in the light of different theories: the studies on feminism are based on the work of Lúcia Osana Zolin (2009), Glória Pondé (2018) and Djamila Ribeiro (2018); the historical approach of 17th century French society is based on Robert Darnton (1998), Marina Warner (1999) and Mariza Mendes (2000), while research on postmodernity is based on Zygmunt Bauman (2007, 2011); the psychoanalytic perspective of fairy tales is based on Bruno Bettelheim (2002) and Diana Lichtenstein Corso and Mario Corso (2006); character analysis is based on Carlos Reis (2018), about intertextuality, in Julia Kristeva (1974), revisionism is sustained by Maria Cristina Martins (2015) and, specifically dealing with literature, in Antonio Candido (2014), Michèle Petit (2008), Sonia Salomão Khéde (1986), Nelly Novaes Coelho (2000) and Regina Michelli (2006).

Keywords: Little Red Riding Hood. Intertextuality. Feminine.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	DE FEMININO A FEMINISMOS	17
1.1	O feminino na fogueira	17
1.2	Expressões femininas – a mulher e o feminismo na literatura	20
1.3	A luta feminista e os dias atuais	25
2	“CHAPEUZINHO VERMELHO” E OS CONTOS DE FADAS DA TRADIÇÃO	35
2.1	Chapeuzinho Vermelho e a tradição	35
2.2	Leituras críticas	38
2.3	O começo da história: Chapeuzinho Vermelho, por Charles Perrault	42
2.4	Os irmãos Grimm: a reinvenção do conto e a redenção de Chapeuzinho Vermelho	49
3	RELEITURAS: UMA QUESTÃO DE SOBREVIDA INTERTEXTUAL E REVISIONISTA	55
3.1	A sobrevida da personagem	55
3.2	A intertextualidade no processo literário	57
3.3	A dualidade da representação feminina nas narrativas do Era uma vez e o revisionismo	59
4	RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE CHAPEUZINHO VERMELHO: TORERO E PIMENTA E CARTER	63
4.1	<i>Chapeuzinhos Coloridos</i>	63
4.1.1	“<u>Chapeuzinho Azul</u>” : transgressões em pauta.....	65
4.1.2	“<u>Chapeuzinho Cor de Abóbora</u>” : devoramento e gula.....	69
4.1.3	“<u>Chapeuzinho Verde</u>” : relações capitalistas.....	73
4.1.4	“<u>Chapeuzinho Branco</u>” : carências afetivas.....	76
4.1.5	“<u>Chapeuzinho Lilás</u>” : projeções midiáticas	80
4.1.6	“<u>Chapeuzinho Preto</u>” : vida e morte.....	85
4.2	<i>O quarto do Barba Azul</i>	88
4.2.1	“<u>A companhia dos lobos</u>” : feminismo e machismo em relevo	89

5	PERSONAGENS, ELEMENTOS E CONFIGURAÇÕES SIMBÓLICAS EM CHAPEUZINHO VERMELHO	98
5.1	A mãe de Chapeuzinho Vermelho: culpada ou inocente?	98
5.2	O Lobo: o vilão sedutor e as suas reconfigurações	100
5.3	O Caçador: a (nem sempre) figura masculina salvadora	103
5.4	O Capuz, a capa e suas variantes	105
5.5	A Floresta: a jornada inexorável	106
	CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Muitos anos antes dos processos de transformações sociais e culturais que ocorreram, sobretudo durante o século XVIII, a literatura infantojuvenil era vista como uma narrativa de pouca relevância e destinada a “adultos em miniatura”¹, tal como a própria infância, que era relegada na sociedade, como afirma o casal de psicanalistas brasileiros Diana Lichtenstein Corso e Mário Corso,

a infância ganhou dignidade no século XX, não é mais uma etapa da vida da qual convém escapar-se rapidamente, para, enquanto crescido, enfim viver a verdadeira e melhor condição humana. Ao contrário, hoje se considera que a infância merece ser vivida intensamente. (2006, p. 439)

A literatura potencialmente dirigida para as crianças e os jovens também já foi considerada como um dos instrumentos responsáveis pela formação pessoal da criança, sendo reduzida a apenas um “mecanismo” de caráter pedagógico. Contudo, seu papel, atualmente, pode ser reconhecido muito mais do que mero entretenimento, mas também no aperfeiçoamento da leitura e no desenvolvimento cognitivo, intelectual, afetivo, emocional e na formação estética, dentre outros. Como considera a antropóloga francesa Michèle Petit, “Se existe uma leitura que auxilia a simbolizar, a se mover, a sair do lugar, e a se abrir para o mundo, existe também uma outra que só conduz aos prazeres da regressão” (2008, p.101), acrescentando que enquanto alguns textos provocam transformações substanciais nos sujeitos leitores, outros conduzem somente à distração. Corroborando essa visão, para o professor Antonio Candido (2004), a literatura atua em nosso consciente e subconsciente, contribuindo para a busca de equilíbrio humano. Para o autor “talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (2004, p. 175), sendo esta fator indispensável de humanização. Candido assinala ainda que:

Se fosse possível abstrair os sentimentos e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e

¹ Este conceito pode ser explicado nas palavras da professora Regina Zilberman (1981, p. 15): “Antes da constituição deste modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial com a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. Literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir esta missão”.

que enquanto organização eles exercem um papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em conseqüência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (2004, p. 177)

O autor citado acredita que a literatura seja uma manifestação universal da humanidade e que não exista quem possa viver sem ela. Para ele, a sua função está ligada justamente à complexidade de sua natureza, explicando dessa forma seu papel contraditório mas humanizador. Candido (2004) divide a literatura em três faces: ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos e, por fim, ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. Ainda na visão do estudioso, por meio da literatura organizamos e afinamos nossas emoções, exercitamos a reflexão, o senso do humor, a boa disposição para com o próximo, além de estarmos mais aptos a penetrar nos problemas da vida, tornando-nos capazes de construir nossos próprios pensamentos, ou seja, tornamo-nos mais humanos.

Se antes a literatura infantil era vista como instrumento de instrução e educação para as crianças, hoje pode ser considerada como um significativo meio para o crescimento pessoal, tendo em vista que a literatura infantojuvenil é um texto literário, plurissignificativo e metafórico, capaz de provocar emoções e estranhamentos no seu leitor, e, acima de tudo, permanecer em sua memória como experiência significativa. Glória Pondé (2018), intelectual e professora, acreditava que o ato de ler, de forma solitária ou coletiva, libera o indivíduo da solidão e da passividade.

As histórias que hoje integram a Literatura Infantojuvenil, oriundas da oralidade, refletem eras longínquas, tempos difíceis, de fome, pobreza extrema, doenças, pragas e morte. De certo modo, apresentam o retrato de uma época em que se castigavam populações, principalmente mulheres e crianças.

Nesses contos infantis tradicionais e milenares, convencionou-se retratar o papel da mulher sob a ótica da fragilidade, no qual uma donzela era salva – ou dominada – por uma personagem masculina, tantas vezes representada pela figura de um príncipe encantado, pai, cavaleiro medieval, entre outras. Restava, pois, às personagens femininas, a personificação da pureza, da ingenuidade e da bondade, usualmente exemplificadas por princesas passivas, ou jovens e belas donzelas humildes e submissas, ou ainda, representações místicas como fadas e sereias. Em um contraponto à essa representação surgia a figura da bruxa – ou ainda a sempre

recorrente madrasta má –, em uma faceta maquiavélica e cruel. Com um olhar mais atento, percebemos que esse antagonismo não apenas ressaltava a diferença entre as personagens do gênero feminino, como também abordava o discurso da rivalidade e competição femininas, além de separar as duas faces de uma única moeda.

Assim, o conceito de identidade feminina nas obras literárias foi delineado com base em constructos sociais pré-estabelecidos e tidos como representações ideais da mulher em uma sociedade patriarcal – casar-se, ter filhos, cuidar do lar, e em que, muitas vezes, a celebração de um casamento no fim da história determinava o ápice da narrativa, como pontua a professora Regina Michelli: “à doce e bela heroína, que resignadamente passou pelas provações que lhe foram destinadas, cabe o prêmio de obter, ao final, o casamento com um belo e corajoso príncipe encantado, além da felicidade ‘para sempre’.” (2013, p. 01). Um universo de perspectivas muito limitadas é retratado nestas histórias, com algumas exceções em que avulta a figura feminina ativa, por vezes também empreendendo a salvação da personagem masculina, degradada à condição animal, como a princesa que transforma o sapo em príncipe, a Fera, que volta à forma humana pelo poder do amor feminino, entre outras.

Essas imagens, reflexos do imaginário social a respeito do papel da mulher na sociedade, ainda hoje são fontes de influência para muitas mulheres: meninas crescem estimuladas por tais discursos literários/sociais, e pela visão “romântica” destes. Talvez, sob o forte peso dessas mensagens, além de outros fatores tais como o enraizamento de dogmas religiosos, ainda seja comum depararmos-nos com discursos que induzem a mulher ao papel de mãe, dona de casa e esposa, além de normas de comportamento e aparência muitas vezes impostas pela sociedade – inclusive, e infelizmente, por muitas das próprias mulheres.

Os contos infantis são recheados de significados que representam similaridades com a realidade, por meio de elementos mais ligados ao verismo² ou ao maravilhoso³. Cada leitor irá se identificar com um ou outro aspecto da história, construindo sua experiência da leitura de modo diferente, dependendo da idade, do estágio emocional, do ambiente que o (leitor) cerca

² “Por verismo, compreende-se uma maior aproximação da realidade: a narrativa reproduz o mais fielmente possível o real como é percebido pelo senso comum, centrando-se numa abordagem objetiva.” (MICHELLI, 2012, p. 33).

³ De acordo com Todorov, filósofo e linguista búlgaro (2004, p. 60): “Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault)”.

e da circunstância vivida no momento exato da leitura. O fato de o texto ser literário pressupõe a possibilidade de o leitor realizar leituras variadas e em diferentes níveis de aprofundamento do texto.

À medida em que contos infantis possam ainda reproduzir a imagem tradicional da mulher, com modelos e discursos já ultrapassados, o papel da literatura infantil na formação psicológica e social da criança precisa ser muito bem analisado, pois é nas idades mais tenras que começam a se formar e desenvolver conceitos da própria sexualidade e de gênero, e o papel destes nas esferas da sociedade. Repensar os estereótipos que possam continuar a ser veiculados sobre o feminino por meio da literatura para crianças e jovens é também função da crítica e dos estudiosos dessa literatura. Daqui se ressalta tanto a importância de uma mediação na leitura literária (quase sempre desempenhada por professores, pais, bibliotecários), que favoreça o questionamento e a reflexão, bem como o protagonismo do leitor:

Não se pode jamais estar seguro de dominar os leitores, mesmo onde os diferentes poderes dedicam-se a controlar o acesso aos textos. Na realidade, os leitores apropriam-se dos textos, lhe dão outro significado, mudam o sentido, interpretam à sua maneira, introduzindo os seus desejos entre as linhas: é toda a alquimia da recepção. (PETIT, 2008, p. 26)

Ao longo dos anos, porém, a literatura voltada aos pequenos e jovens leitores acompanhou as mudanças ocorridas na sociedade, sofrendo significativas transformações, de acordo com os novos papéis protagonizados pelas mulheres na sociedade atual. Muitas narrativas vêm assistindo a este processo, não passivamente, mas retratando novas realidades, e contrapondo-se aos velhos modelos de um comportamento restritivo, que eram destinados, por vezes, às personagens femininas.

Deste modo, a proposta deste trabalho visa a realizar uma análise das protagonistas femininas em contos infantis e juvenis a partir da obra “Chapeuzinho Vermelho”, do francês Charles Perrault, primeiro autor a publicar a narrativa em fins do século XVII, precisamente em 1697. A partir deste texto base, o olhar se espria a algumas releituras a fim de repensarmos os alinhamentos de padrões de gênero nessas narrativas, tendo em vista as sociedades tradicionais e contemporâneas que emolduram as obras literárias no que diz respeito às atuações das personagens femininas.

Quer seja nos contos de fadas, ou na literatura de uma maneira geral, a personagem feminina parece estar sempre subjugada a uma condição recorrente, a um perfil já pré-estabelecido: “Nos contos de fadas, ela é a filha obediente ao pai, a esposa que nem sempre pode escolher o marido, a mãe sofredora, a madrasta malvada, a avó bondosa... Ou ainda a detentora de poderes mágicos que podem ser usados tanto para o bem, quanto para o mal.” (GOMES; SOUZA, 2017, p. 6).

No entanto, na sociedade, sobretudo na Ocidental, nem todas as mulheres se encaixam nesse perfil. Além disso, vivemos novos tempos e precisamos pensar na figura feminina de forma pluralizada, para que não exista um único conceito de mulher, mas, sim, de mulheres.

A obra “Chapeuzinho Vermelho” foi escolhida para traçar esse panorama do perfil feminino por se tratar de uma das narrativas consideradas clássicas mais revisitadas e difundidas da literatura mundial do Ocidente. Trazendo em suas entrelinhas o tabu sexual, seu texto se tornaria polêmico e fonte para pesquisas e estudos, tanto pelo viés literário quanto psicanalítico, além de proporcionar variadas interpretações, como assim sugerem as obras cânones. Publicada inicialmente para entreter adultos, mais especificamente a corte francesa do rei Luís XIV, “Chapeuzinho Vermelho” acabou por se tornar uma obra literária voltada ao público infantil. Suas releituras, entretanto, ultrapassam as fronteiras etárias e ressignificam seu texto original. Além disso, em “Chapeuzinho Vermelho”, a personagem feminina – ou as personagens, visto que a avó da menina está quase sempre presente em inúmeras releituras – verdadeiramente protagoniza e alicerça a história.

Tendo por *corpus* ficcional o conto citado de Charles Perrault, publicação de 1697, e o posteriormente publicado pelos irmãos Grimm, primeira edição de 1812, são analisadas outras versões que, conforme uma visão de pontos intertextuais, compõem esta pesquisa. A primeira obra, escrita pelos autores brasileiros José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, *Chapeuzinhos Coloridos*, publicada em 2017, traz outros tons à personagem criada séculos atrás na França, agora sob a marca da contemporaneidade: “Chapeuzinho Azul”, “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, “Chapeuzinho Verde”, “Chapeuzinho Branco”, “Chapeuzinho Lilás” e “Chapeuzinho Preto”. A outra narrativa focalizada neste trabalho é “A companhia dos lobos”, texto de conteúdo mais adulto, que compõe o livro *O quarto do Barba Azul*, de autoria da inglesa Angela Carter, publicado originalmente em inglês em 1979 e, em português, 2000, e que revisita o texto de Perrault por meio de uma temática subversiva ao discurso patriarcal.

A obra *Chapeuzinhos coloridos* é composta por vários contos que permitem um leque amplo de análises e considerações, tendo em vista a matriz no conto de Perrault e, metaforicamente, as novas cores que caracterizam a protagonista. A escolha das narrativas surge do interesse de averiguar como a contemporaneidade se apropria das obras da tradição e como alguns temas atuais emergem nas narrativas do “Era uma vez” de ontem e hoje. Essas questões, atualmente, são o foco de inúmeras histórias, com as quais os leitores, muitas vezes, se identificam. De acordo com o casal Corso,

Hoje tem-se optado por livros dirigidos às crianças pequenas em que se narram conflitos cotidianos, nos quais elas próprias são protagonistas, explicitando emoções ou propondo soluções e negociações possíveis. O franco otimismo desse tipo de narrativa ameniza o peso das escolhas temáticas, afinal, sempre apresentam uma solução ou consolo. (2006, p. 52)

Já a escolha da obra de Carter manifesta-se no intuito de verificar como um conto que faz parte do imaginário infantil pode transfigurar-se em uma narrativa voltada a um público jovem adulto. Carter, escritora inglesa conhecida por sua leitura pós-feminista, recorre ao maravilhoso para mergulhar em temas do universo feminino, como a libertação sexual da mulher e seus processos de escolha, visando a subverter discursos patriarcais nas narrativas da tradição. Em seu texto, “A companhia dos lobos”, a personagem principal se opõe à passividade, quase sempre adjetivada às mulheres nas narrativas literárias, e subverte – até certo ponto – o lugar comum destinado ao chamado sexo frágil nos textos literários. Ademais, a escolha de Carter corrobora para a intenção de chamarmos a atenção para as vozes femininas que compõem o universo literário.

Diante da existência de tantas releituras ao conto original (MICHELLI, 2017), foi necessária a escolha de um *corpus* que, ao menos, buscasse visualizar panoramas diversos. A obra *Chapeuzinhos coloridos* versa sobre as questões infantis, enquanto que “A companhia dos lobos” se assemelha com os antigos contos folclóricos, oriundos das longínquas tradições europeias, nas quais as histórias eram contadas sem exclusões de faixas etárias.

A escolha das obras analisadas neste trabalho decorre da importância e da representatividade que o conto “Chapeuzinho Vermelho” possui na produção literária, com seu protagonismo feminino, fazendo-se presente em suas inúmeras leituras e releituras da narrativa, o que não impede que se façam comparações e paralelos com outros títulos que se enquadrem nas temáticas aqui analisadas.

O presente trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro destes, intitulado “De feminino a feminismo”, aponta como questão básica a pluralidade feminina, abordando conceitos oriundos de tempos mais remotos, passando pelas lutas e conquistas dos movimentos feministas. O capítulo traz também um panorama acerca do feminismo na atualidade, mencionando demais grupos considerados como “minorias” (negros, gays etc.), em suas lutas pelo reconhecimento, pelo respeito e pela igualdade social.

O segundo capítulo, sob o título “‘Chapeuzinho Vermelho’ e os contos de fadas da tradição”, faz um passeio pela tradição, costumes, contexto histórico, e pelos aspectos literários narrados nas primeiras publicações de “Chapeuzinho Vermelho”. A seguir, apresentamos nosso *corpus*, “Chapeuzinho Vermelho”, em seus textos matrizes eternizados por Charles Perrault (1697) e pelos irmãos Grimm (1812), que definitivamente abriram os caminhos para o que se convencionou chamar, atualmente, de literatura potencialmente direcionada para crianças e jovens.

O capítulo terceiro apresenta os aspectos da configuração das personagens, partindo do conceito de figuração, defendido, sobretudo pelo pesquisador português Carlos Reis (2018), além do conceito de intertextualidade. Focalizamos ainda, o conceito do revisionismo, na visão da professora e estudiosa Maria Cristina Martins (2015), que discursa sobre o papel da mulher e do feminismo, nas releituras dos clássicos literários, entrecruzando tradição e contemporaneidade, numa abordagem comparativa.

O quarto capítulo deste trabalho traz as releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, sob o olhar da contemporaneidade por meio de duas obras distintas. A primeira, voltada supostamente para o público infantil, e a segunda, por sua vez, uma recriação direcionada ao público adulto. *Chapeuzinhos coloridos* (2017) é uma narrativa composta por seis histórias: “Chapeuzinho Azul”, “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, “Chapeuzinho Verde”, “Chapeuzinho Branco”, “Chapeuzinho Lilás” e “Chapeuzinho Preto”. Para compor a análise das releituras, analisamos “A companhia dos lobos” (2000), narrativa da autora inglesa Angela Carter, que nos apresenta uma protagonista jovem e que desta vez troca a famosa capinha vermelha por um sugestivo xale.

O quinto capítulo, intitulado “Configurações simbólicas em Chapeuzinho Vermelho”, versa sobre os símbolos presentes nas narrativas, e como estes contribuem para o andamento, enlace e entendimento das histórias.

Fechamos o trabalho com a “Conclusão” acerca daquilo que aqui é analisado e discutido, com as considerações pautadas sempre em visões e aportes teóricos de estudiosos e pesquisadores das respectivas áreas contempladas na dissertação.

Obviamente, não buscamos respostas prontas nas narrativas infantis e nem que elas determinem nossos passos e caminhos a seguir. Queremos, isto sim, que ideias como coragem, irmandade, humanidade, força, compaixão, autonomia circulem também nos espaços de crítica literária. Esse talvez tenha sido o móvel que nos levou a empreender essa viagem pelas florestas de Chapeuzinho, a fim de descortinar finais diferentes daquele em que a personagem sucumbe.

Ademais, é sempre bom lembrar, que nenhum estudo literário pode arvorar-se em oferecer uma conclusão exata e definitiva. Estudos comparativos e pesquisas são relevantes à medida que nos fazem refletir. Esta é uma das pretensões deste trabalho.

Nas palavras do psicanalista Bruno Bettelheim, “Chapeuzinho Vermelho é amada universalmente porque, embora virtuosa, sofre a tentação; e porque sua sorte nos diz que confiar nas boas intenções de todos, que nos parecem tão bons, na realidade deixa-nos sujeitos a armadilhas” (2002, p. 185). E é por meio desta personagem, menina, adolescente e mulher, que iremos caminhar pelas trilhas da literatura, tentando responder aos questionamentos do feminino, intertextualmente presente nas narrativas que por ora nos encantam, e tanto nos ajudam a percorrer nossas próprias florestas.

1 DE FEMININO A FEMINISMOS

1.1 O feminino na fogueira, um ponto de partida

Na linha da história da humanidade, as mulheres quase sempre estiveram imersas em um cenário onde se exteriorizavam os discursos normativos de dominação masculina. Na Antiga Grécia, por exemplo, o lugar social que a mulher ocupava era equivalente à do escravo à medida em que executava trabalhos manuais que eram categoricamente desvalorizados pelos homens livres:

em Atenas ser livre era, primeiramente ser homem e não mulher, ser ateniense e não estrangeiro, ser livre e não escravo. [...] Tendo como função primordial a reprodução da espécie humana, a mulher não só gerava, amamentava e criava os filhos, como produzia tudo aquilo que era diretamente ligado à subsistência do homem: fiação, tecelagem, alimentação. Exercia também trabalhos pesados como a extração de minerais e o trabalho agrícola. (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 11-12)

Outro exemplo dessa hierarquização dos gêneros e considerado como um dos períodos mais penosos da civilização, em que a humanidade esteve imersa nas trevas oriundas de fogueiras devastadoras, foi, reconhecidamente, a Inquisição⁴, momento em que mais uma vez – se pensarmos nas sociedades greco-romanas – as mulheres foram subordinadas ao papel de ser inferior e, mais que isso, associadas a forças diabólicas, passíveis de serem sumariamente condenadas. Jeffrey Richards (1993), historiador britânico, aborda, em uma extensa pesquisa publicada em seu livro *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*, o papel que as minorias, sobretudo as mulheres, ocuparam naquele período:

Em tudo isso, o papel da mulher permaneceu subordinado. Quando Graciano escreveu “A mulher não tem poder, mas em tudo ela está sujeita ao controle de seu marido”, estava meramente expressando uma das crenças universalmente aceitas na Idade Média, a inferioridade inerente e insuperável das mulheres. As teorias sobre o papel da mulher haviam sido desenvolvidas pelos padres da Igreja. A mulher era

⁴ “A Inquisição foi o mais poderoso agente na imposição de sanções legais contra hereges e bruxas. Enquanto a heresia foi uma ameaça secundária, a Igreja deixou nas mãos dos bispos a responsabilidade pela correção das dissidências. Com o crescimento da heresia, bem como da eficiência eclesiástica, os papas começaram a pressionar para a adoção de medidas mais firmes. Primeiro, os bispos foram encorajados a ampliar as suas próprias “inquisições”, e depois, entre os anos 1227 e 1235, foi estabelecida a Inquisição papal. O poder da Inquisição foi repetidamente corroborado por ações papais, como a bula *Ad extirpanda*, emitida por Inocêncio IV em 1252, que autorizou o confisco de bens dos heréticos e sua prisão, tortura e execução, tudo mediante mínimas provas”. (RUSSELL, 2019, p. 96).

filha e herdeira de Eva, a fonte do Pecado Original e um instrumento do Diabo. Era a um só tempo inferior (uma vez que fora criada da costela de Adão) e diabólica (uma vez que havia sucumbido à serpente, fazendo com que Adão fosse expulso do Paraíso, além de ter descoberto o deleite carnal e o ter mostrado a Adão). (1993, p. 36)

O pesquisador citado aponta que esta visão de inferioridade da mulher era igualmente divulgada nos tratados teológicos, médicos e científicos e que ninguém a contestava, pelo contrário, a lei canônica defendia que a mulher precisava ser disciplinada, especificamente com o espancamento, e em todos os níveis da sociedade. Além disso, à mulher ficava proibido ocupar cargo público, servir como comandante militar, advogar, ou ser juíza, com a justificativa de que a sua natureza era frívola, ardilosa, avarenta e de inteligência limitada, devendo ocupar-se somente de atividades domésticas.

A cultura medieval produziu medidas cruéis, sobretudo em relação às mulheres, vistas frequentemente como bruxas e adoradoras do Diabo. O reflexo desse pensamento se estendeu além desse período, produzindo normas alinhadas, provavelmente, a uma nova teologia cristã. Também tratadas como feiticeiras pela Igreja católica, muitas mulheres foram identificadas como hereges, perseguidas, torturadas e queimadas vivas, durante quase três séculos. Em 785, o sínodo de Paderbor proclama que “Todo aquele que, enganado pelo Diabo, acreditar, à maneira dos pagãos, que alguém possa ser uma feiticeira e queimá-la deverá por esse motivo, ser punido com a morte” (GABORIT; GUESDON; CAPORAL, 2000, p. 350). Essa proclamação continuou válida durante o tempo de Carlos Magno. No século IX, a feiticeira é qualificada como “pura ilusão”. No século XII, o aumento das seitas heréticas leva a Igreja a identificar feitiçaria como heresia. Em 1227, a bula pontifícia de Gregório IX passa a ser o “núcleo da futura Inquisição”. Desse modo, a epidemia de feiticeiras que se propaga na Europa por quase três séculos foi finalmente deslançada por dois acontecimentos principais: o primeiro, em 1418, diz respeito à bula pontifícia de Inocente VIII (ideias de fornicção com o Diabo, de malefícios e impotência); o segundo, em 1487, com a publicação de *Malleus Maleficarum*.

A obra *Malleus Maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*) tem por tema principal a demonologia. A publicação dispôs de 14 edições nos quarenta anos seguintes ao seu lançamento e é fruto do trabalho dos inquisidores dominicanos Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, que, investidos da autorização do papa Inocência VIII, conduziram incansáveis caças às bruxas, sobretudo na Alemanha e Áustria. O compêndio dos autores dominicanos

tratava das atividades referentes à bruxaria e aos adoradores do Diabo, seu texto era carregado de traços de misoginia e repleto de obsessões patológicas sexuais. De um modo geral, *O martelo das feiticeiras* conferia, sobretudo às mulheres, a devoção e a credulidade ao demônio, pois essas seriam mais suscetíveis à bruxaria, devido uma luxúria insaciável, além de serem vaidosas e com a intelectualidade infantil. Martinho Lutero e outros escritores humanistas ressaltaram as “debilidades morais e mentais das mulheres como origem dessa perversão. De todo modo, todos apontavam as mulheres como seres diabólicos” (FEDERICI, 2017, p. 324). Por fim, Richard conclui:

As acusações de bruxaria eram geralmente levantadas por vizinhos indispostos contra mulheres específicas: as velhas, as solitárias, as impopulares, as neuróticas, as insanas, as mal-humoradas, as promíscuas, as praticantes de medicina popular ou parteiras, as mulheres que, por motivos variados, haviam se tornado alvo do ódio local. (1993, p. 94)

Em seu prefácio no *Malleus Maleficarum*, Carlos Byington, médico psiquiatra e analista junguiano, salienta que o texto, considerado por ele como a bíblia do inquisidor, apresenta caráter misógino, alimenta o ódio à mulher, atribuindo a ela características desabonadoras e pejorativas em sua primeira parte, que serão a base das justificativas para as práticas extremadas e cruéis, descritas na terceira parte do livro. Entre muitas dessas justificativas, Byington cita a questão 6, Parte I, do *Malleus*

A razão natural para isto é que ela é mais carnal que o homem, como fica claro pelas inúmeras abominações carnis que pratica. Deve-se notar que houve um defeito na fabricação da primeira mulher, pois ela foi formada por uma costela de peito de homem, que é torta. Devido a esse defeito, ela é um animal imperfeito que engana sempre. (1991, n.p.)

Para alguns críticos e estudiosos, as marcas perturbadoras do período medieval, de fato, ainda são aparentes. O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina* (1999), articula que a reprodução da dominação social masculina se dá sob alguns aspectos e instâncias:

O trabalho de reprodução esteve garantido, até época recente, por três instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola, que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes. É, sem dúvida, a família que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo... ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das

mulheres.... Por fim, a Escola, mesmo quando já liberta da tutela da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal (baseada na homologia entre a relação homem/mulher e a relação adulto/criança) e, sobretudo, talvez, os que estão inscritos em suas próprias estruturas hierárquicas, todas sexualmente conotadas, entre as diferentes ... faculdades, entre as disciplinas ('moles ou duras' ...), entre as especialidades, isto é, entre as maneiras de ser e as maneiras de ver, de se ver, de se representarem as próprias aptidões e inclinações. (1999, p. 103-104)

Bourdieu assegura ainda que o papel do Estado veio ratificar e reforçar prescrições do patriarcado privado e público, regulamentando as estruturas domésticas e quotidianas, tal como os ministérios financeiros e da administração, reproduzindo, segundo o sociólogo, “a divisão arquetípica entre o masculino e o feminino, ficando as mulheres com a parte ligada ao Estado social, não só como responsáveis por, como enquanto destinatárias privilegiadas de seus cuidados e de seus serviços.” (1999, p. 105-106). E ainda, segundo o autor,

Excluídas do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos, e mais especialmente dos econômicos, as mulheres ficaram durante muito tempo confinadas ao universo doméstico e às atividades associadas à reprodução biológica e social da descendência; atividades (principalmente maternas). [...] É assim que uma parte muito importante do trabalho doméstico que cabe às mulheres tem ainda hoje por finalidade, em diferentes meios, manter a solidariedade e a integração da família, sustentando relações de parentesco e todo o capital social com a organização de toda uma série de atividades sociais ordinárias, como as refeições, em que toda a família se encontra, ou extraordinárias, como as cerimônias e as festas (aniversários etc.) destinadas a celebrar ritualmente os laços de parentesco e a assegurar a manutenção das relações sociais e da projeção social da família. (1999, p. 116)

Observa-se que há uma função delineada para as mulheres e de grande relevo na política familiar e doméstica, ainda que à custa da submissão a papéis e comportamentos rigidamente definidos. Todavia, o olhar que paira sobre essas atividades denuncia o demérito feminino, em que a mulher era percebida como ser incapaz, e, por isso, excluída do “universo das coisas sérias, dos assuntos públicos” e econômicos, visivelmente masculinos. Simbolicamente, o espaço feminino era o da cozinha e dos quartos, enquanto o masculino abrangia a sala, a varanda, o mundo.

1.2 Expressões femininas – a mulher e o feminismo na literatura

As mulheres sempre tiveram de lutar por seus direitos e, em razão disso, ao longo de suas lutas, estiveram ao lado de outros grupos considerados minorias pela sociedade. Segundo

Lúcia Osana Zolin (2009), professora e pesquisadora, somente a partir da década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Psicanálise, a Antropologia e a História. As pesquisas em torno do feminino iluminaram comportamentos que subjaziam a ideologias ratificadoras da submissão feminina, até então invisíveis a uma consciência crítica e justa no que diz respeito a toda a humanidade, independentemente de quaisquer diferenças.

No meio literário, também existe uma luta, que vem sendo travada ao longo dos tempos. Segundo a romancista e historiadora inglesa Marina Warner, na antiga corte francesa do século XVII, os salões culturais contavam com a presença das chamadas “preciosas”, “mulheres [escritoras] como Madame D’Aulnoy, de posição superior, criadoras e frequentadoras das *ruelles*⁵, mundanas e até mesmo influentes” (1999, p. 200). Consideradas por alguns, como as primeiras feministas, – defendiam a plena igualdade entre os gêneros, além da mesma educação intelectual direcionada aos homens –, estas escritoras, segundo Warner, “desenvolveram ideais sociais da *préciosité* como uma revolta cortês contra a cultura dominante. Os contos de fadas [por elas escritos] tornaram-se parte dessa posição de protesto” (1999, p. 200). Madeleine de Scudéry, outro nome de relevo literário da época, teve seu romance *Le grand Cyrus e Clélie*, traduzido quase que imediatamente para o idioma inglês.

Já podemos contar, entretanto, com um vasto quadro de autoras com visibilidade e trajetórias de sucesso, muitas canônicas, com obras respeitadas no mundo todo. Ainda na contemporaneidade, algumas situações causam perplexidade, como no caso de Joanne Rowling, autora da série sobre o bruxinho Harry Potter, que no início de sua carreira foi aconselhada a assinar apenas como J. K. Rowling para que seu gênero pudesse ser mascarado. Anos mais tarde, já reconhecida mundialmente pelo sucesso que seus livros haviam alcançado, a autora publicaria um romance policial, utilizando-se, dessa vez, de um pseudônimo masculino, Robert Galbraith, novamente por questões editoriais.

Esta prática já foi muito recorrente séculos atrás, em uma época na qual as mulheres não podiam exercer atividades intelectuais por serem consideradas atuações altamente transgressoras. Dessa forma, elas acabavam por ocultar seus nomes, trocando-os por alcunhas

⁵ Mendes analisa a palavra francesa *ruelles*, traduzida por “aposentos”, cujo significado denota tanto o cunho sexual, quanto a atualização da história: “Era uma palavra típica da época, criada pela moda dos salões literários, para designar o quarto de dormir, usado pelas “preciosas” para receber os convidados quando a casa não dispunha de um salão apropriado. Ficava também implícita uma cutucada irônica na “inteligência feminina”. E mais uma vez se explicita a sutileza literária do texto” (2000, p. 120).

masculinas ou, ainda, se mantinham no total anonimato. De modo igual aconteceu, entre outras, com Jane Austen (1775-1817), autora inglesa e um dos nomes mais conhecidos da literatura mundial, que publicou todos os seus romances sob o pseudônimo de “By a Lady” (por uma dama), nunca assinando nenhuma de suas obras, e tendo sua identidade somente revelada após a sua morte. Também na Inglaterra, e já no século XIX, as irmãs Charlotte Brontë, autora de *Jane Eyre* (1847), Emily Brontë, de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) e Anne Brontë, de *A senhora de Wildfell Hall* (1848), publicaram seus livros, respectivamente, como Currer, Ellis e Acton Bell.

Além de duras críticas por ousarem transgredir a ordem social da época – a designação de serem estritamente esposas e servirem para o lar –, as autoras femininas recebiam também a desconfiança da qualidade literária de suas obras, que eram quase sempre consideradas como de menor valor literários e inferiores aos seus pares masculinos. Ainda hoje, existe no mercado literário uma segmentação que separa os títulos de autores masculinos e os de autoria feminina. Há, ainda, quem chame a literatura produzida por mulheres depreciativamente de “*chick lit*” (leitura de mulherzinha).

De acordo com artigo publicado pela jornalista Camila Costa para a BBC Brasil (2018), levantamentos da organização americana VIDA – Women in Literary Arts – mostram que livros escritos por mulheres são menos revisados por críticos em revistas literárias do que os escritos por homens. E ensaios escritos por mulheres são menos publicados nestas revistas especializadas. Esses dados resultam em mais uma amostra do desequilíbrio e da disparidade que ocorrem entre os gêneros em nossos dias, demonstrando que muitos avanços ainda precisam ser alcançados.

No Brasil, há pelo menos um caso semelhante e, hoje, notório, de mulheres que camuflaram a sua real identidade: Maria Firmina dos Reis (1822-1917), negra, professora – lecionava para os pobres – e feminista, é considerada a primeira romancista feminina no país, publica *Úrsula* em 1859, uma obra de cunho abolicionista, porém, sob o curioso pseudônimo de “Uma Maranhense”. Maria Firmina, além disso, teve ativa participação na vida intelectual maranhense, participando de antologias, colaborando com a imprensa local, como cantora e compositora. Esquecida por décadas, hoje a obra da autora, que relatou a luta e a resistência das mulheres contra a escravidão, passou a integrar a lista de leituras obrigatórias para o vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Firmina também foi

homenageada com um busto na Praça do Pantheon, que celebra importantes escritores maranhenses, em São Luís – a única mulher a receber a honraria.

Fundada no Brasil, em 20 de julho de 1897, a Academia Brasileira de Letras (ABL), manteve-se incólume à presença feminina por quase oito décadas, até 1976. Porém, anos antes, a ABL, viu-se diante de um imbróglio envolvendo as esferas da gramática e da misoginia. À priori, o Art. 2º do Estatuto da ABL, definia as condições de elegibilidade para a instituição da seguinte forma:

só podem ser membros efetivos da Academia **os brasileiros** que tenham, em qualquer dos gêneros de literatura, publicado obras de reconhecido mérito ou, fora desses gêneros, livro de valor literário. As mesmas condições, menos a de nacionalidade, exigem-se para os membros correspondentes. (*Apud* FANINI, 2010, p. 346-347, grifos nossos)

Ainda que no Artigo não seja percebida a restrição ao ingresso feminino, em 1930, quando a escritora, jornalista e uma das pioneiras na luta pelos direitos das mulheres no Brasil, Amélia Beviláqua (1860-1946) enviou uma carta ao presidente da casa na época, propondo a sua candidatura para a agremiação, ele foi devidamente utilizado como razão para o seu indeferimento. Beviláqua, que já possuía uma carreira literária reconhecida, teve o apoio de seu marido, jurista e um dos fundadores da ABL, Clóvis Beviláqua. A recusa da Academia sustentou-se no fato de que a palavra “brasileiros” não incluiria as cidadãs do gênero feminino. Para que não houvesse mais ruídos, a Academia alterou, em 1951, o Artigo, que passou a incorporar o aposto restritivo “do sexo masculino”

os membros efetivos serão eleitos, nas condições do art. 2.º dos Estatutos, dentre os brasileiros, do **sexo masculino**, que tenham publicado, em qualquer gênero de literatura, obra de reconhecido mérito, ou, fora desses gêneros, livros de valor literário (*Apud* FANINI, 2010, p. 347, grifos do autor).

Doutora em Sociologia, Michele Asmar Fanini, por meio de uma longa pesquisa, elucida os pontos que sucederam a questão. Segundo a pesquisadora, em 1970, a Academia recusara, novamente, uma candidatura formal feminina para entrada em seu panteão literário, desta vez da romancista Dinah Silveira de Queiróz. O indeferimento para o ingresso da autora foi sacramentado pelo então presidente da instituição, Austregésilo de Athayde, utilizando-se, agora da alegação oficial de que as cadeiras da instituição só poderiam ser ocupadas por escritores do sexo masculino.

Contudo, e de acordo com Fanini, a posterior entrada de Rachel de Queiroz, que viria sete anos após a recusa de Dinah Silveira de Queiróz, deu-se como uma espécie de ‘casuísmo’, e em suas palavras, “tratava-se menos de aprovar a elegibilidade feminina do que de criar condições favoráveis para a viabilização de um ingresso específico” (2010, p. 351). Rachel de Queiroz, que era politicamente influente – a escritora era prima do primeiro presidente militar do Brasil, um dos responsáveis pelo Golpe de 64, Humberto Alencar de Castelo Branco, cuja gestão se estendeu até 1967⁶ –, além de próxima de vários acadêmicos, tais como Adonias Filho, Odilo Costa Filho e Vianna Moog, pode contar com a ajuda necessária para angariar votos para o seu ingresso. Em entrevista à pesquisadora, Ana Maria Machado, também imortal da Academia, revela

a mesma composição da Academia, que num determinado momento recusou a insistência da Dinah para entrar, se abriu para Rachel em seguida, porque a Rachel era amiga dos governos militares e havia uma relação com a política. Isso não diminui nem um pouquinho o valor da Rachel, ou o merecimento da Rachel, mas dá uma idéia de circunstâncias. (2010, p. 351-352)

Por fim, o ingresso de Rachel de Queiroz, que ocasionou alguns embates acalorados nas sessões da ABL, aconteceu em 4 de agosto de 1977, meses após a alteração do Regimento Interno que impedia a elegibilidade feminina. Nas palavras de Fanini,

muito embora anunciada como uma vitória do feminismo, como a quebra de um tabu de 80 anos e, no limite, como sintomática da modificação no perfil conservador e tradicionalista da ABL, a eleição de Rachel de Queiroz não foi exatamente corolário de uma iniciativa/campanha em favor da elegibilidade feminina. (2010, p. 359)

Dinah Silveira de Queiróz, entretanto, seria aceita pela Academia em 1981, tornando-se a segunda mulher a ocupar uma das cadeiras na ABL.

Situação ainda mais emblemática ocorreu com a escritora, cronista e teatróloga carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), ainda na fase embrionária da ABL. A escritora, que na época possuía uma sólida carreira, fazia parte do grupo de intelectuais que idealizaram a Academia Brasileira de Letras e demonstrou interesse em ingressar como membra efetiva. Apesar de ter o seu nome inserido na lista extraoficial, ela não obteve o apoio dos demais

⁶ De cordo com Fanini (2010, p. 357): “Além disso, e conforme aponta De Franceschi (2002, p. 6), a residência de Rachel de Queiroz, no Rio de Janeiro, havia se convertido em palco de várias das reuniões preparatórias para o referido Golpe, deixando evidente seu grau de comprometimento com a “política conspiratória” que daria início ao período ditatorial”

postulantes, que optaram por manter a instituição exclusivamente masculina, como uma maneira de seguir o modelo da Academia Francesa de Letras. Como compensação, o marido de Julia, Filinto de Almeida, que também integrava o grupo de idealizadores, acabaria por se tornar um dos imortais.

1.3 A luta feminista e os dias atuais

Em uma investigativa análise crítica, pode-se observar claramente que desde a infância são impostas às meninas, tanto no âmbito familiar, como no social, regras de comportamento, que são, sobretudo, oriundas de uma elite econômica e de um domínio religioso que determinam certo enquadramento conservador, para que essas meninas sejam plenamente aceitas ou “bem vistas” na sociedade. Esse enquadramento e conservadorismo aplicam-se, sobretudo, pelas vias de uma sociedade patriarcal, na qual a figura masculina – pai, irmão, senhor, marido etc. – é tido como o detentor dos direitos e aquele que comanda. Para explicar o termo “patriarcalismo”, Zolin regressa aos povos antigos nos quais as instituições sociais familiares concentravam-se na figura de um chefe, o patriarca, e cuja autoridade era preponderante e incontestável, o que produzia um estado opressor em relação à mulher. Considerado um dos pilares do Iluminismo, Jean-Jacques Rousseau, em seu livro *Emílio, ou da Educação*, apontava que

Toda educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se amar e honrar por eles, educá-los quando jovens, cuidar deles quando grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar suas vidas agradáveis e doces: eis os deveres da mulher em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância. Enquanto não voltamos a esse princípio, estaremos afastando-nos do alvo e todos os preceitos que lhes dermos de nada servirão nem para a felicidade delas nem para a nossa. (1999, p. 502)

Anteriormente ao pensamento de Rousseau, teria dito Pitágoras, que “há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher”, citação ancestral também difundida por Simone Beauvoir (1980) na epígrafe do primeiro volume de seu célebre livro *O segundo sexo*, no qual a autora tenta desconstruir uma teoria nomeada por ela como o mito do “eterno feminino”. Essa teoria baseia-se em uma visão determinista, acerca de certos comportamentos que definiriam o que viria a “ser mulher” em nossa sociedade, tais como a fragilidade, os instintos maternos e domésticos, entre outros.

Beauvoir, nome de relevante impacto na articulação das ideias feministas, publica *O segundo sexo* (1980), na tradução brasileira, obra na qual propaga o conceito de que não se nasce mulher, mas torna-se mulher. Essa teoria de Beauvoir é baseada na perspectiva existencialista da construção social e histórica do indivíduo, determinada por um processo lento, profundo e gradual, que se estabelece por meio do convívio interpessoal, da aquisição dos conhecimentos culturais e intelectuais em vários âmbitos, que levam a mulher ao seu amadurecimento e à tomada de consciência do seu papel no mundo como cidadã e pessoa autônoma. Feminista, acadêmica e mestra em Filosofia Política, Djamila Ribeiro (2017) faz uma síntese assertiva sobre o pensamento da escritora francesa:

Segundo o diagnóstico de Beauvoir, a relação que os homens mantêm com as mulheres seria esta: da submissão e dominação, pois estariam enredadas na má-fé dos homens que as veem e as querem como um objeto. A intelectual francesa mostra, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas. (2017, p. 22)

Ribeiro prossegue esclarecendo a teoria da autora francesa sobre o Outro, mostrando-nos como a ela é comum e antiga, oriunda nas mais antigas mitologias e sociedades primitivas. De acordo com essa teoria existe uma dualidade: a do Mesmo e a do Outro:

Esta divisão não teria sido estabelecida inicialmente tendo como base a divisão dos sexos, pois a alteridade seria uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Por exemplo, para os habitantes de certa aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugar são os Outros; para os cidadãos de um país, as pessoas de outra nacionalidade são consideradas estrangeiras. (2017, p. 22)

Na percepção de Beauvoir, a mulher é vista como esse Outro, como um objeto, sob a ótica masculina, isto porque, para as mulheres, o mundo não é apresentado com todas as possibilidades e porque as mulheres são percebidas como o que é diferente, excluídas da cumplicidade existente entre os iguais: em vez de haver uma irmandade pela condição humana que deveria ligar todos os seres humanos, a mulher é o diferente, a alteridade desrespeitada. Para além disso, Ribeiro explica o processo de coisificação por que passa o gênero feminino:

De forma simples, seria pensar na mulher como algo que possui uma função. Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa sentar, uma caneta, para que possamos escrever. Seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, pois isso seria destituir-lhes de humanidade. Mas esse olhar masculino, segundo a

pensadora, coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um “para si”, sujeito em linguagem ontológica sartreana. (RIBEIRO, 2017, p. 23)

Retomando o tópico sobre a caça às bruxas no período medieval, visto anteriormente na seção 1.1, Sílvia Federici, autora de *Calibã e a bruxa* (2017), em uma entrevista concedida em outubro de 2019, afirma categoricamente:

A caça às bruxas não terminou. Ainda hoje na África, na Índia e em partes da Ásia milhares de mulheres acusadas de bruxaria são queimadas vivas. Jamais houve na História uma perseguição tão diretamente organizada para fustigar mulheres. Que as acusou de serem inimigas de Deus, da sociedade, da humanidade. Hoje se recupera o discurso contra as bruxas por existir um **feminismo** que reivindica essa imagem. A caça às bruxas foi, em linhas gerais, um grande ataque à posição social feminina. Redefiniu a reprodução, a divisão sexual do trabalho. (FEDERICI, 2019, n.p., grifo nosso)

Ainda tratada por muitos como algo sem propósito e fútil, inclusive por algumas mulheres, a luta feminina segue em nossos dias. Em seu artigo “Crítica feminista” (2009), Zolin, traça um mapeamento acerca das nomenclaturas referentes ao feminino. Para a pesquisadora, “feminino” é um termo que deve ser interpretado de acordo com o contexto, podendo ser entendido tanto como uma oposição ao masculino, fazendo referências às convenções sociais definidas culturalmente, como também pode-se referir ao feminino “ao dado puramente biológico, sem nenhuma outra conotação” (2009, p. 182). Por outro lado, Zolin identifica a expressão “feminista” como sendo uma categoria política, não no sentido pejorativo e panfletário, mas entendida como um movimento feminino bastante amplo, consciente e coletivo, que tem por objetivo a ampliação dos direitos civis e políticos das mulheres, tanto no alcance da prática social como em termos legais e que pode mudar a posição de inferioridade que as mulheres ocupam no meio social (2009, p. 183). Por fim, ao delimitar o termo “gênero”, a autora é mais abrangente em seu conceito ao afirmar que

[é] uma categoria tomada pela crítica feminista de empréstimo à gramática. Originalmente, o gênero consiste no emprego de designações diferenciadas que visam designar indivíduos de sexos diferentes ou coisas sexuadas. A crítica feminista, todavia, fez com que o termo assumisse outras tintas: toma-o como uma relação entre os atributos culturais referentes a cada um dos sexos e à dimensão biológica dos seres humanos. Trata-se, portanto, de uma categoria que implica diferença sexual e cultural. O sujeito é constituído no gênero em razão do sexo a que pertence e, principalmente, em razão de códigos linguísticos e representações culturais que o matizam, estabelecidos de acordo com as hierarquias sociais. (ZOLIN, 2009, p.182)

Questão de máxima importância dentro da concepção feminista, o feminismo negro representa uma realidade que, para alguns, não parece visível em nossa sociedade. Se para as mulheres ainda é preciso muitos avanços no que tange às políticas públicas, para as mulheres negras o que resta, além disso, é um lugar ainda maior de vulnerabilidade social. Ribeiro, com criticidade, pontua que “o feminismo negro não é uma luta meramente identitária, até porque branquitude e masculinidade também são identidades” (2018, p. 07). Para a autora, “pensar feminismos negros é pensar projetos democráticos” (2018, p. 07). Bell Hooks, autora e teórica feminista norte-americana, em seu livro *Eu não sou uma mulher? mulheres negras e feminismo* (2019), relata as origens dos movimentos feministas das mulheres na América do Norte nos séculos XIX e início do XX: “quando o movimento de mulheres começou, no fim dos anos 1960, era evidente que mulheres brancas que dominavam o movimento sentiam que o movimento era “delas”” (2019, p. 219), ou seja, a primeira defesa dos direitos das mulheres brancas não procurou a igualdade social para as mulheres negras. Ainda que as primeiras tenham incentivado as segundas a fazerem parte do movimento “delas”, o comportamento direcionado às mulheres negras era tanto racista quanto sexista, mesmo que de forma sutil. Capítulo triste na luta contra o patriarcado, a segregação expôs o preconceito racial no início da industrialização:

Como grupo, trabalhadoras brancas queriam manter a hierarquia racial que garantia a elas status na força de trabalho mais elevado do que o das as mulheres negras. Essas mulheres brancas que apoiavam o emprego das mulheres negras em mercados em especializações sentiam que devia ser negado a elas acesso ao processo especializado. O apoio efetivo delas ao racismo institucionalizado causou constante hostilidade entre elas e as trabalhadoras negras. Para evitar rebeliões, várias fábricas optaram por contratar uma raça ou a outra. Nos lugares onde ambos os grupos estavam presentes, as condições de trabalhos de mulheres negras eram bem piores do que as de trabalhadoras brancas. A recusa de mulheres brancas em partilhar com as mulheres negras vestiários, banheiro, ou áreas de descanso, com frequência significava que a mulheres negras era negado acesso a esse conforto. Em geral, trabalhadoras negras eram continuamente abusadas, devido ao comportamento racista de trabalhadoras brancas e trabalhadores brancos, em geral. (HOOKS, 2019, p. 216-217)

No Brasil, o feminismo negro só começou a despontar nos anos 1980. Segundo Ribeiro (2016), a partir desta data, surgiram os primeiros coletivos de mulheres negras, encontros estaduais e nacionais, com o intuito de adquirir visibilidade política no campo feminista. Para a autora,

A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que essa mulher não tenha seus problemas sequer nomeados. E não se pensa saídas emancipatórias para problemas que sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. Muitas

feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras (RIBEIRO, 2016, p. 101).

Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), classifica o movimento feminista como um dos grupos sociais que emergiram durante os anos 1960, juntamente com revoltas estudantis, movimentos juvenis antibelicistas, de contraculturas, além de outros relacionados aos direitos civis (2006, p. 44). De acordo com o autor, o movimento feminista também era um palco de contestações políticas e sociais que vislumbrava novas formas de vida em relação a família, sexualidade, divisão do trabalho doméstico, politizando, deste modo, a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). Hall acrescenta ainda que, aquilo que nasceu como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, se expandiu para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero (2006, p. 45). Além disso, o movimento feminista questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”.

Na contemporaneidade, a luta das mulheres está intimamente ligada à sua identificação, já que, atualmente, não há como classificar apenas o gênero mulher, e, sim, seu conceito plural, mulheres. Pondé, assertivamente, endossa que “o objetivo da mulher, hoje, é determinar os caminhos para a realização e a afirmação de sua identidade, que já não se baseia na oposição binária entre masculino e feminino, mas no diálogo entre os gêneros” (2018, p. 56). Muitos caminhos podem ser traçados pelas mulheres e se por um lado busca-se uma igualdade de direitos equivalentes aos homens, por outro, faz-se necessário encontrar a chave de equilíbrio nessa relação social e identitária:

O tempo passou e a mulher precisou lutar pelos direitos de ter direitos. Os papéis femininos e masculinos mudaram, a condição feminina mudou, ou seja, as princesas, rainhas e trabalhadoras do nosso tempo podem escolher seu destino, sua profissão, o momento adequado para a união e para ser mãe. As escolhas nos conduzem para a construção de uma sociedade que tem o protagonismo de mulheres e homens. Mas é verdade que essa sociedade está em construção: ainda convivemos com modelos tradicionais e, ao mesmo tempo, experimentamos novos modelos revelados em tantos recontos. (GOMES; SOUZA, 2017, pág. 126)

Em seu artigo intitulado “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era ‘pós-socialista’”, Nancy Fraser, filósofa e pensadora feminista norte-americana, faz um esboço do panorama econômico-político atual, em que, segundo a autora, grupos específicos da sociedade são desprivilegiados e marginalizados, tais como os relacionados ao

gênero e “raça” (grifo da filósofa). Fraser destaca a cultura do androcentrismo, que privilegia os traços associados à masculinidade, ao mesmo tempo em que desqualifica de forma generalizada as coisas decodificadas como femininas:

Essa desvalorização se expressa numa variedade de danos sofridos pelas mulheres, incluindo a violência e a exploração sexual, a violência doméstica generalizada; as representações banalizantes, objetificadoras e humilhantes na mídia; o assédio e a desqualificação em todas as esferas da vida cotidiana; a sujeição às normas androcêntricas, que fazem com que as mulheres pareçam inferiores ou desviantes e que contribuem para mantê-las em desvantagem, mesmo na ausência de qualquer intenção de discriminar; a discriminação atitudinal; a exclusão ou marginalização das esferas públicas e centros de decisão; e a negação de direitos legais plenos e proteções igualitárias. (2006, p. 234)

Na concepção de Fraser, faz-se necessário e de forma urgente uma reestruturação econômica-política, além da tomada de medidas independentes e adicionais de reconhecimento, uma vez que as normas culturais sexistas e androcêntricas estão institucionalizadas no Estado e na economia. Esse modelo provoca uma desvantagem econômica às mulheres, restringindo suas “vozes”, e como consequência disso impedindo a participação igualitária na formação da cultura, nas esferas públicas e na vida cotidiana. O resultado é um círculo vicioso de subordinação cultural, e econômica, que tem gerado o enorme abismo de desigualdades sociais. Coautora em *Feminismo para 99%* (2019), Fraser acredita que o feminismo precisa buscar um novo caminho que abarque a luta de outros grupos da sociedade como a classe trabalhadora, das mulheres racializadas, das *queer*, das trans, das lésbicas, das profissionais do sexo, das donas de casa, mulheres com empregos precários, ou seja, dos grupos considerados minorias e que por esta razão, muitas vezes, sobrevivem à margem da sociedade, com maiores dificuldades de inserção no mercado de trabalho, de acesso à saúde, de educação e, conseqüentemente, de reconhecimento dentro da sociedade capitalista. Ela ressalta que a reprodução social realizada pelas mulheres – como a criação dos filhos, a criação dos laços e vínculos sociais e afetivos, a educação dos meninos e das meninas que sustentam a força do trabalho –, apesar de não remunerada, é a base do capital. As mulheres são, conseqüentemente, parte integrante do que chamamos de classe trabalhadora, e o fato de não receberem um salário não significa que não estejam trabalhando, pelo contrário, as mulheres trabalham no que é absolutamente essencial, e sem o qual não se pode pensar na ideia padrão do trabalhador assalariado ou do capitalismo.

Hoje, o movimento feminista se expandiu e com ele surgiram novas pautas. É por esta razão que não podemos mais falar em feminismo, mas, sim, em feminismos. Desse modo,

esses movimentos feministas têm sido impulsionados pelo surgimento de grupos e organizações não governamentais que se articulam nos chamados Coletivos. Esses Coletivos, que repercutem em ressonância com o auxílio das mídias sociais, têm variados perfis e abarcam uma gama de demandas tais como a igualdade social, a maternidade, os estudos de gênero, a violência contra a mulher, o parto humanizado, a luta contra o racismo, bem como a valorização da arte e da educação. Esses movimentos contam tanto com profissionais voluntários dos mais variados segmentos a empresas engajadas com a responsabilidade social. Eles, que buscam promover o empreendedorismo feminino como fonte de sustento e renda, além de servir de apoio e proteção à mulher, validando os papéis femininos na sociedade sempre em transformação, de forma a contribuir na formulação e avaliação de políticas públicas voltadas para a superação das desigualdades sociais.

No mercado de trabalho, a realidade das mulheres também permanece desfavorável. Dados de uma pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), fornecidos pela Agência Brasil (EBC, 2018, *online*), informam que mesmo com maior nível de escolaridade, as mulheres ainda são as que mais enfrentam desigualdades: “Em relação ao rendimento habitual médio mensal de todos os trabalhos e razão de rendimentos, por sexo, entre 2012 e 2016, as mulheres ganham, em média, 75% do que os homens ganham”. O estudo aponta ainda que, em termos de rendimentos, vida pública e tomada de decisão, a mulher brasileira ainda se encontra em patamar inferior ao do homem, com o tempo dedicado aos cuidados de pessoas ou afazeres domésticos, além de ressaltar a desigualdade existente entre mulheres brancas e negras ou pardas. Com relação à questão da representatividade, a pesquisa evidencia que as mulheres são sub-representadas em várias áreas da sociedade, não só na vida política, como no Congresso Nacional e cargos ministeriais, como também nos cargos gerenciais, nos cargos públicos e privados e na instituição policial. Por fim, no que se refere à questão da violência, dados de dezembro de 2017, colocam o Brasil na posição 152^a entre 190 países, atrás de nações com histórico de violência contra a mulher.

No que concerne ao âmbito educacional brasileiro, a preocupação acerca da problemática das relações de gênero despontou há pouco, particularmente na política curricular, nos Parâmetros Curriculares Nacionais, por meio do Tema Transversal Orientação Sexual. Atualmente é possível observar uma enorme lacuna de políticas e estratégias educacionais, comprovando que ainda se faz necessário uma profunda reflexão e atuação sobre a questão de gênero e dos papéis femininos e masculinos no ambiente educacional, pois este é um tema que permanece tabu entre alunos e comunidade escolar, embora, quase

sempre, a maioria dos profissionais a ocuparem cargos nesse ambiente seja do gênero feminino, especialmente na primeira etapa da educação básica.

Contrariando as expectativas de inclusão e de discussão acerca dos temas da problematização de gêneros, em agosto de 2019, um vereador de um partido conservador da cidade de Limeira, no interior do Estado de São Paulo, fez um requerimento junto à Secretaria Municipal da Educação local, questionando o uso e a distribuição da obra *A bolsa amarela*, da premiada escritora brasileira Lygia Bojunga. Segundo o vereador, o livro estaria sendo usado por professores para estudos de abordagens de “ideologia de gêneros”, com alunos entre os 10 e 11 anos. *A bolsa amarela*, publicação considerada um clássico da literatura infantojuvenil, lançada em 1976 e que recebeu o selo de ouro da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), aborda, de maneira crítica e reflexiva, os conflitos vivenciados por Raquel, uma criança questionadora que, ao reprimir seus três grandes desejos – a vontade de ser menino, a de crescer e a de se tornar escritora – guarda-os em uma bolsa amarela. Dos três desejos, ser escritora é o único que não é reavaliado ao longo da história e permanece até o final. O questionamento da protagonista de *A bolsa amarela*, em relação ao gênero masculino, dá-se na compreensão e na análise da garota de que a vida dos meninos, tendo como parâmetro o irmão, parece ser menos restritiva e opressora:

Vocês podem um monte de coisa que a gente não pode. Olha: lá na escola, quando a gente tem que escolher um chefe pras brincadeiras, ele é sempre um garoto. Que nem chefe de família: é sempre o homem também. Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo de jogo que eu gosto, todo mundo faz pouco de mim e diz que é coisa pra homem; se eu quero soltar pipa, dizem logo a mesma coisa. É só a gente bobear que fica burra: todo mundo tá sempre dizendo que é vocês que têm que meter a cara no estudo, que é vocês que vão ser chefe de família, que vocês é que vão ter tudo. Até para resolverem casamento – então não vejo? – a gente fica esperando vocês decidirem. A gente sempre tá esperando vocês resolverem as coisas pra gente. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina. (NUNES, 1994, p. 16)

Doutora em Letras Vernáculas, a professora Ana Crélia Dias (2019) aponta que a literatura é um fenômeno artístico e, como tal, não intenciona preceitos moralistas, além de tecer uma relação dialética com a realidade que encena experiências humanas, recriando-as esteticamente ao invés de repeti-las como informação. Dias ainda alerta para o uso da literatura como apoio pedagógico, defendendo um debate qualificado acerca da produção literária endereçada ao público infantil e juvenil:

As vontades de Raquel são, na verdade, metáfora de seu desejo de liberdade e, na dificuldade em se fazer compreender pelos adultos, resolve inventar histórias e personagens, no entendimento de que o espaço da ficção é um território de prática

da liberdade, projeto que acaba frustrado também pelos adultos, que desqualificam seu universo fabular. (DIAS, 2019, n.p.)

É importante frisar que a equidade de gênero ainda está longe de ser alcançada nas sociedades modernas, independentemente dos avanços obtidos e das conquistas realizadas, principalmente, por meio dos movimentos feministas organizados, iniciados no século XIX, ou seja, é preciso que essa equidade efetivamente se materialize para a obtenção de uma sociedade justa:

O equilíbrio, pois, é a chave para a obtenção de uma sociedade mais justa. E não há equilíbrio se um dos pólos do sistema binário é anulado, seja ele o feminino ou o masculino. O equilíbrio só pode ser alcançado quando ambos os pólos estão ativados na mesma proporção e dosados, ou seja, com cargas e descargas iguais de energia. (BRAEM, 2008, p. 74)

Ainda que tenhamos outros avanços, como a ampliação dos direitos civis, o direito pleno à educação, ao voto e à igualdade legislativa, sobretudo com o surgimento do movimento sufragista, a entrada das mulheres no mercado de trabalho, uma maior liberdade na abertura de costumes relacionados aos prazeres social e sexual, sobretudo, e principalmente com a chegada da pílula anticoncepcional, são todas conquistas recentes e ainda restritas a uma parcela da população feminina mundial.

Neste viés, e a respeito do equilíbrio sadio e da igualdade de gêneros Pierre Bourdieu, sociólogo francês, descreve que "o esforço no sentido de libertar as mulheres da dominação, isto é, das estruturas objetivas e incorporadas, não pode se dar sem um esforço paralelo no sentido de liberar os homens dessas mesmas estruturas que fazem com que eles contribuam para impô-las." (1999, p. 136). O pesquisador sugere uma mudança de mentalidades que implica agenciar não apenas uma atitude feminina, mas o correlato no comportamento masculino. Explica Bourdieu que

se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também estão prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. Tal como as disposições à submissão, as que levam a reivindicar e a exercer a dominação não estão inscritas em uma natureza e têm que ser construídas ao longo de todo um trabalho de socialização, isto é, de diferenciação ativa em relação ao sexo oposto. (1999, p. 63)

Muito há ainda a ser lido, pensado e escrito, mas alguns passos já foram dados no sentido de se refletir sobre as condições ideológicas e culturais por que transitam mulheres e homens na sociedade contemporânea, incluindo-se as questões políticas dos tempos atuais, que requerem uma participação cada vez mais crítica. No que tange especificamente à literatura, há obras literárias e pesquisas que iluminam questões identitárias, feministas e de diversidades em sentido amplo. Zolin, dessa forma, observa uma nova abordagem das tessituras temáticas sociais, com a incumbência de retratar esse novo papel:

No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, essa visão deve muito ao feminismo, que pôs a nus as circunstâncias socio-históricas entendidas como determinantes na produção literária. Do mesmo modo que fez perceber que o estereótipo feminino negativo, largamente difundido na literatura e no cinema, constitui-se num considerável obstáculo na luta pelos direitos da mulher. (2009, p. 181)

Por meio de lutas e enganamentos, percebemos que as mulheres têm conquistado espaços outrora renegados a elas. Porém, a sociedade atual, entendida por família, escola e mercado de trabalho, principalmente, ainda reproduz discursos e ideologias patriarcais, não estando totalmente imune aos estereótipos de gênero remanescentes de períodos ancestrais. Desta forma, a evolução de igualdade de direitos e o respeito às diferenças ainda parece ser um longo caminho a ser percorrido.

Nosso próximo capítulo se volta para a tradição literária, focalizando o conto “Chapeuzinho Vermelho” em Charles Perrault e nos irmãos Grimm.

2 “CHAPEUZINHO VERMELHO” E OS CONTOS DE FADAS DA TRADIÇÃO

2.1 “Chapeuzinho Vermelho” e a tradição

Muito já foi dito a respeito das origens da narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”. Por fazer parte dos tradicionais contos orais e folclóricos da antiguidade, fica praticamente impossível precisar a época real e a localidade de sua criação. Portanto, não é raro vermos suas primeiras publicações, sobretudo as de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, serem comparadas a outras narrativas milenares. Temos, para citar alguns, a narrativa do mito grego de Cronos, divindade violenta e possessiva que devorava seus filhos. Segundo a professora e pesquisadora das narrativas infantis Regina Michelli,

a antiguidade do tema, presente no mito grego de Cronos ou Saturno, na literatura latina: o deus do tempo engole os filhos logo ao nascerem, temendo ser destronado; Júpiter escapa, graças aos artifícios maternos, e posteriormente resgata os irmãos que saem do estômago do pai, enchendo-o de pedras, final semelhante ao encontrado na versão de Chapeuzinho dos irmãos Grimm. (2006, p.01)

Bruno Bettelheim, psicanalista e estudioso das narrativas voltadas ao público infantil, em *A psicanálise dos contos de fadas* (2002) apresenta-nos ao menos duas versões igualmente divergentes sobre as origens da menina do capuz vermelho. A primeira, extraída de uma fábula latina do século XI, com o de título *Fecunda Ratis*, de Egberto de Lièges (1023), narra a história de uma menina que não apenas usa um chapéu vermelho, mas que também vive experiências muito semelhantes às de “Chapeuzinho Vermelho” da versão dos irmãos Grimm. Bettelheim (2002) apresenta, ainda, uma associação ligada à área da Antropologia, em que relacionam a personagem de Chapeuzinho Vermelho à imagem do sol vermelho, que além de trazer seus dons para toda a humanidade é engolido pelo ventre da noite, cuja representação se dá por meio do lobo.

A cor vermelha, do sol, por sua vez, é a matriz das histórias. O vermelho simboliza a transição da vida em muitos sentidos: ele pode ser visto como um marco de iniciação sexual feminina, tanto em relação à primeira menstruação, como à defloração. A cor também está presente no parto, ou seja, no nascimento. Ela caracteriza o amor e as paixões. Por outro lado,

também simboliza a guerra e o sangue derramado e, por extensão, a morte, como sinaliza o artista plástico e autor Israel Pedrosa:

Cor do fogo e do sangue, o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida. As contraditórias características físicas do vermelho deram origem à bivalência de imagens inspiradas por elas, surgindo entre os alquimistas a ideia simbólica de dois vermelhos, um noturno, fêmea, possuindo um poder de atração centrípeta, e o outro diurno, macho, centrífugo. O vermelho noturno, centrípeta, era visto como a cor do fogo central que anima o gênero humano e a terra. Estava ligado ao centro onde se operam a digestão, o amadurecimento, a regeneração do ser ou da obra em elaboração. Era a cor da alma, da libido e do coração. É a cor da ciência, do conhecimento esotérico, interdita aos não iniciados. O vermelho diurno, centrífugo, invade o espaço. E tanto para o profano como o sagrado, torna-se sinônimo de juventude, de saúde, de riqueza e de amor. (1989, p.109)

Nas narrativas de Chapeuzinho Vermelho, a personagem, é quase sempre retratada em sua juventude, percorre a trajetória rumo ao amadurecimento e à regeneração, agindo conforme seu coração, e por vezes, sua libido – como veremos em Carter.

Na esfera literária propriamente dita, “Chapeuzinho Vermelho” apresenta muitas outras versões, sobretudo no que diz respeito ao desfecho da narrativa, no qual a menina figura não como a pequena ingênua, ludibriada pelo lupino animal, mas, ao contrário, mostra-se tão ou mais esperta que o lobo. Existem ainda outras versões que remontam às longínquas tradições camponesas orais, nas quais Chapeuzinho Vermelho mostra-se como uma menina ainda mais ardilosa e, até mesmo, obscena.

Segundo a autora americana Maria Tatar (2004), “A história da avó” é uma versão oral e anônima da narrativa, publicada no final do século XIX, na França, por Paul Delarue, em “Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire”. O conto traz, como protagonista, uma menina, sem referência a capuz vermelho. Ela se encontra com um lobo em uma encruzilhada, que a questiona sobre o seu trajeto. Ao responder-lhe que se encaminhava para a casa de sua avó, o lobo indaga qual caminho a menina seguirá, se o das folhas de pinheiro ou das pedras. Ele chega primeiro à casa da avó, mata-a, mas guarda um pouco da carne e do sangue da velhinha. Quando a menina adentra a casa, o lobo pede-lhe que pegue a carne na despensa e o vinho que se encontra na prateleira. O comentário de um gatinho garante não apenas que são partes do corpo da avó, como o fato de a menina ingeri-los: “Eca! É preciso ser uma porca para comer a carne e beber o sangue da vovó.” (2004, p. 334). O lobo fala à menina para tirar a roupa e ir para a cama com ele. Segue-se uma cena de *strip-tease* dela, que pergunta ao animal onde colocar avental, corpete, vestido, anágua e meias, obtendo,

invariavelmente, a mesma resposta: jogar a peça ao fogo, pois não irá precisar mais dela. A seguir, há o diálogo da menina que interroga a pretensa avó sobre algumas partes de seu corpo, estranhando o fato de serem grandes. Quando se espera que o lobo devore a protagonista, esta lhe diz que precisa ir para fora da casa, a fim de “se desapertar” (2004, p. 335), assinalando o fato de dar vazão a suas necessidades fisiológicas. Mesmo a contragosto, o lobo permite que ela vá, mas amarra um cordel de lã na perna da menina, que consegue desprender-se da corda, fugindo do lobo.

Em *O grande massacre de gatos* (1988), Robert Darnton descreve um conto que, segundo o autor, era narrado à volta das lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas e frias noites de inverno, na França do século XVIII. Em nota, Darnton remete o texto ao mesmo autor citado por Maria Tatar, Paul Delarue, repetindo-se a cena de comer a carne e beber o sangue da avó e a presença do gato, ainda que o desfecho seja diferente de “A história da avó”, pois o lobo devora a menina – que também não é chamada de Chapeuzinho Vermelho. Ao final do capítulo, o historiador menciona, porém, outras versões francesas cujo final é idêntico à história apresentada por Tatar, realçando a esperteza da protagonista que engana o lobo:

Chapeuzinho Vermelho – sem o capuz vermelho – usa a mesma estratégia nas versões do conto francês, em que ela escapa viva. “Tenho de me aliviar, vovó”, diz ela, quando o lobo a agarra. “Faça na cama mesmo, querida”, responde o lobo. Mas a menina insiste e então o lobo lhe permite ir lá fora, amarrada numa corda. A menina amarra a corda numa árvore e foge, enquanto o lobo puxa e chama, sem mais paciência para esperar, “O que é que você está fazendo, cagando uma corda?” Na verdade, à maneira gaulesa, o conto narra a educação de uma velhaca. Passando de um estado de inocência para outro de falsa ingenuidade, Chapeuzinho Vermelho vai para a companhia do Pequeno Polegar e do Gato de Botas. (1988, p.82)

Muitas hipóteses podem ser levantadas a respeito do ato praticado pela menina em comer a carne e beber o sangue da avó. Uma dessas possibilidades deve-se ao fato simples da ingenuidade da garota, já que, nesse momento, ela ainda não havia percebido a artimanha do lobo, que acabara de matar a idosa. O lobo oferece a carne pois ele é um animal selvagem e carnívoro, fazendo do ato algo natural. O gato, no entanto, por se tratar de um animal doméstico – e por, provavelmente, ter presenciado o que acontecera momentos antes – não segue a mesma prática animalisca do lobo. Simbolicamente, porém, pode-se entender que a neta incorpora características da avó, assumindo a sucessão da matriarca.

Tanto Perrault quanto os irmãos Grimm incumbiram-se de modificar as partes mais grotescas e obscenas desses contos da oralidade, com o propósito de tornar a história mais

acessível e moralmente aceitável tanto aos padrões da época, quanto ao gosto dos leitores infantis.

2.2 Leituras críticas

Os contos de fadas mantêm-se como gênero literário ao longo dos tempos provavelmente por abordarem temas complexos, como ciúme, orgulho, arrogância, inveja. Os pequenos leitores recebem esses textos não apenas de maneira lúdica, como também mais acessível ao seu entendimento, por meio de símbolos e metáforas contidas nessas narrativas. Pela concepção de Nelly Novaes Coelho,

Na verdade, desde as origens, a literatura aparece ligada a essa função essencial: atuar sobre as mentes, nas quais se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, nos quais se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem... No encontro com a literatura (ou com a arte em geral), os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade. (2000, pág. 29)

Por conta disso, os autores contemporâneos de histórias infantis têm recorrido, sobretudo, ao uso de elementos cotidianos do próprio universo infantil para penetrar na psique dos pequenos leitores. A literatura pode ser vista como um meio de socialização, cultura e lazer, mas é preciso enfatizar que ela é substantivamente literatura, o que implica apresentar um discurso plurissignificativo, metafórico, imagético, razão pela qual permite a abertura a variados mundos e interpretações. Corso e Corso observam que:

Histórias não garantem a felicidade nem o sucesso na vida, mas ajudam. Elas são como exemplos, metáforas que ilustram diferentes modos de pensar e ver a realidade e, quanto mais variadas e extraordinárias forem as situações que elas contam, mais se ampliará a gama de abordagens possíveis para os problemas que nos afligem. Um grande acervo de narrativas é como uma boa caixa de ferramentas, na qual sempre temos o instrumento certo para a operação necessária, pois determinados consertos ou instalações só poderão ser realizados se tivermos a broca, o alicate ou a chave de fenda adequados. Além disso, com essas ferramentas podemos também criar, construir e transformar os objetos e os lugares. (2006, p. 494)

Bettelheim (2002) enfatizava que esse gênero textual tem o poder de ajudar as crianças a superar os mais diversos dilemas existenciais, como frustrações, decepções, medos e perdas

familiares, ou seja, os sentimentos internos intrínsecos ao ser humano. De acordo com ele, os contos de fadas auxiliam no desenvolvimento infantil e enriquecem a vida da criança. Para Bettelheim, ainda, as obras do “Era uma vez” fornecem aos pequenos leitores/ouvintes uma dimensão encantada exatamente porque eles não sabem absolutamente como as histórias puseram a funcionar seu encantamento sobre eles. Podemos compreender que a criança acessa e elabora conteúdos armazenados no inconsciente graças às histórias que ouve ou lê, operação que ocorre pela contribuição antes da fantasia que da inteligência racional, isto é, a criança trabalha a sua fantasia inconscientemente, e não de modo racional, por meio dos valores que ela [a criança] passa a ter conhecimento pela leitura dos contos.

Jack David Zipes (2012), acadêmico e folclorista norte-americano, é pesquisador dos contos de fadas e defende que estes possuem uma significativa função social, não apenas compensatória, mas de conteúdo revelador. Para o acadêmico, os contos de fadas começam com algum conflito ou uma situação que leva a isso, porque todos nós começamos nossas vidas com conflito, ou seja, todos somos desajustados para o mundo e, de alguma forma, devemos nos “encaixar”, o que implica adequação a nós próprios e às outras pessoas, portanto, devemos inventar ou encontrar os meios comunicativos para satisfazer e resolver desejos e instintos conflitantes. Em sua reflexão, Zipes expõe que:

Todos sabemos que os contos de fadas estão mais ligados às experiências da vida real do que nós costumamos fingir que não estão. Afastamos os contos de fadas e fingimos que eles são destinados principalmente para crianças, porque elas dizem mais verdades do que queremos saber, e absorvemos contos de fadas porque eles nos dizem mais verdade do que queremos saber. Eles [os contos] estão cheios de desejo e otimismo. Eles gotejam com brutalidade, franqueza, violência e perversidade. Eles expõem a mentira, e os melhores são nus, bruscos e concisos. Eles carimbam nossas mentes e talvez nossas almas. Eles formam outro mundo, um contra-mundo, no qual a justiça social é mais facilmente alcançável do que em nosso mundo atual, onde hipocrisia, corrupção, sensacionalismo, exploração e competição determinam o resultado das interações sociais e políticas e os estados degradados das relações sociais. (2012, p. 96, tradução nossa)⁷

Para Coelho, “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra”

⁷ Tradução do original: “We all know that fairy tales are tied to real life experiences more than we pretend they are not. We ward off fairy tales and pretend that they are intended mainly for children because they tell more truth than we want to know, and we absorb fairy tales because they tell us more truth than we want to know. They are filled with desire and optimism. They drip with brutality, bluntness, violence and perversity. They expose untruth, and the best are bare, brusque and concise. They stamp our minds and perhaps our souls. They form another world, a counter world, in which social justice is more readily attainable than in our actual world, where hypocrisy, corruption, hyping, exploitation and competition determine the outcome of social and political interactions and the degraded state of social relations”.

(2000, p. 27). E esse fenômeno é amplo e universal, uma vez que a literatura infantil possui leitores de vários níveis: a criança, o adulto que lê para a criança, o adulto que pesquisa a literatura infantil, o professor, o adulto que se identifica com as narrativas infantis e a sua bagagem de cultura, diversão e histórias contidas nela, entre outros.

Um exemplo desse fenômeno pode ser constatado na narrativa “Chapeuzinho Vermelho”, história que já conta, desde a sua primeira publicação até os dias atuais, com centenas de adaptações e versões, destinadas a todos os tipos de leitores e faixas etárias, transpondo o viés literário e estendendo-se a outras formas de manifestações artísticas (cinema, teatro, pinturas, campanhas publicitárias etc.).

Zipis (2012) afirma que é impossível traçar as origens históricas e evolutivas dos contos de fadas, em um local e tempo específicos, todavia sabemos que os seres humanos começaram a contar histórias logo que desenvolveram a capacidade de se expressar oralmente. Além disso, os contos nunca foram especificamente criados para o entretenimento das crianças, nem apenas para crianças, ainda que os contadores de histórias nunca as tenham excluído.

No caso de “Chapeuzinho Vermelho”, sua primeira publicação, surge, a princípio, em meio a um cenário burguês, em uma corte com interesses refinados, preocupada em manter tradições, costumes e, acima de tudo, zelar pela reputação das moças em seus nobres clãs. Charles Perrault (1628-1703), escritor francês, publica *Contos da Mamãe Gansa* (*Les Contes la Mère l'Oyre*) em 1697, obra assinada, curiosamente, por Pierre P. Darmancour, filho de Charles Perrault, como se este fosse o autor do livro. Foi o filho, inclusive, quem recebera a licença exclusiva para a publicação do livro. Existem indícios de que o jovem Pierre, com apenas 17 anos à época da publicação, possa realmente ter participado da elaboração e escrita dos contos com seu pai, Charles Perrault. Uma outra hipótese sugere que o artifício utilizado por Perrault teria como intuito o de não ser criticado por seus opositores da elite literária francesa, por considerarem a obra de conteúdo frívolo.

Em *Contos de Charles Perrault* (2016), porém, Eliana Bueno-Ribeiro resgata o tema da autoria de *Contos da Mamãe Gansa*, ao afirmar que a publicação parece ter contado, ao menos, com a coparticipação de Pierre P. Darmancour. Segundo a autora:

Hoje, no entanto, parece claro aos especialistas que, realmente, deu-se uma colaboração entre pai e filho. Pierre, de fato voltado para as letras e por isso escolhido por Charles [Perrault] dentre os três filhos homens para sucedê-lo na carreira literária, teria coletado nas histórias populares a cuja redação de seu pai, em

colaboração ou não com ele mesmo, teria dado o torneio irônico e a dupla moral que as distingue. [...] o estilo dos Contos [da Mamãe Gansa], ao mesmo tempo ingênuo e malicioso, ou, dizendo de outro modo, a simplicidade fingida, representada, que é a sua marca e a chave de seu sucesso, deve-se a essa conjunção de ingenuidade e malícia que bem poderia advir da colaboração entre filho e pai. (2016, p. 25)

Apesar das dúvidas sobre a autoria, que suscitam as mais variadas especulações, Mariza Mendes, autora de *Em busca dos contos perdidos* (2000), esclarece, entretanto, que pertence a Charles Perrault o mérito inquestionável de ter dado existência literária ao repertório de *Contos da Mamãe Gansa*. Dentre as oito narrativas presentes na edição, encontra-se “Le Petit Chaperon Rouge”, no original, em francês, escrita para entreter a corte de Luís XIV e que se tornaria, anos mais tarde, uma das mais conhecidas obras da literatura mundial, voltada, sobretudo ao público infantil.

Charles Perrault tornou-se um grande escritor do classicismo francês, ao lado de Racine, Corneille, Boileau, Molière, La Fontaine, La Bruyère, e outros (MENDES, 2000, p. 62), e era presença assegurada nos nobres salões ao lado das “preciosas”. Os “Salões das Preciosas” foi como ficou conhecido o círculo de damas cultas da nobreza em cujos salões reuniam-se os intelectuais da época para discutir ou divulgar a literatura, o que corresponde a um refinamento cultural: “Foram os salões das 'preciosas' que garantiram o prestígio dos contos de fadas na França do século XVII, fazendo-os adentrar as portas da Academia, que estavam fechadas para elas, mas não para as princesas, bruxas e fadas” (MENDES, 2000, p. 144). O apoio intelectual do autor francês, junto às damas dos salões, entretanto, é, controverso, já que a obra dele deixa transparecer seu machismo, não conseguindo evitar o que Mendes denomina como “atos falhos”:

Não se pode afirmar com certeza que o poeta fosse um admirador ou um defensor das mulheres. Muito menos que se empolgasse com a liberação feminina. Na verdade, a presença nos salões literários garantia a oportunidade de manter relações sociais importantes, que lhe seriam úteis no momento necessário. E as regras poéticas aprendidas no convívio com as “preciosas” permitiam ao poeta a composição das odes comemorativas aos grandes feitos da corte, como o Tratado dos Pirineus, o casamento do rei, o nascimento do delfim. Esse gênero de poesia lhe poderia abrir as portas da carreira política, sonho de todo bom burguês. (MENDES, 2000, p. 62)

Ainda que não possamos atestar que Charles Perrault simpatizasse com a causa feminista, devido ao que Mendes classifica como “atos falhos”, a figura da mulher sempre esteve presente em suas obras, geralmente na condição de protagonistas. Mesmo diante de tais contradições, a professora Nelly Novaes Coelho (1991) destaca que:

Perrault era um frequentador assíduo dos “Salões” das “preciosas” onde uma das leituras prediletas era a dos caudalosos “romances proibidos”, cuja matéria exuberante, fantasista e sentimental estava mais perto da “desordem” do pensamento popular do que a “ordem clássica”. E mais, como o eixo de tais romances era o Amor, obviamente a Mulher o elemento central das atrações.

Sabe-se também que a sobrinha de Perrault, Mlle. L'Héritier, o atraiu para a "causa feminista", na defesa dos direitos intelectuais das mulheres, tão legítimos quanto os dos homens. (Tão ponderável se revelava a produção literária feminina e a atuação de várias mulheres na área da cultura que suscitaram muitas obras de ataque, inclusive de grandes escritores, como Molière, que as combateu ou ridicularizou em suas comédias *Ecoles de Femmes*, *Les Precieuses Ridicules* e *Les Femmes Savantes*, embora nesta última seu tom sarcástico já tenha diminuído).

Foi exatamente um desses ataques o motivo aparente que levou Perrault a escrever seu primeiro conto. Sabedor de que Boileau (seu mais sério opositor na “Querela⁸”) estava escrevendo sua *Sátira x Contra as Mulheres*, Perrault se revolta e, escolhendo um dos mais antigos “fabliaux” do folclore francês, escreve *A Marquesa de Salusses* ou *A Paciência de Grisélidis*. Antes mesmo de Boileau apresentar sua Sátira ao público, Perrault lê, na Academia Francesa, esse conto em versos onde faz o elogio da fidelidade e da paciência das mulheres. (COELHO, 1991, p. 87)

Como Nelly Novaes Coelho evidencia na extensa, porém necessária, citação acima, Perrault estava inserido naquele contexto de uma sociedade machista, patriarcal e, conseqüentemente, desigual para os gêneros. Ainda que, em alguns momentos, o autor tenha mantido estreita assimilação, em sua vasta obra, com as visões e costumes que diminuía as mulheres em vários aspectos da vida cotidiana, não se pode negar, a ele, a tentativa de inseri-las, de forma honrosa, em outras.

Seguiremos, portanto, desenvolvendo as visões acerca do feminino, permeadas na narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”, de Perrault, e sob o olhar crítico e analítico de alguns autores, pesquisadores e historiadores na próxima seção.

2.3 O começo da história: Chapeuzinho Vermelho, por Charles Perrault

⁸ Nas palavras de Coelho (1991, p. 88): “Por ocasião da revogação do Édito de Nantes por Luís XIV, Perrault escreve *Saint-Paulin* (1686), epopeia cristã que se apresentava como exemplo de uma “arte moral”, tal como seu autor julgava necessário no momento. Logo a seguir, faz ler em sessão da Academia Francesa o poema “O século de Luís, o Grande”, contra Racine e Boileau, partidários dos Antigos. E provoca a polêmica que fica conhecida como a ‘Querela dos Antigos e Modernos’ e que marca a crise do classicismo. Obrigado a justificar sua posição de ‘moderno’ e a provar que conhecia perfeitamente os ‘antigos’, Perrault escreve *Paralelos* (4 vols. publicados entre 1688-1697)”.

Compilada a partir da recolha do folclore popular e oriunda das antigas contações orais, a história do poeta francês ainda preserva o tom violento das antigas versões orais, apesar de extirpar elementos grotescos dos contos tradicionais difundidos pelos camponeses. A primeira publicação de “Chapeuzinho Vermelho” (1697), de Charles Perrault, apresenta uma aldeã como personagem principal. A narrativa ressalta que ela era “a menina mais bonita que poderia haver” (2004, p. 336) e que sua mãe e avó eram loucas por ela. Nota-se que a questão da beleza feminina é ressaltada por Perrault como uma qualidade, vista em contos de fadas tais como “A Branca de Neve” e “A Bela Adormecida”, como observa Mendes:

A beleza era o maior "estigma" da feminilidade, se a mulher não fosse bela, não seria feminina. Era o primeiro dom com que se preocupavam as fadas, e era a razão da interferência do herói. O príncipe só salvava a jovem ameaçada ou atingida pelo mal depois de vê-la e encantar-se com sua infinita beleza. (2000, p. 130)

Sua avó mandou fazer um pequeno capuz vermelho para presenteá-la. Certo dia, sua mãe assara uns bolinhos e pediu que a menina os levasse até a casa de sua avó: “vá visitar sua avó para ver como ela está passando, pois me disseram que está doente. Leve para ela um bolinho e este potinho de manteiga” (PERRAULT, 2004, p. 336). Imediatamente a menina saiu pela floresta para visitar a sua avó, que morava em outra aldeia e, ao passar pelo bosque, deparou-se com o compadre lobo, que teve vontade de comê-la naquele instante, todavia, havia lenhadores por perto. O animal perguntou à garota onde ela iria, e ela, ingênua, revelou-lhe o trajeto. Eis que o lobo informa à menina que também irá visitar a senhora: “Ótimo! Disse o lobo. Vou visitá-la também. Vou por este caminho aqui e você vai por aquele caminho ali. E vamos ver quem chega primeiro” (PERRAULT, 2004, p. 336). Em Perrault, a menina sequer tem tempo de digerir o encontro inesperado com o lobo, ao contrário, ele, esperto, apressou-se em determinar o caminho que ela deveria seguir. Dessa forma, ele correu, para chegar antes da menina, que demorara no bosque catando castanhas, correndo atrás de borboletas e coletando flores para presentear a avó com um buquê. A distração da protagonista, afastando-se de seu objetivo principal, enseja a oportunidade de o lobo realizar seu intento.

O vilão chegou à casa da avó e bateu à porta, disfarçando a voz para se passar pela garota. Ao abrir a porta, a senhora, que estava doente, foi devorada num piscar de olhos, pois o lobo não comia fazia três dias. Depois da refeição, o animal se deitou na cama que fora da avó à espera da menina do capuz vermelho. A menina, ao chegar, primeiro desconfiou da mudança da voz da avó, mas acreditando ter sido causada pela gripe, colocou o potinho de

manteiga e o bolo na mesa e logo após enfiou-se na cama a pedido do animal disfarçado de vovozinha. Só aí, ela se deu conta de que algo estranho havia acontecido com a aparência de sua avó, como demonstra o famoso e emblemático diálogo, antes do trágico desfecho:

- Minha avó, que braços grandes você tem!
- É para abraçar você melhor, minha neta.
- Minha avó, que pernas grandes você tem!
- É para correr melhor, minha filha.
- Minha avó, que orelhas grandes você tem!
- É para escutar melhor, minha filha.
- Minha avó, que olhos grandes você tem!
- É para enxergar você melhor, minha filha.
- Minha avó que dentes grandes você tem!
- É para comer você.

E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu. (PERRAULT, 2004, p. 337-338)

Com toques moralistas, a história tinha como função original servir de alerta às moças, principalmente às ‘lindas’ e ingênuas, acerca do perigo de serem enganadas por estranhos, principalmente os do gênero masculino. Perrault ressalta em sua narrativa o teor moralizante:

Vemos aqui que as meninas,
E sobretudo as mocinhas
Lindas, elegantes e finas,
Não devem a qualquer um escutar.
E se o fazem, não é surpresa
Que do lobo virem o jantar. (PERRAULT, 2004, p. 338)

Isto posto, o trágico final reservado à personagem principal não seria por acaso: “o texto de Perrault tem um caráter de fábula moral, ensina que quem não obedece às as regras se expõe ao perigo, é punido e fim de história (CORSO; CORSO, 2006, p. 74). Na percepção de Michelli,

Há, na moral, a advertência explícita à sedução masculina e à imprudência feminina por introduzir, em seus aposentos particulares, os lobos, especialmente os manhosos. A menina é punida por sua ingenuidade e, de certa forma, por sua negligência, ao se distrair na floresta. [...] O feminino aqui se configura pelas "duas pontas da vida": de um lado, a ingenuidade nociva à própria sobrevivência; de outro, a experiência da velhice que, doente, nada pode fazer. (2009, p. 05)

Segundo Pondé (2018), a versão perraultiana mantém viva a ideologia do fim do século XVII, e retrata um tempo e uma sociedade que privilegiavam apenas um modelo feminino burguês. Chapeuzinho Vermelho é devorada no conto francês para servir de exemplo às meninas do povo que se recusassem a seguir o paradigma dessa organização familiar patriarcal, a qual tinha como exigências a castidade e o recato femininos. Decorrencia

da moral de uma sociedade, “Chapeuzinho Vermelho” expõe a sua época posto que “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (CANDIDO, 2014, p. 175).

Tatar esclarece que, para alguns, o desfecho inesperado e violento da narrativa pode ter causado estranhamento e surpresa, ainda que Perrault tenha direcionado sua obra a um público-alvo definido, “às mocinhas, lindas, elegantes e finas”. Para a escritora, “Charles Perrault publicou a primeira adaptação literária de Chapeuzinho Vermelho em 1697, mas poucos pais se dispunham a ler aquela versão do conto para os filhos, pois termina com o “lobo mau” jogando-se sobre Chapeuzinho Vermelho e devorando-a” (2004, p. 28).

A preocupação de Perrault em incluir, no desfecho da obra, uma moral explícita tornou-se ponto central das discussões acerca das interpretações contidas na história de “Chapeuzinho Vermelho”. Mais do que isso, e pela perspectiva psicanalítica, a temática sexual é tida, por muitos, como o foco principal de sua narrativa. Bettelheim (2002) aponta que a história do escritor francês acaba por perder muito de seu atrativo porque fica óbvio, no texto, que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora, deixando muito pouco à imaginação do ouvinte, possibilitando, então, perceber seu claro teor admonitório. Bettelheim ressalta que, quando Chapeuzinho Vermelho se despe e entra na cama onde já está o lobo e este lhe diz que os braços fortes são para abraçá-la melhor, novamente não sobra nada para a pressuposição dos leitores. O autor segue afirmando que a ameaça de ser devorada é o tema central da narrativa o que lhe atribuiria, deste modo, se tratar de uma obra literária de caráter exclusivamente sexual. Para o autor:

Em “Chapeuzinho Vermelho”, tanto no título como no nome da menina, enfatiza-se a cor vermelha, que ela usa declaradamente. O vermelho é a cor que significa as emoções violentas, incluindo as sexuais. O capuz de veludo vermelho que a avó dá para Chapeuzinho pode então ser encarado como o símbolo de uma transferência prematura da atração sexual, que, além disso, é acentuada pelo fato de a avó estar velha e doente, demais até para abrir a porta. (2002, p. 186)

Partindo da mesma premissa de Bettelheim, Erich Fromm, psicanalista e estudioso do conto de Perrault, decodifica linguagens simbólicas de cunho sexual: “O ‘chapeuzinho de veludo vermelho’ é um símbolo da menstruação. A menina de cujas aventuras nos falamos tornou-se adulta e vê-se agora defrontada com o problema do sexo” (1980, p. 175). Essa visão é defendida ainda por outros pesquisadores e estudiosos da literatura, como Zipes, que em seu

livro *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood* (1993), no original, em inglês, argumenta a teoria de que a história, na verdade, é um conto sobre o estupro e a sobrevivência, ou não, de uma vítima deste tipo de crime. Para o estudioso, “Chapeuzinho Vermelho” vai além: o conto pode ser atribuído a fantasias masculinas sobre as mulheres. Atenta ao tema, a pesquisadora Marilena Chauí (1984) ressalta o aspecto dúbio em relação à sexualidade contida nos contos de fadas

Do ponto de vista da repressão sexual, os contos são interessantes porque são ambíguos. Por um lado, possuem um aspecto lúdico e libertador de deixarem vir à tona desejos, fantasias, manifestações da sexualidade infantil, oferecendo à criança recursos para lidar com eles no imaginário; por outro lado, possuem um aspecto pedagógico que reforçam os padrões da repressão sexual vigente, uma vez que orientam a criança para desejos apresentados como permitidos ou lícitos, narram as punições a que estão sujeitos os transgressores e prescrevem o momento em que a sexualidade deve ser aceita, qual sua forma correta ou normal. (1984, p. 32)

A personagem Chapeuzinho Vermelho, porém, é a vítima e a heroína da história, já que representa a figura feminina em uma sociedade patriarcal, na qual a segurança das mulheres depende da proteção desse mesmo patriarcado. A protagonista do conto foi violentada e morta por ter se desviado do seu caminho, um caminho repleto de regras e condutas (nem sempre claras) construído por homens que veem na figura feminina um objeto de dominação social e cultural, como aponta Marina Warner: “Não é incomum descobrir em Perrault que suas *moralités* introduzem uma ironia: aqui o lobo já não representa o ambiente selvagem, mas sim os enganos da cidade e dos homens que nela exercem autoridade” (1999, p. 215). Desviar-se do caminho significa que à mulher é negado agir conforme a sua vontade e desejos. Partindo desta premissa, a protagonista não seria apenas uma vítima do lobo, ela também pode ser facilmente relacionada a submissão e hierarquia presentes nas relações de gênero contidas na versão francesa de “Chapeuzinho Vermelho”. Mendes expõe a sua visão sobre o fato de a protagonista ter sido punida sem ter cometido erro algum, já que ela não recebeu nenhuma recomendação de sua mãe a respeito dos perigos da floresta:

Os prêmios e castigos para as boas e más ações são a base da moral ingênua, que caracteriza as narrativas de origem popular. Por essa razão estão presentes em todos os contos de Perrault, mas em três deles – Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul, As Fadas – as mulheres recebem prêmios e castigos especiais, que mostram o modo como o **sexo feminino é manipulado na sociedade patriarcal**. (MENDES, 2000, p. 90, grifos nossos)

O historiador e escritor Robert Darnton (1988), cuja análise dos contos baseia-se em fontes históricas, também refuta algumas dessas visões. Ele esclarece que, à época em que esses contos ancestrais foram registrados por escrito, era costume vários membros de uma mesma família dormirem juntos na mesma cama, por habitarem casas pequenas e, muitas vezes, de apenas um cômodo:

Famílias inteiras se apinhavam em uma ou duas camas e se cercavam de animais domésticos, para se manterem aquecidas. Assim, as crianças se tornavam observadoras participantes das atividades sexuais dos pais. Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes. (1988, p. 47)

Darnton analisa, ainda, a forma crítica como alguns pesquisadores interpretam a obra “Chapeuzinho Vermelho”, como Fromm, por exemplo, que teria analisado erroneamente o conto “como um enigma referente ao inconsciente coletivo na sociedade primitiva” (DARNTON, 1988, p. 25) ao afirmar que a história da protagonista se baseia na confrontação de uma adolescente com a sexualidade adulta. Darnton, que faz um panorama de outros clássicos da literatura infantil, atém-se ao texto original de Perrault e questiona, refutando, algumas das interpretações decorrentes dessa temática defendida por vários psicanalistas:

Fromm e vários outros exegetas psicanalíticos não se preocuparam com transformação do texto – na verdade, nada sabiam a respeito – porque tinham o conto que desejavam. Começa com o sexo na puberdade (o chapeuzinho vermelho que não existia na tradição oral francesa) e termina com o triunfo do ego (a menina resgatada – que, em geral, é devorada, nos contos franceses) sobre o id do lobo (o lobo, que jamais é morto, nas versões tradicionais). Tudo está bem, quando termina bem. (1988, p. 25)

O historiador citado aborda outras questões culturais para melhor entender e interpretar o repertório de acontecimentos relatados no conto em questão, desde a sua origem e progressão: “‘Chapeuzinho Vermelho’ inseriu-se na tradição literária alemã e, mais tarde, na inglesa, com suas origens francesas não detectadas. Ela mudou consideravelmente suas características, ao passar da classe camponesa francesa para o quarto do filho de Perrault e daí partir para a publicação” (1988, p. 24-25). De acordo com Darnton, o contexto social no qual viviam os camponeses, personagens dessas narrativas, era de total escassez de alimentos. A miséria, a fome e a luta pela sobrevivência eram o enredo real desses povos:

Grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica, subsistindo, sobretudo, numa papa feita de pão e água, eventualmente tendo misturadas algumas verduras de cultivo doméstico. Comiam carne apenas umas poucas vezes por ano, em dias de festa ou depois do abate do outono. (1988, p. 40)

Chapeuzinho Vermelho “é a portadora do alimento, e por conseguinte, da vida”, sustenta Michelli (2006), e a pesquisadora completa: “Revela-se, porém, frágil – imatura – em sua missão de levar o alimento à avó, afastando-se de seu objetivo: não percebe a maldade do lobo e termina por comprometer a sua vida e a da avó” (2006, p. 04). A partir disso, compreende-se melhor o apelo recorrente em algumas narrativas, como “O Pequeno Polegar”, de Perrault, e “João e Maria”, dos irmãos Grimm, ao ato de comer. Corso e Corso igualmente corroboram a respeito do tema:

A fome é um dos eixos em torno dos quais girou boa parte da história da humanidade, muitas vezes, impulsionando os movimentos migratórios, as disputas de poder, as guerras. No cenário europeu, onde nasceram essas histórias, o tema da falta de alimento só foi superado recentemente. Incontáveis ondas de escassez dizimaram boa parte da população ou os deixaram fracos para doenças de ocasião, de modo que, não faz muitos anos, o medo de morrer de fome era uma realidade cotidiana nesse continente (e ainda o é para uma inaceitável parte da humanidade). Existia inclusive uma utopia medieval a esse respeito que nos dá a dimensão da extensão e da importância da fome. O contraponto dessa escassez denominava-se Cocanha⁹, lugar imaginário onde a comida existia em abundância. (CORSO; CORSO, 2006, p. 57-58)

Ainda temos, por exemplo, pistas históricas referentes à fome e ao canibalismo desencadeado por ela, muitas vezes retratados nos contos da tradição, como Warner elucida com referência ao desfecho da história em Perrault:

Há uma leitura possível – entre muitas leituras possíveis – desse final: tal como as crianças que crescem dentro do folclore e da linguagem tradicional, Chapeuzinho Vermelho é incorporada por ele, como descendente linear e feminina da avó que foi ela própria devorada, e o lobo não liberta nenhuma das duas. O lobo, a quem foram assimiladas, poderia representar os habitantes nativos da região rural, peludos, selvagens, descabelados, livres da aculturação importada, comendo alimentos e carnes crus, um animal nativo numa paisagem nativa, onde um *corpus* específico e arcaico de literatura indígena floresce e é passado adiante. (1999, p. 214)

De importância fundamental, o contexto histórico presente em narrativas literárias torna-se, para nós, leitores, um capítulo à parte no exercício da prática leitora, como sugere a professora Nelly Novaes Coelho:

⁹ De acordo com Corso e Corso (2006, p. 17): “Existe um conto dos Grimm, A Terra da Cocanha, mas ali estão expostos apenas os traços bizarros desse lugar mágico. Um bom livro que analisa essa utopia é Cocanha – História de um País Imaginário, de Hilário Franco Júnior, publicado pela Companhia das Letras, São Paulo, em 1998”.

Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores e desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta). (2000, p. 28)

Diana e Mário Corso asseguram que, independentemente da variedade de histórias em torno dessa narrativa, todas “mantêm o essencial, por isso são reconhecidas, afinal o que faz um conto são os elementos em jogo, não necessariamente os seus desfechos. O conto da Chapeuzinho contém um drama sobre a perda da inocência, e isso está preservado em todas as versões” (2006, p. 77). É inegável a importância literária e histórica de “Chapeuzinho Vermelho”, publicada na França há quase quatro séculos por Charles Perrault, ainda que a transição feita a partir da oralidade das primeiras contações às compilações escritas tenha sido adequada e modificada para atender aos padrões e gostos dos leitores. Sua trajetória literária, repleta de adaptações e releituras, mostra-nos a multiplicidade de enredos decorrentes de sua primeira impressão.

Apesar de toda a dureza e dos percalços da vida focalizados nos contos de fadas, a experiência obtida por seu intermédio tem caráter benéfico no desenvolvimento da criança leitora/ouvinte, já que é possível explorar questões fundamentais e temáticas universais. A esse respeito, outra psicóloga junguiana, a escritora Clarissa Pinkola Estés, aponta que:

É claro que se deve contar aos filhos tanto histórias feias quanto bonitas. Toda criança deve receber o mapa e o treinamento para penetrar as florestas claras e sombrias do mundo. Omitir que há violências, más opções e grandes paixões que subjagam a mente, e não ensinar à criança como proteger sua alma, a enfraquece. (2005, p. 25)

Por fim, de todas as pistas deixadas por Perrault, uma das mais assertivas é a de que a história da menina Chapeuzinho Vermelho nos traça paralelos com as consequências dos atos que escolhemos e das veredas que percorremos, das florestas que atravessamos e dos lobos que, infelizmente, encontramos pelo nosso caminho. Por isso, é (quase) certo afirmar que Chapeuzinho e sua capinha vermelha ainda reinará pelo imaginário dos leitores, crianças e adultos, fazendo-nos viajar por meio do encanto e da magia dos contos infantis.

2.4 Os irmãos Grimm – a reinvenção do conto e a redenção de Chapeuzinho Vermelho

Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) eram irmãos, nascidos na cidade de Hanau, atual estado de Hesse, na Alemanha. Eram filólogos, grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito alemão e participantes do círculo intelectual de Heidelberg (COELHO, 1991). Tornaram-se mundialmente conhecidos como os irmãos Grimm e como os responsáveis por introduzir uma literatura essencialmente voltada para crianças. Nacionalistas, os Grimm, prezavam pela cultura alemã e, por meio de materiais recolhidos entre os anos de 1812 e 1822, publicaram a coletânea *Contos de fadas para crianças e adultos* (no original em alemão *Kinder-und Hausmärchen*), em dois volumes, respectivamente em 1812 e 1815; em 1857, foi publicada a última edição em vida dos autores, atingindo o total de duzentos e dez contos. A obra viria a se tornar o “segundo mais popular e difundido entre os volumes que circulavam na Alemanha por mais de um século, superado apenas pela Bíblia” (CARTER, 2007, p. 20). Seguindo as estruturas do Romantismo, as narrativas dos irmãos Grimm cediam ao apelo do humanismo para narrar seus contos, nos quais a esperança e a confiança na vida eram aspectos predominantes, conforme Nelly Novaes Coelho, que acrescenta: “Perfeitamente integrados nas forças renovadoras da época, – de um lado o culto das tradições populares e, do outro, uma nova preocupação com a criança, – os irmãos Grimm deram a ambas o melhor de seus esforços e entusiasmo” (1991, p. 142).

Assim, os Grimm reescreveram a história da garota do capuz vermelho: uma menina ‘encantadora’ recebe um capuz de veludo vermelho de sua avó, que muito lhe amava. Nota-se que na versão dos Grimm, a beleza da garota não é mencionada, sua qualidade é retratada como ‘encantadora’. Como ela estava sempre vestida com esse capuz, passou a ser conhecida por todos como Chapeuzinho Vermelho. Certo dia, a mãe da menina pediu que ela levasse alguns bolinhos e uma garrafa de vinho para sua avó, que estava doente e fraquinha. A seguir, ao contrário da obra Perraultiana, a mãe de Chapeuzinho Vermelho fez uma série de recomendações à filha:

Trate de sair agora mesmo, antes que o sol fique quente demais, e quando estiver na floresta, olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho. Senão pode cair e quebrar a garrafa, e não sobrá nada para a avó. E quando entrar, não se esqueça de dizer bom-dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa. (GRIMM, 2004, p. 30)

A menina é aconselhada pela mãe a se comportar como uma ‘boa menina’. Contudo, não existe menção a uma possível presença de lobos no caminho. No meio da mata, Chapeuzinho Vermelho topou com o lobo, mas, como não sabia que ele era uma ameaça, não teve medo dele: “Bom dia, Chapeuzinho Vermelho, disse o lobo/ Bom dia, senhor Lobo, ela respondeu” (GRIMM, 2004, p. 31). Além de cumprimentá-lo, o que faria qualquer menina bem-educada, a garota lhe disse o seu trajeto, além de informar o que levava consigo debaixo de seu avental – a garrafa de vinho e os bolinhos que a mãe preparara. Eles caminharam, lado a lado, em direção à casa da avó até certo ponto, quando o animal ludibriou a menina, fazendo-a acreditar que se desviar do caminho para colher flores e ouvir o som dos pássaros seria divertido. Embrenhando-se cada vez mais na mata, a menina não percebeu que o lobo corria em direção à casa da idosa adoentada. Fazendo-se passar pela garota, o lobo enganou a senhora, devorando-a inteira. Logo após, vestiu-se com as roupas que haviam sido da avó de Chapeuzinho Vermelho e foi para a cama esperar pela menina. Esta, quando chegou, como em um presságio, sentiu-se aflita, surpreendendo-se ao encontrar a porta da casa aberta. Ela foi até a cama, onde a “avó” estava deitada, abriu as cortinas e viu a touca cobrindo o seu rosto. Chapeuzinho Vermelho achou a aparência da avó um pouco estranha. Segue-se o diálogo entre a menina e o lobo, em que ela realça seu estranhamento, indicando as partes visíveis da hipotética avó, ligadas aos órgãos dos sentidos, descritos também como grandes:

“Ó vó, que orelhas grandes você tem!”
 “É pra melhor te escutar!”
 “Ó vó, que olhos grandes você tem!”
 “É pra melhor te enxergar!”
 “Ó vó, que mãos grandes você tem!”
 “É pra melhor te agarrar!”
 “Ó vó, que boca grande, assustadora, você tem!”
 “É pra melhor te comer!”

Assim que pronunciou estas últimas palavras, o lobo saltou fora da cama e devorou a coitada da Chapeuzinho Vermelho. (GRIMM, 2004, p. 33-34)

Depois de saciar o seu apetite, o lobo deitou-se de costas na cama, adormeceu e começou a roncar muito alto, o que chamou a atenção de um caçador. Achando que fosse a avó, e que esta poderia estar passando mal, ele resolveu entrar na casa. O caçador pensou em atirar, mas se lembrou que a senhora poderia ter sido devorada pela fera. Pegou então uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido, salvando Chapeuzinho Vermelho, que estava apavorada, e sua avó, que mal podia respirar.

Salva, a menina, tem a ideia de encher a barriga do lobo com pedras grandes. Quando o animal acordou, tentou fugir e correr, mas o peso das pedras derrubou-o, e ele caiu morto. E todos ficaram radiantes. Para o casal Corso, “uma palavra a mais é necessária sobre as pedras na barriga do lobo: preencher o lobo é como ter certeza de que sua fome será aplacada, nada mais caberá lá” (2006, p. 65). Para os autores, a possível simulação de uma ‘gravidez’ do lobo merece ser descartada, já que a interpretação para o fato seria justamente a oposta:

No final, a mãe ou o caçador recosturam a barriga do lobo com pedras dentro, e ele morre disso. Essa “gravidez masculina” não funciona, pedra é algo inanimado e morto. Quando o lobo sofre uma “cesariana”, o que sai é algo que já foi nascido antes, ele mesmo é estéril. A barriga de pedras já é uma tentativa da criança de diferenciar os sexos, entre as mulheres que carregam os bebês em seu ventre e os homens que não o fazem. Inicialmente, ela parte da premissa de que todos são iguais e podem fazer as mesmas coisas, logo gestar e parir seriam atributos comuns a ambos os sexos. A realidade liquida essa hipótese e talvez a gestação pétreia seja uma boa ilustração dessa infertilidade. (CORSO; CORSO, 2006, p. 65)

Deste modo, a menina, que a princípio se deixa ludibriar pela inocência, agora, “renascida”, aprendeu a enfrentar seus desafios. Michelli ressalta:

Chapeuzinho encontra o lobo, que não significa parceria frente às dificuldades, representando antes os próprios obstáculos à sobrevivência: ou é devorada passivamente, permanecendo na ingenuidade castradora, ou aprende a devorar o inimigo – e é Chapeuzinho Vermelho quem vai buscar as pedras para encherem a barriga do lobo. (2006, p. 11)

Por fim, “o caçador esfolou o lobo e levou a pele para casa. A avó comeu os bolinhos, tomou o vinho que a neta lhe levava, e recuperou a saúde” (GRIMM, 2004, p. 35). E Chapeuzinho, reflexiva, aprendeu que nunca se deve desviar do caminho, cumprindo-se a função pedagógica do conto. A autora Sonia Salomão Khéde (1986) aponta para o fato de a personagem Chapeuzinho Vermelho dos irmãos Grimm ser a responsável por encher a barriga de seu malfeitor com pedras, o que lhe concede, de acordo com a autora, uma função realmente ativa no conto. A autora também avalia que, por meio das experiências vivenciadas de forma empírica, Chapeuzinho Vermelho aprendeu duas importantes lições: ouvir conselhos, obedecendo ordens, e passar a desconfiar do outro, sendo mais precavida.

Existe ainda uma outra versão dos irmãos Grimm, uma espécie de continuação, na qual a menina Chapeuzinho Vermelho encontra-se novamente com o lobo, após este primeiro episódio. No entanto, agora, mais esperta e ciente do perigo, a garota não se desvia do caminho e nem se deixa ludibriar pelo animal, chega à casa de sua avó antes da fera e conta-

lhe o que acontecera, as duas preparam uma armadilha com água fervente de salsichas para o lobo, que morre afogado. Em relação à variedade de desfechos nas narrativas francesa e alemã, Pondé observa que:

Ao comparar a solução de Perrault com as duas conclusões dos irmãos Grimm no século seguinte, percebemos que os autores alemães contemplam dois modelos de mulher: um romanticamente frágil, que depende da proteção masculina; e outro que antecipa uma imagem feminina mais esperta e independente. Isso ocorreu porque Chapeuzinho Vermelho fez confidências à avó, ou seja, não sufocou completamente a sua fala. (2018, p. 52)

Nesse sentido, ao unirem suas forças e experiências, neta e avó, apesar da imaturidade da primeira e fraqueza física da segunda, logram vencer o lobo, afiançando a vitória do feminino sobre o animal predador.

Fator de importância para a compreensão da narrativa, na versão dos irmãos Grimm existe um imperativo a ser cumprido sob a forma de advertência: “quando estiver na floresta olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho” (2004, p. 30). Eles assim o fizeram pois tinham plena consciência de que sua coletânea de contos de fadas serviria como um modelo de conduta para as crianças e provavelmente decidiram incluir tal mensagem como uma lição moral. Em relação a essas advertências dadas pela mãe de Chapeuzinho Vermelho, Tatar elucidada:

Os Grimm acrescentaram esta advertência, com os imperativos comportamentais decorrentes. Tendo aguda consciência de que sua coletânea de contos de fadas comporia um modelo de comportamento para as crianças, procuravam oportunidades para introduzir ensinamentos morais, mensagens e lições de etiqueta nas histórias. (2004, p. 30)

Esse pensamento dos autores faz-nos refletir acerca do didatismo moralizante embutido nos contos de fadas, como afirma Mendes, “a cultura folclórica, nascida em uma comunidade sem classes, vem a ser, a partir do feudalismo, propriedade da classe dominante. Esse fenômeno pode explicar, finalmente, o uso ideológico que se faz dos contos de fada, desde a instalação do sistema educacional burguês até hoje.” (2000, p. 26).

O desfecho dos irmãos Grimm para a narrativa de Chapeuzinho traz consigo a marca da redenção, e evidencia que a menina, apesar de ter se desviado do caminho, desobedecendo aos conselhos de sua mãe, acaba sendo salva, ainda que pela intervenção de um caçador. Porém, a segunda versão da história dos Grimm, em que avó e neta conseguem resolver

sozinhas a situação com o lobo, evidencia uma autonomia feminina, sem a necessidade do resgate masculino.

Por fim, o trecho que encerra a história – “nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir” (GRIMM, 2004, p. 35) – é um alerta dos Grimm direcionado ao leitor, apontando para o teor admonitório do conto: Chapeuzinho Vermelho desobedece à mãe ao se desviar do caminho. Apesar de saber que não deve, ela se comporta de outra forma, descumprindo os protocolos da sociedade em que está inserida. Assim, e já que está sozinha, julga poder agir conforme a sua vontade, e acaba por arriscar a própria vida com as suas atitudes. A narrativa poderia conduzir Chapeuzinho à descoberta de novas perspectivas, mas o valor moral é prenante.

No próximo capítulo veremos como os processos textuais releem, subvertem e reavivam as narrativas e as suas personagens, e o papel da pós-modernidade nessas transformações literárias.

3 CHAPEUZINHO: UMA QUESTÃO DE SOBREVIDA INTERTEXTUAL E REVISIONISTA

Neste capítulo, tendo por apoio o pesquisador português Carlos Reis, apresentamos o conceito de figuração das personagens. Ajudando-nos a compreender a visão revisionista, o capítulo aborda, ainda, o tema pela visão das autoras Maria Cristina Martins e Glória Pondé. Além disso, trazemos, também, a intertextualidade, conceito textual estudado e difundido pela francesa Julia Kristeva.

3.1 A sobrevida da personagem

Nascidos já como recontos, transmitidos por meio da oralidade, os contos da tradição trouxeram consigo marcas de força e coragem por meio de suas personagens. Coelho aponta que “a literatura, e em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação” (2000, p. 15), alargando horizontes conscienciais. O caráter pedagógico-moralizante, porém, fazia-se muitas vezes presente nos contos tradicionais, principalmente no que concerne ao comportamento feminino, visto, desde os primórdios, como algo a ser moldado e delineado dentro de um conservadorismo que se encaixava nos padrões sociais convenientes tanto à sociedade e sua classe dominante, quanto à Igreja e seus dogmas moralizantes e doutrinadores. Bruno Bettelheim pontua que:

a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de idéias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. Necessita - e isto mal requer ênfase neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo. A criança encontra este tipo de significado nos contos de fadas. (2002, p. 05)

Mais de um século após a publicação de Perrault, em 1697, os irmãos Grimm trazem à luz, em 1857, o que pode ser considerada a primeira releitura literária impressa de

“Chapeuzinho Vermelho”. Dessa vez, a narrativa manifesta um tom mais adequado às questões infantis e apresenta um caráter de conto de fadas, com o surgimento do caçador que contribui para o final feliz: neta a avó a salvo das garras do lobo.

Ao longo dos anos, várias publicações apresentaram aos leitores versões e releituras dos clássicos contos do chamado “Era uma vez”. Entre eles, o embate entre a menina do chapeuzinho vermelho e seu algoz, o lobo mau. A narrativa vem sendo revitalizada por escritores, ilustradores, pintores, diretores de cinema, conjugando nacionalidades, aspectos e costumes variados. Segundo a crítica literária Tania Carvalhal,

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa. (1986, p. 53)

É sempre bom lembrarmos de que sem as primeiras referências, oriundas das longínquas publicações de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, nenhuma destas releituras faria, de fato, sentido aos leitores. Dentro dessa perspectiva, a autora Ana Maria Machado nos diz que,

Como esses contos tradicionais são os clássicos infantis mais difundidos e conhecidos, a gente sabe que pode se referir a eles e piscar o olho para o leitor, porque ele conhece o universo de que estamos falando. Fica possível, então, fazer paródias aos contos de fadas e brincar com esse repertório, aprofundando uma visão crítica do mundo a partir de pouquíssimos elementos. (2002, p. 81)

Chapeuzinho Vermelho é uma das personagens femininas dos contos do maravilhoso mais revisitadas, seja por meio de narrativas, peças de teatros, filmes, HQs, campanhas publicitárias, entre tantos outros. Sua sobrevida se estende desde as tramas clássicas, nas quais pouca coisa é acrescida ao enredo, até uma grande quantidade de inusitadas e novas roupagens. Tipos cômicos, paródias, dramas, e até mesmo versões mais maliciosas, voltadas a um público adulto, podem ser encontradas e apreciadas por leitores que não se cansam de ler e reler sobre a menina do tal chapéu vermelho que, um dia, pela perigosa floresta, cruzou o seu caminho com o faminto lobo mau. Carlos Reis, ensaísta e professor, a respeito desse fenômeno de refiguração de uma personagem nos explica que

A sobrevida da personagem reporta-se ao prolongamento das suas propriedades, como figura ficcional, através de refigurações que atestam a sua respectiva

autonomia, em termos transficcionais. Na análise da sobrevida da personagem estão em causa aqueles atributos que levam ao seu reconhecimento, fora do contexto original, bem como à observação das mutações sofridas por ela, eventualmente noutro contexto mediático. (2018, p. 393-394)

Reis (2018, p. 485) observa ainda que essa sobrevida concede à personagem uma existência autônoma, capaz de transcender o universo ficcional em que ela surgiu originalmente. A partir daí, uma determinada personagem, quase sempre de grande notoriedade, potencial e reconhecimento, pode ser reencontrada em inúmeras outras práticas narrativas ou não, e para que a sobrevida realmente se efetive, faz-se necessário retomar, ainda que em parte, a imagem física, tal como os traços mais marcantes, além dos atributos psicológicos e sociais da personagem, dos quais sejam possíveis verificar suas semelhanças fora do contexto original. Para o ensaísta, a refiguração de uma personagem acarreta questões socioculturais e cognitivas que estão diretamente relacionadas com o conceito de sobrevida. Além disso, quando “se procede à refiguração de personagens (em especial quando elas correspondem a figuras com ampla notoriedade), contribui-se para o prolongamento no tempo das propriedades distintivas de figuras ficcionais” (2018, p. 422), ainda que a fidelidade absoluta não esteja necessariamente representada. O pesquisador acrescenta que:

A sobrevida da personagem ocorre em narrativas verbais e literárias, quando ela migra de uma narrativa para outra, mas verifica-se também em narrativas enunciadas noutros suportes e noutras linguagens: no cinema, na televisão, na rádio, na publicidade, nos videogames etc. As transposições intermediáticas, na adaptação cinematográfica de romances ou em edições ilustradas, constituem casos relativamente frequentes de sobrevida da personagem, mesmo quando isso ocorre em regime paródico. (2018, p. 485)

3.2 A intertextualidade no processo literário

O processo de transformação ou subversão de um texto é reconhecidamente descrito como intertextualidade, ou seja, é o recurso de reescrita de textos, repaginando-os, dando-lhes uma nova roupagem e, por vezes, sentidos, a partir dos quais o leitor é instigado a perceber essas mudanças, diferenças e interferências entre o novo texto e o anterior. É a partir desse diálogo entre o novo texto e o original que acontece a análise crítica do leitor. O uso de uma referência textual como ponto de partida para um novo texto constrói e desconstrói o original,

utilizando-se de transformações culturais e sociais, ampliando os horizontes literários, revalorizando e revitalizando o texto anterior. É a metamorfose de um texto.

De acordo com o *Dicionário Online de Português Houaiss*, e analisando de forma semântica o prefixo ‘inter’, que é de origem latina, temos a noção de ‘entre’, ou seja, algo que expressa relação mútua entre uma coisa e outra. O significado de ‘textualidade’, no entanto, encontra uma descrição mais apurada na definição da linguista Irandé Antunes, que nos elucida:

a textualidade supõe, por um lado, no domínio do sistema, um conjunto de regularidades provenientes dos diferentes estratos linguísticos. Supõe, por outro lado, no domínio da realização, outras regularidades, não menos relevantes, decorrentes das condições situacionais em que acontece a atividade verbal. Considera, também, a estreita interdependência entre esses dois domínios, de modo a fazer ganhar sentido a inclusão, no terreno da Linguística, de questões, por muito tempo, escusas e marginais. A textualidade fundamenta-se, portanto, no caráter sistemático e na dimensão funcional da língua, cuja existência, já como entidade virtual, se justifica e se completa pela múltipla e diferenciada utilização que dela fazem os seus usuários. (2009, p. 62)

A noção de intertextualidade é um fenômeno bastante antigo, contudo, sua noção como um conceito textual nasce apenas no século XX, sendo formulado e estudado pela escritora francesa Julia Kristeva, que cunhou e difundiu o termo, designando dessa forma o processo de produtividade do texto literário: “todo texto se constrói como um mosaico de informações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (1974, p. 64). A escritora considera que a escrita de um texto literário baseia-se na leitura de um *corpus* anterior, e reforça:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. (KRISTEVA, 1974, p. 98)

Pode-se definir intertextualidade, também, como as relações explícitas ou implícitas que um texto ou grupo de textos determinados mantém com outros textos. Segundo a noção de intertextualidade, o processo de escrita resulta de um processo de leitura de um texto anterior ou de vários outros textos lidos anteriormente, acrescidos de doses de habilidade

criativa e noções de originalidade para que não se configure um mero trabalho de cópia ou plágio. O uso de ética profissional nessa nova construção textual é fator determinante para que não se configure esse plágio, violando ou desconfigurando a intencionalidade desse novo texto.

Professor e teórico, Laurent Jenny (1979) ressalta que a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido. Por conseguinte, podemos verificar que a escrita também se modifica a partir da soma de bagagens de leituras anteriores, experiências e convívios do escritor e que, com infinitas variações, é possível criar, recriando. Terry Eagleton (1997), filósofo e crítico literário britânico, no capítulo “O pós-estruturalismo”, do seu livro *Teoria da Literatura*, elucida claramente o conceito intertextual atestando que

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é intertextual. (1997, p.190)

No que tange ao leitor, seu conhecimento prévio também é fator importante para uma melhor compreensão do novo texto, caso ele esteja familiarizado com a referência anterior; porém, a falta desse conhecimento não representa total prejuízo ao leitor, ao contrário, pode aguçar-lhe a curiosidade, desencadeando múltiplas e novas leituras. Nesse sentido, as obras do universo textual de “Chapeuzinho Vermelho”, que se produziram ao longo dos anos, possuem uma base sólida, construídas a partir de sua primeira publicação, quase quatro séculos atrás, pelo francês Charles Perrault.

3.3 A dualidade da representação feminina nas narrativas do Era uma vez e o Revisionismo

Ao longo dos anos, porém, surgiram críticas em relação à representação feminina nos contos de fadas. Em seu livro *Personagens da literatura infanto-juvenil*, a professora Sonia Salomão Khéde expõe a sua visão a respeito de alguns estereótipos sugeridos nas narrativas:

As princesas são caracterizadas pelos atributos femininos que marcam a passividade e a sua função social como objeto do prazer e da organização familiar. Belas, virtuosas, honestas e piedosas, elas merecerão como prêmio o seu príncipe encantado. [...] Ai daquelas que desobedecerem ao modelo clássico de virtude. Serão condenadas para sempre. (1986, p. 22)

Seguindo pressupostos semelhantes, a escritora e pesquisadora Mariza B.T. Mendes observa em seu livro *Em busca dos contos perdidos* (2000) que nos contos de fadas, mais especificamente nas obras de Charles Perrault, a imagem da mulher é sempre definida com contornos de doçura, beleza, amabilidade e ingenuidade, e questiona: “Ao perpetuar essa imagem, Perrault teria se transformado em “profeta” dos ideais feministas, que surgiram muito tempo depois, mas que já estariam sendo anunciados?” (2000, p. 120). Para Mendes, nas entrelinhas dos textos perraultianos o que encontramos são “os preconceitos de uma sociedade machista, que via a mulher como um ser ridículo” (2000, p. 121). Não obstante, a autora chama a atenção para a predominância e importância das personagens femininas nas narrativas. Para Mendes

Embora a função do herói-salvador esteja nas mãos dos homens, príncipes ou irmãos, a mulher é o elemento mais importante na trama da narrativa, ela é a protagonista da história. O personagem masculino é secundário, nem mesmo tem nome e representa apenas o instrumento de transformação e realização da mulher, razão pela qual ele só aparece na história no momento em que é necessária a sua intervenção. (2000, p. 121)

Para alguns críticos, a função feminina nos contos do Era uma vez está diretamente relacionada à submissão, à beleza e à fragilidade. Esse estigma, porém, é refutado por alguns estudiosos do tema. Michelli (2013) defende uma outra visão. Para a pesquisadora, um olhar atento sobre os contos tradicionais permite rever os paradigmas de submissão e de poder que definem, respectivamente, o feminino e o masculino, já que há personagens femininas que executam planos e comandam ações, ora com independência, ora graças à mediação natural ou mágica de algum ser, mas, acima de tudo, desejantes de traçar o próprio destino. De acordo com a professora, a própria Chapeuzinho Vermelho atravessa a floresta sozinha e se o lobo é a figura masculina, a advertência é clara contra essa figura, destruidora do feminino. Ainda segundo Michelli, as heroínas vivenciam o lado positivo do *animus*, associado ao espírito de iniciativa e coragem no enfrentamento dos desafios a que adere a astúcia de se armar dos instrumentos necessários à própria realização, agindo com certa perspicácia, articulando arquétipos ligados à razão e à ação, uma vez que atuam na direção de obter o desejado.

Se para alguns, as antigas narrativas aprisionam as personagens femininas em discursos produzidos por uma ótica patriarcal, na qual impunham às mulheres atitudes dependentes e submissas, a pós-modernidade surge trazendo releituras dessas mesmas histórias, utilizando-se do recurso da intertextualidade, desta vez por vieses feministas e contemporâneos. Com o objetivo de contestar ou promover um debate acerca dos temas relacionados ao feminino, essas releituras apresentam-se como revisões literárias. Pondé (2018) sinaliza que essas revisões atêm-se principalmente ao desfecho das narrativas da tradição, quase sempre reproduzindo o fracasso feminino. A autora defende as releituras como “um meio de unir as pontas da tradição, entendida como memória; não como endosso do passado, mas como descoberta de um veio produtivo para a abertura de novos caminhos” (2018, p. 62), ou seja, outros olhares para os novos conflitos e demandas femininas.

Maria Cristina Martins, em seu livro *(Re)escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo nos contos de fadas* (2015), analisa algumas releituras de obras canônicas, originalmente e, sobretudo, direcionadas ao público infantil. A autora acredita que as narrativas tradicionais acabam ratificando noções distorcidas ou até mesmo tendenciosas relacionadas aos gêneros sexuais, e que, portanto, essas releituras servem como uma ponte entre a tradição e a contemporaneidade. Em artigo, afirma:

Muitos textos revisionistas transgridem ou subvertem as narrativas tradicionais, contestando significados cristalizados nas histórias, de modo que, apesar do reconhecimento das fontes ser não somente possível como também desejável, é propiciado um distanciamento crítico em relação aos textos originais, expondo, por exemplo, o caráter sexista e misógeno de muitas dessas histórias. (2006, p. 159)

A pesquisadora aponta que nas últimas décadas houve um crescente interesse de diversas escritoras contemporâneas que, por meio dessas releituras, confrontam alguns estereótipos de forma transgressora ou subversiva. Citando a autora inglesa Angela Carter e a obra “Na companhia dos lobos”, Martins observa que a narrativa ressignifica a personagem Chapeuzinho Vermelho, transformando-a em uma protagonista exuberante e sagaz que não teme expressar seus desejos e habilidade, encantando-se pelo vilão da história. Além disso, a figura do lobo, desta vez transformado em caçador, subverte o herói das versões consagradas passando a representar a própria fonte de perigo para a protagonista.

Revisões dessa natureza são, portanto, novas leituras, novas escrituras, novos exames das velhas e conhecidas “histórias da carochinha”, numa atitude explícita de questionamento e desnudamento que evidencia uma recusa de conivência com a legitimação ou com a continuidade da tradição patriarcal. (MARTINS, 2006, p. 159)

Vimos, portanto, neste capítulo, que as questões socioculturais e cognitivas são elementos que surgem na reconfiguração das personagens por meio de reformulações no processo da recriação textual. A noção da intertextualidade, apresentada por Kristeva, pode ser encontrada nas narrativas da tradição, que se utilizam do revisionismo para abordar novos padrões de comportamento, à medida que as sociedades se transformam ao longo dos tempos.

No próximo capítulo deste trabalho, portanto, veremos como o conto “Chapeuzinho Vermelho” é reescrito na contemporaneidade, pelas mãos dos escritores brasileiros José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, e pela inglesa Angela Carter.

4 RELEITURAS CONTEMPORÂNEAS DE CHAPEUZINHO: TORERO E PIMENTA E CARTER

Neste capítulo, apresentamos novas versões de “Chapeuzinho Vermelho”. Em Torero e Pimenta, seis releituras compõem uma obra repleta de versatilidade e cores. Os contos trazem consigo uma protagonista reconfigurada, que dialoga com os temas e as agruras do cotidiano na pós-modernidade. Carter, por sua vez, à luz do revisionismo, desperta na protagonista, outrora criança e ingênua, uma personagem adolescente e decidida, no desabrochar de sua sexualidade.

4.1 *Chapeuzinhos coloridos*

Chapeuzinhos coloridos (2017) é uma obra escrita a quatro mãos, por José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta. José Roberto Torero Júnior, ou, como é mais conhecido, Torero, é um escritor, cineasta, roteirista e colunista de esportes brasileiro. Nascido em Santos, litoral do Estado de São Paulo, em 1963, é formado em Letras e Jornalismo pela Universidade de São Paulo. Torero é autor de diversos livros, como *O Chalaça*, vencedor do Prêmio Jabuti de 1995, e já concorreu ao Oscar com o curta-metragem *Uma história de futebol*. O outro autor, Marcus Aurelius Pimenta, nasceu em São Paulo, em 1962. Pimenta é formado em jornalismo, roteirista de longa-metragens, de programas educativos, de peças de teatro, séries de animação, além de documentários.

A parceria autoral entre Torero e Pimenta rendeu vários títulos para a literatura infantil. Entre eles, algumas releituras de alguns clássicos dos contos de fadas como *O Patinho Feio que não era patinho nem feio*, *Branca de Neve e as sete versões*, *Os 33 porquinhos* e *Os oito pares de sapatos de Cinderela*, sempre com muito bom humor e leveza. Em *Chapeuzinhos coloridos*, que teve o seu lançamento em 11 de fevereiro de 2010, pelo selo Companhia das Letrinhas, encontramos uma obra que reúne seis releituras para a história clássica de “Chapeuzinho Vermelho”: “Chapeuzinho Azul”, “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, “Chapeuzinho Verde”, “Chapeuzinho Branco”, “Chapeuzinho Lilás” e “Chapeuzinho Preto”.

Compondo a autoria de *Chapeuzinhos coloridos*, temos ainda a ilustradora Marília Pirillo, portoalegrense, nascida em 23 de outubro de 1969, que soube inserir as cores de cada uma das Chapeuzinhos, construindo os cenários das narrativas de forma delicada, dialogando harmonicamente com os textos e as personagens. Pirillo, que também é escritora de livros infantojuvenis, possui, em seu catálogo de títulos publicados, a obra “*O menino do Capuz Vermelho*”, narrativa que aborda o polêmico, mas necessário, tema da pedofilia, neste caso, pelo olhar de um garoto, Gustavo, que aos 12 anos enfrenta uma incômoda situação ao levar o pão que sua mãe fizera à casa de sua avó, que está adoentada.

Todas as seis narrativas de *Chapeuzinhos coloridos* são introduzidas de maneira semelhante: iniciam com o enunciado que remete às narrativas maravilhosas do “Era uma vez”, a descrição de onde se desenvolve a história, e uma breve apresentação da personagem principal, sempre fazendo referência às cores de cada uma das protagonistas. De acordo com Pedrosa,

Na essência da cor encontra-se uma linguagem própria de enorme riqueza expressiva, sem qualquer conotação ou paralelo com outras formas de expressão. A poesia, o lirismo, a vibração, o arrebatamento, o telurismo, a quietude ou o silêncio da cor são mensagens especificamente visuais, podendo formular ideias e sentimentos tão precisos como a palavra ou o som. (1989. p. 199)

Desse modo, o leitor percebe que, em *Chapeuzinhos Coloridos*, as cores são a porta de entrada e o fio condutor para as narrativas. Após a introdução, surge a figura da avó, peça-chave em quase todas as narrativas da obra. A avó, segundo o narrador, é a pessoa que nutre o sentimento mais forte pela garota, e, por isso, faz para a menina uma capinha com capuz. Somente em “Chapeuzinho Verde”, o leitor não encontra a informação de que o presente foi realmente confeccionado pela senhora.

Seguindo os passos dos textos matrizes de Perrault e Grimm, a menina Chapeuzinho é solicitada por sua mãe a levar algo, quase sempre alimentos, para a avó. Surgem, então, algumas variações: tortas, frutas e, o mais inusitado entre todos, revistas. Em quatro das narrativas, a mãe das Chapeuzinhos adverte para que a filha não se desvie do caminho, alertando-a sobre os perigos da floresta. As histórias prosseguem, cada qual a seu modo, mas não sem antes sermos surpreendidos por versões ora divertidas, ora melancólicas, da já conhecida e esperada canção entoada pela menina da capa e capuz, que faz parte da memória de infância de muitos brasileiros. Por fim, como em quase todas as releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, surge o lobo, o anti-herói e vilão da história, que inicia seu

diálogo com a garota, a qual lhe indicará o caminho da casa da avó. Em *Chapeuzinhos Coloridos* coloridos, identificamos uma obra pós-moderna e crítica, modernidade esta que não pode ser confundida “com o elogio do progresso, porque pressupõe a reflexão permanente [...] que exercita o pensamento, problematizando novas modalidades de expressão” (PONDÉ, 2018, p. 77)

Veremos, portanto, a seguir, cada uma dessas seis coloridas histórias, analisando de que forma as personagens femininas lidam com as questões contemporâneas e quais as suas consequências.

4.1.1 “Chapeuzinho Azul”: transgressões em pauta

A personagem principal, como o nome já indica, usava uma capinha azul, presenteada pela avó e “todo mundo gostava dela” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 04). O narrador nos informa que Chapeuzinho Azul brincava de teatrino em seu quintal. Seria a menina uma futura atriz? Um dia, a mãe da garota pediu que ela levasse uma torta de amoras para a sua avó que, de acordo com o texto, esse era um hábito que já fazia parte de sua rotina. Nesta versão, a mãe de Chapeuzinho Azul alertou a filha para os perigos da floresta, e a menina, temerosa, seguiu pelo caminho, a cantar: “Pela estrada afora/ Eu vou sozinha/ Tão desprotegida/ Ai de mim, tadinha” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 05). Deparando-se com a fera, Chapeuzinho Azul revelou ao animal seu trajeto, fazendo com que o lobo faminto se apressasse em chegar à casa da avó. Esta, por sua vez, já estava à espera do animal que, caindo em um plano ardiloso, tornou-se a refeição da avó e de Chapeuzinho Azul, sendo abatido pela espingarda da esperta senhora.

Por fim, para encerrar a trama, surgiu a figura do caçador, atraído pelo ronco da avó e da neta – e não do lobo, como nas versões de Grimm e Perrault – e ao constatar o que as duas haviam feito, prendeu-as e as levou até uma delegacia. Morto e devorado o lobo, avó e neta são flagradas por um caçador que estava passando pelo local e que, diante de um crime ambiental, vê-se na obrigação de levá-las para a delegacia. Lá, foram presas pelo delito da matança de animais em extinção. Na manhã subsequente, entretanto, a mãe de Chapeuzinho Azul foi à delegacia, pagou a fiança e as duas foram libertadas.

A primeira surpresa do texto diz respeito à ação das duas personagens, avó e neta, uma de comum acordo com a outra para matar os lobos da floresta. A narrativa constrói o desfecho inesperado por meio de um jogo sutil entre o discurso da protagonista e sua atuação: o enredo enfatiza a fragilidade de ambas. Na letra da música que Chapeuzinho Azul canta a caminho da casa da avó, ela se caracteriza como uma personagem desprotegida, compadecendo-se de si mesma, e, na conversa com o lobo, afiança a vulnerabilidade da avó: “estou levando essas coisas para a minha frágil e indefesa avó” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 06). Geralmente, a esperteza e a malícia não são características habituais nas personagens femininas dos contos de fadas, pelo contrário, como já foi dito anteriormente, a ingenuidade é marca constante e, algumas vezes, determinante para qualificá-las.

A cor de Chapeuzinho, o Azul, representa, entre outras coisas, a passividade, o céu azul, a calma, deste modo, é como se o narrador nos desse uma pista (igualmente) falsa sobre o caráter da personagem. E, até então, nada indiciava, na narrativa, a artilosidade das duas personagens.

Pode-se analisar que, nesta versão, a personagem do lobo novamente caracterizou-se como o vilão, sendo este, entretanto, o único, a não contar com um final feliz. Ainda que Chapeuzinho Azul e sua avó tenham recebido o castigo de uma prisão, logo se veem livres, enquanto o lobo morre, tal qual acontece no contos dos irmãos Grimm. O texto parece trazer as marcas da contemporaneidade: a esperteza das personagens femininas – no que se refere a ludibriar o lobo, e não por o terem matado –, suas consequências – o breve encarceramento –, e um apelo moral de conscientização pela preservação da vida animal.

Em “Chapeuzinho Azul”, observamos que a avó orquestrou a história. A avó da personagem título não é a idosa, doente, sozinha, indefesa e primeira vítima do lobo da floresta. Representante das avós dos dias atuais, que encaram a chamada terceira idade com vitalidade e bom humor – deu uma “grande gargalhada” por ter assado o lobo (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 09) –, a avó de Chapeuzinho Azul é a responsável pelo desenrolar da história, a que engana o lobo. É ela, ao lado da neta, a grande protagonista da história, a mentora do plano de matar e comer os lobos. O famoso diálogo, uma das marcas do texto fonte de “Chapeuzinho Vermelho”, surge, nesta versão, de forma irônica e divertida entre Chapeuzinho Azul e sua Vovó, numa paródia intertextual à releitura:

- Vovó, por que você tem orelhas tão grandes?
- São para ouvir melhor os lobos.
- E esses olhos tão grandes?

- São para ver os lobos de longe.
 - E essas mãos tão grandes?
 - São para pegar grandes pedaços de carne de lobo.
 - E esse nariz tão grande?
 - É para sentir o cheiro dos lobos no forno.
 - E essa boca tão grande?
 - É para comer carne de lobo. – gritou a Vovó com alegria. E, depois de dar uma grande gargalhada, ela falou:
 - Realmente, esse nosso plano nunca dá errado, não é, Chapeuzinho Azul?
 - É verdade Vovó. Os lobos sempre caem no nosso truque.
- E aí as duas foram até o fogão, tiraram a travessa do forno e comeram o lobo de uma só vez. (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 09)

Faremos, portanto, uma breve abordagem sobre o conceito de paródia. Dentre algumas definições, vemos que a paródia pode ser descrita como uma reprodução de uma obra com toques burlescos, cômicos ou até mesmo críticos. Conforme define o escritor brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna (2003), a paródia é tida como um tipo de manifestação da linguagem, presente em obras mais recentes, todavia, estudos apontam que ela já se manifestava na Grécia Antiga. A paródia tem como principal característica a contestação de um texto fonte, concebendo uma nova leitura por meio desse diálogo textual. Ainda de acordo com Sant’Anna,

O termo paródia tornou-se institucionalizado a partir do séc.17. A isto se referem vários dicionários de literatura. No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua Poética atribui a origem da paródia, como arte, a Hegemom de Thaso (séc. 5 a.c.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores, teria ocorrido, então, uma inversão. (2003, p. 11)

Tendência da pós-modernidade, a paródia reconstrói textos recorrendo ao mecanismo das relações intertextuais, provendo um novo discurso estabelecido pela ruptura ideológica com o texto anterior e ampliando o seu sentido, subvertendo-o. Uma das características mais marcantes de um texto paródico é sem dúvida a sua comicidade, ou seja, a transformação do texto de origem em algo mais próximo do burlesco e do risível. Segundo a crítica literária Linda Hutcheon,

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma diferenciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa, tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (1985, p. 48)

A paródia, pode-se dizer, é uma intertextualidade que estabelece uma nova perspectiva de um texto já conhecido. O uso de sarcasmo, ironia e/ou irreverência são os elementos mais marcantes de um texto paródico. “Chapeuzinho Azul”, como podemos analisar, tem o enquadramento de um texto paródico, visto que a ironia e a irreverência costuram toda a trama.

Nesta releitura, a presença masculina na figura do lobo é de certo modo desmoralizada, ou mesmo ridicularizada, ou ainda desconstruída em relação aos textos da tradição, além de existir uma dose de irreverência no texto neste sentido. Percebemos que, no diálogo entre avó e neta, a personagem idosa deu uma “grande gargalhada” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 09) pelo que acabara de acontecer ao animal, como se elas, cúmplices, estivessem comemorando uma travessura infantil. Por outro lado, temos a ação de outra personagem masculina, o caçador que, em oposição a outras releituras mais clássicas de “Chapeuzinho Vermelho”, não se dá no salvamento das personagens, mas, sim, na caracterização da moral da história, já que ele representa a consciência de uma ética que protege a fauna. Porém, ainda que o caçador tenha prendido avó e neta, as duas acabam por serem libertadas pela mãe da menina, a terceira personagem feminina da narrativa, que pagara a fiança de ambas. Desse modo, a atitude da mãe em libertar as duas acaba, em vista disso, anulando a ação do caçador, e fazendo emergir outra personagem feminina de destaque, a salvadora da avó e neta. Vemos, deste modo, que existe uma tríade feminina composta pela família nuclear, mãe e Chapeuzinho Azul, e a avó, ou seja, uma concepção familiar muito comum na nossa sociedade é retratada na narrativa. Como observa Pondé: “A literatura também é um documento cultural. [...] Muitas mulheres da elite, e do povo desempenham papéis de liderança, pela ausência dos homens” (2018, p. 32). Desse modo, a neta ajudou a avó com seu plano contra o lobo, e a mãe, por sua vez, ajudou filha e mãe a saírem do embaraço pela matança do animal. Por fim, o desfecho feliz – menos para o lobo – assegura que Chapeuzinho Azul aprendeu que “Não se deve matar os animais, ainda mais se eles estiverem em extinção” (TORERO; PIMENTA, 2017, p.10).

É justamente esta inversão de papéis que torna a história “Chapeuzinho Azul” um diferencial de outras releituras do texto fonte. Encontramos um lobo que viu o seu plano de devorar uma menina e a sua avó fracassar pela esperteza de ambas; um caçador que, apesar de seus esforços em prender as personagens que liquidaram o lobo, só conseguiu ensinar-lhes (e nem é ele; em sentido restrito, quem ensina, é a situação) uma lição, mas ele “ajudou a proteger uma espécie rara” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 10) e termina feliz,

provavelmente com a consciência de dever cumprido; uma Chapeuzinho Azul esperta e, podemos dizer, até dissimulada, ou quem sabe, uma verdadeira atriz, já que ela “brincava de teatrinho no quintal” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 04), uma vovó astuta, e uma mãe responsável pelo salvamento de ambas.

O texto traz o tema dos animais em extinção e o conceito de punição, tanto para Chapeuzinho Azul, como para sua avó. As duas, que mataram vários animais nessas condições, foram punidas, porém o “castigo” durou apenas uma noite e uma fiança. É possível inferir que esta punição indique uma situação de remissão, já que a história acaba e nenhum outro lobo surge para ser “devorado” pelas personagens, como sugere o fragmento final da narrativa: “E Chapeuzinho Azul [porque] aprendeu a lição de que não se deve matar animais em extinção.

“Chapeuzinho Azul”, é um conto que traz a ambiguidade em sua cor: podemos pensar o azul como a cor ligada ao céu, à tranquilidade, bem como podemos relacionar a palavra “blue”, no inglês, que além da cor em si, também expressa um sentimento de melancolia. O azul também é a mais profunda e mais fria das cores, “e em seu valor absoluto a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 107). No conto, temos a cantiga reforçando a fragilidade da Chapeuzinho Azul (“sozinha, desprotegida, tadinha”; “frágil e indefesa”, TORERO; PIMENTA, 2017, p. 05, 06), quando são duas devoradoras de lobos (frias como a cor azul) reproduzindo a história de “Chapeuzinho Vermelho” para a subverter. O próprio texto parece reproduzir o conto da tradição sob a forma de uma paráfrase, quando, na verdade, subverte-o parodisticamente: nesta releitura, não encontramos uma protagonista inocente, vítima de uma fera carnívora e devoradora, mas, sim, uma protagonista que, na verdade, se torna a algoz do lobo, mostrando-se, desta vez, como a vilã da narrativa, juntamente com a sua avó. O lobo continua sendo mau, mas é, nessa narrativa, o ludibriado pelas duas personagens ardilosas e quase cruéis, que planejam o golpe – ou a armadilha – para exterminar todos os lobos, que literalmente comem. A moral, por fim, aponta para a defesa dos animais, principalmente os que se encontram ameaçados de extinção.

4.1.2 “Chapeuzinho Cor de Abóbora”: devoramento e gula

Iniciada com o “Era uma vez”, presente nas seis narrativas que constituem a obra analisada neste terceiro capítulo, “Chapeuzinho Cor de Abóbora” é apresentada aos leitores como “uma menina gordinha, com grandes bochechas” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 12), que adorava comer. Como todas as protagonistas de *Chapeuzinhos coloridos*, era uma menina muito amada por todos, principalmente por sua avó. Esta observação, presente nas seis versões, aparece, talvez, para lembrarmos a importância do afeto nas relações sociais. Quando analisamos a realidade da época na qual as primeiras versões de “Chapeuzinho Vermelho” foram criadas ou difundidas, somos levados a perceber a realidade cruel de um tempo marcado por relações pouco afetuosas e distantes, quer seja pela precariedade da vida cotidiana, quer seja pela marca que cada época carrega nas histórias de suas sociedades.

Voltando ao texto, o narrador nos relata que a roupa da protagonista, feita pela avó, “era cor de abóbora, bem escandalosa” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 12). Por causa de sua vestimenta, foi apelidada pelas pessoas de Chapeuzinho Cor de Abóbora. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2002), o laranja, cor mais próxima do abóbora, cor da Chapeuzinho da obra analisada, é o intermeio entre o vermelho e o amarelo. Nesta versão, podemos dizer, no entanto, que a cor, na verdade, remete ao legume abóbora, talvez fazendo referência aos aspectos físicos da protagonista, que é descrita como gordinha e bochechuda. A mãe da menina, como nas outras versões, pediu que ela levasse para a sua avó, que vivia no meio da floresta, uma torta de abóbora com cobertura de chantili, pois, aos olhos da mãe, a senhora estava muito magrinha e o doce iria fazê-la sentir-se melhor. Antes da partida, a mãe de Chapeuzinho Cor de Abóbora alertou para que a filha não se desviasse do caminho, por conta de seus perigos. Então, a menina seguiu cantarolando: “Almocei agora/Mas já estou com fominha/Pena que esse doce/É para a vovozinha” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 13). Repentinamente, o lobo surgiu, saindo de uma moita e já indagando à criança o que ela carregava na cesta. Por algum motivo, o lobo das versões de Torero e Pimenta sempre questiona à menina se o que ela traz na cesta é para ele. E a resposta de todas as personagens é a mesma: não. Sendo tão repetitivo no seu questionamento, se as protagonistas das histórias de Torero e Pimenta confirmassem ao lobo que o alimento em sua cesta era realmente para o deguste do vilão, será que ele se contentaria apenas com esse alimento? Entretanto, é a menina que pareceu desapontada por não ser ela, também, a destinatária do alimento que carrega. Diante da negativa, o lobo sugeriu à menina que seguisse por um caminho que, apesar de mais comprido, estava cheio de jabuticabeiras, macieiras, pereiras, figueiras,

bananeiras e outras árvores frutíferas, caminho relacionado ao interesse da protagonista por comida.

A menina, que adorou a ideia, pegou a trilha sugerida pelo vilão, que, ao contrário foi pelo caminho mais curto, para chegar primeiro à casa da avó. Chegando a seu destino, o animal devorou a pobre senhora, e ficou à espera da neta. Quando a menina chegou, encontrou o lobo debaixo das cobertas, com a touca da avó. A garota, que não podia ver o rosto do animal por estar coberto com tantos panos, questionou sobre o tamanho avantajado (“grande”) de orelhas, olhos, mãos e nariz do lobo. Quando Chapeuzinho Cor de Abóbora perguntou sobre a enorme boca do animal, o vilão “saltou sobre a menina e a engoliu de uma só vez” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 16).

Depois de tanto comer, o lobo dormiu. Na sequência, surgiu um caçador que, ao ver a fera com as roupas da avó, teve a intuição de que ela poderia ter sido devorada por ele. Pensando em ainda encontrar a senhora com vida, ele tentou abrir a barriga do lobo, ao invés de matá-lo com sua espingarda. Contudo, o lobo acordou e devorou também o caçador. Apesar das três mortes, o texto só finaliza quando o próprio lobo, tomado pela gula, comeu a torta que Chapeuzinho Cor de Abóbora havia levado para a avó. Ao engolir a cereja, e já com a barriga cheia, o animal explodiu e morreu. O texto terminou com a seguinte advertência: “Nunca se deve comer a última cerejinha” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 18).

Fazendo paralelos com os textos matrizes, vemos que “Chapeuzinho Cor de Abóbora” combina elementos de Perrault e de Grimm. O lobo devora as personagens femininas, como na obra francesa, porém ele também morre, como na adaptação germânica. Chapeuzinho Cor de Abóbora morre sem ter cometido erro algum e com a menina morreram também “as ilusões, as expectativas, a voracidade de querer tudo, de querer que tudo seja só lindo, tudo isso morre” (ESTÉS, 1999, p.178). O caçador, que salva avó e neta em Grimm, nesta releitura se atrapalha no resgate de ambas e é devorado também. A história termina sem vencedores porque todos morrem. Podemos dizer que neta, avó e caçador recebem o fim trágico por terem sido ingênuos ou tolos em suas decisões. Mas, e o lobo, por que ele também morreu?

Podemos concluir que o texto trata do devoramento do outro, independente do gênero, justificando, desta forma, a morte do caçador, ou seja, a narrativa aborda a destruição do outro. O desenvolvimento humano, e a busca pela satisfação pessoal, tem levado os indivíduos cada vez mais ao egoísmo, em um movimento quase antropofágico. Contudo, esta

falta do pensar coletivamente, muitas vezes, acarreta na destruição da sociedade e do próprio indivíduo, como ocorre com o lobo em “Chapeuzinho Cor de Abóbora”.

A narrativa aponta claramente, também, para a questão da gula. Não é possível precisar se os autores estavam desejando alertar para os perigos da obesidade infantil. Em se tratando de um texto maravilhoso, repleto de metáforas, podemos inferir outras possibilidades. Todos nós, algumas vezes em nossas vidas, somos levados a “engolir sapos”, ou seja, suportar situações ruins sem qualquer tipo de manifestação, e, até mesmo em determinados momentos, e metaforicamente, tolerar pessoas desagradáveis. Ainda que o lobo não tenha sido forçado a ingerir nada, existe uma moral implícita a respeito da moderação. Moderação não apenas com o que comemos, mas com nossas condutas, palavras, ações em geral. Afinal de contas, foram exatamente as condutas do animal – comer uma criança, uma senhora e um caçador... e a cerejinha – que o levaram ao trágico fim.

Ainda nos nossos dias, muitas mulheres se veem em posições de “engolir” além do que seria aceitável em suas vidas: salários mais baixos que os pagos aos homens, maridos escolhidos por suas famílias, a negação do direito pleno ao uso de seus corpos, entre tantos outros. Em certos momentos, ficamos tão “cheias” que temos a sensação de que iremos explodir.

Destacamos também como ponto positivo da narrativa, o fato de Chapeuzinho Cor de Abóbora ser descrita como uma menina gordinha e de grandes bochechas, e que todos gostavam muito dela. É sabido que, na infância, o uso de apelidos pejorativos, sobretudo relacionados à aparência física, são muito comuns. A alcunha da menina, porém, deriva da cor de sua roupa e não de sua aparência gordinha, abstendo da narrativa qualquer aspecto que pudesse estar associado à gordofobia. No conto, a menina não é punida por ser gulosa. De fato, o castigo para tal recai sobre a personagem lobo que, como bem salientam Torero e Pimenta, “já estava com a barriga tão cheia, mas tão cheia, mas tão cheia...” (2017, p. 18), alertando para os perigos do exagero. Na medida em que existe um claro padrão estético que associa a beleza feminina à magreza, sobretudo pela mídia, a representação de outros corpos e identidades em uma narrativa direcionada sobretudo a crianças e jovens pode ajudar a fomentar uma nova consciência. Além disso, ela pode colaborar com a representação da diversidade na sociedade e promover a aceitação e autoestima nos leitores, ao invés do culto à imagem e ao corpo ideal, como reflete o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman: a

luta pela boa forma é uma compulsão que logo se transforma em vício” (2007, p. 123). O autor destaca ainda que:

Embora a ambivalência seja a companheira constante da condição existencial humana, as reações humanas provavelmente não assumiriam a forma de desordens relacionadas à alimentação não fosse pela atual preponderância do impulso "centrípeto" e a resultante tendência a identificar o *souci de soi* (cuidado de si) e *l'amour propre* (auto-estima) com, básica e exclusivamente, o cuidado do corpo: mais precisamente, com o cuidado da boa forma corporal, ou seja, a capacidade do corpo de produzir e absorver os prazeres que podem ser oferecidos pelo mundo e pelos outros seres humanos que o povoam, e com a aparência do corpo, destinada a atrair potenciais doadores de sensações prazerosas. (2009, p. 187)

No elo intertextual com Perrault e Grimm, a protagonista é devorada, mas a moral não recai em uma lição por desobediência ou inocência pueril, já que todos as personagens são devoradas. Nesta versão o lobo é selvagem, carnívoro e glutão: ele é verdadeiramente uma fera animal. Por fim, em “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, vemos que, também desta vez, o recurso da paródia moldura a narrativa. O texto recorre à cerejinha, no diminutivo, para salientar o fato de o lobo ter comido demais e explodido, subvertendo o “e viveram felizes para sempre” no final das personagens, para um tragicômico “todos ficaram em pedaços para sempre” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 18).

4.1.3 “Chapeuzinho Verde”: relações capitalistas

O texto nos traz uma personagem que tinha olhos cor de esmeralda e que morava em uma vila próxima a uma floresta verdejante. Todos gostavam dela, e sua avó mais ainda, por esta razão a presenteou com uma capinha com capuz na cor verde. Deste modo, a menina passou a ser conhecida como Chapeuzinho Verde. O texto revela que tudo ia calmo e tranquilo até que a mãe da menina pediu para que ela levasse uma torta de limão até a casa de sua avó. A mãe ressaltou o fato de avó ser uma pessoa muito avarenta para comprar doces. A menina acatou a ordem da mãe, porém fez uma solicitação inusitada: pediu dinheiro para o ônibus. Ao ser lembrada pela mãe de que não existia tal transporte para levá-la ao destino, a garota solicitou dinheiro para comprar sola de sapato. A mãe concordou, após observar que nunca vira uma menina gostar tanto de dinheiro, e comentou: “é igualzinha à sua avó”

(TORERO; PIMENTA, 2017, p. 21). Ainda assim, a mãe, zelosa, orientou à filha para que não se desviasse do caminho. No trajeto, Chapeuzinho Verde cantarolava:

Pela estrada afora,
Eu vou tão mesquinha.
E pedirei mais grana
Para a vovozinha.
(TORERO; PIMENTA, 2017, p. 21)

De repente, na floresta, Chapeuzinho Verde foi interpelada pelo lobo que, ao sair de trás de uma moita, questionou a menina sobre o que ela carregava na cesta. Ao ser informado de que se tratava de uma torta de limão, o lobo perguntou se a torta era para ele. A garota lhe respondeu: “só se o senhor tiver dinheiro para comprá-la” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 22). O lobo retrucou que não o possui e a garota disse que iria levar a torta para a casa da avó que “vive na casa verde lá no meio da floresta” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 22). Se por um lado a garota tentou ser esperta lucrando com uma possível venda da torta, por outro, ela forneceu ao lobo o endereço preciso da casa de sua avó. O lobo, em contrapartida, pensou: “Todo mundo fala que a velhinha da casa verde tem um monte de joias. Acho que vou comer a avó, a menina e ainda vou roubar as joias” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 22).

Com a intenção de chegar à casa da senhora antes de Chapeuzinho Verde, o vilão sugeriu à menina que seguisse por uma trilha mais comprida, onde existia uma fonte na qual as pessoas jogavam moedas. A garota, que como a narrativa observara, gostava muito de dinheiro, achou a ideia do lobo muito boa e decidiu mudar o caminho, desobedecendo às orientações de sua mãe. Ela ficou pelo caminho, catando moedas e não percebeu o tempo passar.

Enquanto isso, o lobo, que pegou um atalho, chegou à casa da avó, e enganou a senhora fazendo-se passar por Chapeuzinho Verde. A avó, antes de abrir a porta, ainda se deu ao trabalho de verificar se suas joias estavam seguras no cofre, já que temia que a própria neta pudesse roubá-las. O lobo também pensou em roubar a avó, mas preferiu fazer a digestão e aguardar por Chapeuzinho Verde. Ao chegar, a menina desconfiou de algo esquisito com a avó, e questionou o lobo disfarçado de velinha:

- Vovó, por que você tem orelhas tão grandes?
- Para ouvir o tilintar das moedas.
- E esses olhos tão grandes?
- São para ver os extratos no banco.
- E essas mãos tão grandes?
- São para contar o dinheiro mais rápido.

– E esse nariz tão grande?
 – É para sentir o cheiro das notas.
 – E essa boca tão grande?
 Então o lobo parou de imitar a vovó e falou com sua voz terrível:
 – Essa é pra te comer!
 (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 25)

O lobo devorou a menina. Depois desse banquete, o animal resolveu tirar um cochilo, porém começou a roncar alto e atraiu um caçador que, ao vê-lo, pensou em lucrar com a venda de sua pele, que era rara e, com a sua espingarda, matou o lobo. Ao começar a cortar a pele do animal, o caçador percebeu que avó e neta estavam – ainda – vivas na barriga da criatura, e fez uma proposta às duas para salvar suas vidas: “Olha, eu posso tirar vocês duas daí, mas isso vai me tomar muitas horas, então, antes de começar, eu queria saber se vocês poderiam me pagar por este trabalho” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 26). A avó ofereceu as joias que estavam no cofre e Chapeuzinho Verde, as moedinhas que havia apanhado na fonte. E então, Chapeuzinho Verde e a avó foram salvas.

O texto apresenta várias sugestões de interpretações, como, por exemplo, o fato de a torta levada por Chapeuzinho Verde ser feita de limão, não apenas pela cor da fruta corresponder a cor temática da narrativa, mas podendo simbolizar o quanto o desejo pelo poder, pelo dinheiro, ou a ambição pela conquista de ambos, pode ser amargo quando usados de forma equivocada. Bauman aponta para os perigos de uma vida baseada em valores consumistas:

A vida de consumo é um jogo de serpentes e escadas. Os caminhos que levam da base ao topo, e mais ainda os que conduzem do topo à base, são abominavelmente curtos - as subidas e descidas são tão rápidas quanto o lançar do dado e ocorrem sem aviso, ou quase. (2007, p. 112).

Na história, quase todas as personagens, excluindo a mãe de Chapeuzinho Verde, comportam-se como seres interesseiros: a menina, que se auto define como mesquinha no início da narrativa, negocia com a mãe a sua ida à casa da avó, pedindo-lhe dinheiro para o transporte e, posteriormente, para a sola de seu sapato, e no caminho catou as moedas da fonte; a avó, qualificada pela filha como avarenta, tinha receio de ser roubada pela própria neta; o lobo aguardou a chegada de Chapeuzinho Verde para comê-la, mas tinha, ainda, o plano de roubar as joias da avó; e por fim, o caçador não apenas desprezou uma espécie rara de lobo, matando o animal para vender sua pele, como também tirou proveito de uma situação

na qual avó e neta haviam sido devoradas pelo mesmo animal, cobrando-as pelo resgate e pensando em “ganhar algum dinheiro extra” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 26). A mãe de Chapeuzinho é a única personagem na história que não demonstra indícios de ser ambiciosa: preocupa-se com a mãe, que “vai acabar magra feito um palito” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 20) por economia, e não identifica a si o apego da filha ao dinheiro, mas à avó, e tampouco se deixa ludibriar por Chapeuzinho, quando esta lhe pede dinheiro. Em uma sucessão de atos, nos quais os leitores podem considerar como imorais em nossa sociedade, suscita-se a ideia de que os autores pretenderam relativizar a questão do bem e do mal nesta narrativa, ou seja, o que vemos é uma história sem mocinhos, sem compaixão, sem humanidade (exceto pela mãe de Chapeuzinho Verde).

O significado da cor em “Chapeuzinho Verde” está diretamente relacionado ao capitalismo, ao verde-dólar, à materialidade, ou seja, às questões financeiras, à importância do dinheiro e à ambição desmedida. Como postula Bauman, citando Jeremy Seabrook, “O capitalismo não entregou os bens às pessoas; as pessoas foram crescentemente entregues aos bens; o que quer dizer que o próprio caráter e sensibilidade das pessoas foi reelaborado, reformulado” (*Apud* BAUMAN, 2001, p. 100), gerando uma sociedade de consumo efêmero. O verde é uma cor fria, que representa os aspectos da menina mesquinha e da avó avarenta, como do lobo interesseiro (em moedas, dinheiro, extratos bancários) e do caçador oportunista, que se apropriou dos pertences das personagens. Na língua inglesa encontramos a expressão *green with envy*, que significa invejar, querer o que pertence ao outro. O elo de intertextualidade com os Grimm se dá quando o lobo é morto pelo caçador, contudo, desta vez, não por um motivo nobre. Apesar do alerta, no fim da narrativa, que atenta para a lição de que “O dinheiro não traz felicidade e atrai um monte de malandros” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 26), foi o caçador quem saiu vitorioso no desfecho da história, após a negociação com as vítimas e o lucro com a venda da pele do lobo.

4.1.4 “Chapeuzinho Branco”: carências afetivas

A narrativa “Chapeuzinho Branco” inicia retratando um lugar, próximo a uma triste, e não perigosa, floresta. Neste local, havia uma vila onde vivia uma menina de olhos e cabelos bem claros. Todos gostavam muito dela e a sua avó, por amá-la, decidiu presenteá-la com

uma capa com capuz branco. A menina estava sempre vestida com ela, quer fosse para brincar, quer para limpar a lápide de seu pai, morto recentemente.

Um dia, a mãe de Chapeuzinho Branco pediu para que a filha fosse à casa de sua avó levar uma cesta com suspiros, a fim de que ela se sentisse melhor. A mãe pontuou que a senhora estava sempre sozinha e que ninguém a visitava. De acordo com o *Dicionário Online de Português Houaiss*, a análise semântica da palavra suspirar pode significar: soprar brandamente, sussurrar, murmurar; desejar, ter saudades, ou ainda, cantar com ternura e melancolia. A expressão “último suspiro”, também é frequentemente utilizada quando nos referimos ao momento final de algo.

A seguir, Chapeuzinho Branco colocou os doces em uma cesta, beijou a sua mãe, e partiu rumo à casa de sua avó. A menina cantou: “Pela estrada afora/ Eu vou tão tristonha/ Não tenho mais pai/ Sou uma orfãzinha” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 29). Segundo o *Dicionário de símbolos*, o “branco é primitivamente a cor da morte e do luto” (2002, p. 142), ponto central nesta narrativa. De repente, já na floresta, o lobo surgiu por entre uma moita. Após cumprimentar a menina, o lobo a questionou sobre o conteúdo da cesta. Ela respondeu, como nas outras versões anteriores, e indicou para onde estava indo. Nesta releitura, a sugestão do lobo para o desvio do caminho é bastante inusitada: ele sugeriu que Chapeuzinho Branco pegasse uma trilha, que apesar de mais comprida, tinha “um monte de crianças brincando por lá” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 30). A menina achou uma grande ideia, porém, o lobo havia mentido: “lá não havia meninas, nem meninos” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 30).

Enquanto isso, o lobo chegou à casa da avó que, calçando as suas polainas, abriu a porta. Quando a senhora viu que se tratava do lobo não se importou, já que vivia “tão só e esquecida que achou bom ter alguma companhia, ao menos por um breve instante” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 31). O instante foi realmente breve, pois o lobo que estava faminto a devorou em um salto.

Chapeuzinho Branco, que não encontrara as crianças com as quais desejava brincar, percorreu o caminho sem pressa, colhendo folhas e escutando os pássaros. Ao chegar à casa da avó, encontrou o lobo deitado na cama e pensando haver algo estranho, questionou:

- Por que você tem orelhas tão grandes?
- São para escutar as vozes dos amigos.
- E esses olhos tão grandes?
- São para ver as pessoas.

- E essas mãos tão grandes?
 - São para abraçar as visitas.
 - E esse nariz tão grande?
 - É para sentir o cheiro dos outros.
 - E essa boca tão grande?
 - Podia ser para conversar, mas vai ser para te comer mesmo.
- (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 33)

Dito isto, o lobo ficou de pé na cama e se preparou para devorar a menina, porém, interrompendo o animal, ela falou: “Quero que o senhor saiba que eu não me importo de morrer, porque sou uma menina muito triste, pois amava meu pai e ele morreu” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 34)

A personagem Chapeuzinho Branco demonstrou que verdadeiramente tem alma de uma criança perdida, triste, e que vê, na morte, o fim para o seu sofrimento pela perda do pai, o que lhe tirou a alegria da vida. No exato momento em que a personagem desabafou, expondo os seus sentimentos como em uma catarse libertadora, um episódio inesperado, quase mágico, acontece na história: o lobo, ao invés de devorar Chapeuzinho, como era sua intenção, pôs-se a chorar, assinalando certa sensibilidade e uma mudança de consciência graças à revelação da garota.

Dessa vez, foram soluços, e não roncos, os ruídos responsáveis por chamar a atenção do caçador, que quase atirou no animal, se não fosse pela mãe de Chapeuzinho Branco, que adentrara a casa. A partir desse ponto, a narrativa mudou o tom e, de melancólica, a cor branca resplandece. Caçador e mãe, velhos conhecidos, redescobriram o amor ao se reencontrarem em uma inusitada situação. A avó foi resgatada ainda com vida da barriga do lobo, com um forte aperto do caçador, sendo convidada a morar com o recém-formado casal, para que a solidão não fosse mais a sua companheira. Chapeuzinho Branco ficou feliz pelo casamento da mãe e pelo novo pai – mostrando que a vida é feita de ciclos –, e pela convivência mais estreita com a avó, mas lembra do lobo, com quem derramara tantas lágrimas. O final feliz atingiu também o animal que, primeiramente se compadecera da menina e desistira de comê-la, para, por fim, admitir-se na condição de ser solitário e sensível, sendo adotado como lobo de estimação pela família.

“Chapeuzinho Branco”, além do enredo complexo que surpreende o leitor, traz consigo um desfecho pouco visto nas releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, que é o casamento entre a mãe e o caçador. Personagem quase sempre secundária, e muitas vezes criticada nas histórias de Chapeuzinho Vermelho por permitir a travessia da filha na floresta,

a mãe ressurgiu na narrativa para servir de ponte para o final feliz de todas as personagens. As três personagens femininas do conto representam, cada qual a sua maneira, o substrato de três fases da vida da mulher, em nossa sociedade contemporânea. Chapeuzinho Branco é uma criança que, pela perda do pai e pela ausência de amigos, se sente solitária e triste. Ressurge, contudo, uma nova família, exemplificando que as novas relações familiares vão muito além de traços consanguíneos. A mãe, representando a maturidade, encontra, casualmente, ou seja, sem buscas desenfreadas ou desesperadas, um novo companheiro. A mãe de Chapeuzinho Branco, aliás, é a única personagem da narrativa que não esboça sentir-se sozinha. Por fim, a avó, uma senhora que talvez represente uma parcela de mulheres da chamada terceira idade que necessita de cuidados, aceita morar com a recém-criada família de sua filha para ter companhia. O texto ressalta, dessa maneira, uma das mais relevantes questões da contemporaneidade: a solidão, a união e os valores familiares.

Mesmo se tratando de um tema delicado e carregado de tabus, que muitos de nós, adultos, preferem evitar, o assunto do luto na literatura infantojuvenil se faz necessário, não somente como um recurso terapêutico lúdico, como também ajudando o leitor a compreender, por mais difícil que seja, a morte das pessoas amadas, uma vez que esse processo faz parte do movimento natural da vida. Diana e Mário Corso, porém, alertam: “Como os contos de fadas, a ficção de hoje traz elementos para cena, se a criança vai usá-los para um fim regressivo ou como auxílio num momento do crescimento, isso vai depender da vida que está levando.” (2016, p. 495) – e da leitura que fizer da obra.

“Chapeuzinho Branco” suscita essa questão de forma direta, com a utilização da palavra lápide logo no início do conto, naturalizando a temática. Além dele, o outro tema abordado é o da solidão, ainda que de maneira sutil. Outra temática complexa e de difícil alusão no campo da literatura infantil é apresentada na narrativa: a depressão. Chapeuzinho Branco e a avó manifestam a vontade de morrer por sentirem-se solitárias.

No fim da narrativa, todas as personagens permanecem vivas e encontram, a seu modo, a felicidade, contrapondo-se ao início do conto, que se apresenta em tons melancólicos, quase sombrios. No início da história, os leitores identificam a cor branca como o vazio e a profunda tristeza no ambiente relacionada à protagonista. No desfecho, este mesmo branco, em contraponto, surge como a promessa da paz, da esperança, da harmonia e da felicidade que reinará nas personagens. Curiosamente, dentre as seis histórias que compõem a obra *Chapeuzinho coloridos*, somente em “Chapeuzinho Branco” nenhuma das personagens morre,

já que a morte do pai precede o desenvolvimento do enredo. Esta releitura da história de Chapeuzinho Vermelho abarca vários temas comuns na nossa sociedade que, costurados, levaram ao desfecho esperado por todos os leitores dos contos maravilhosos: “e todos ficaram felizes para sempre”, predominando, na narrativa, o foco principal nos sentimentos.

Desta vez, a cor em “Chapeuzinho Branco” transita na tristeza pela ausência de cor na vida de Chapeuzinho, caracterizada como tristonha e órfã na cantiga, uma avó solitária, um lobo também solitário, além do também sozinho, caçador. Todas essas personagens precisaram sair dos seus mais profundos e sombrios sentimentos para emergirem, em direção a uma nova vida, superando traumas e obstáculos. Segundo Pedrosa,

Do ponto de vista físico, o branco é a soma das cores; psicologicamente, é a ausência delas. O branco é sempre o ponto extremo em qualquer escala: partindo da luminosidade em direção às trevas, ele é o ponto inicial; das trevas em direção à luz, é o término. [...] Em vários rituais místicos, é a cor indicativa das mutações e transições do ser. Segundo o esquema tradicional de toda iniciação, ele representa morte e nascimento ou ressurreição. (1989, p. 117)

O caminho vai no sentido de ausência de cor do início da releitura, ao somatório de todas as cores, com o final mostrando a união de todas as personagens, ou seja, o branco como a morte inicial da narrativa e o renascimento no desfecho, no qual as personagens terminam juntas e felizes.

4.1.5 “Chapeuzinho Lilás”: projeções midiáticas

Penúltima história da obra de Torero e Pimenta, “Chapeuzinho Lilás” trabalha um tema pouco comum às narrativas infantis: a fama midiática. O texto inicia com a informação de que a menina era “muito famosa em sua pequena vila” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 38). Todos gostavam dela, a avó mais ainda, tanto que a senhora lhe costurou uma capinha com capuz na cor violeta, o que lhe acabou por conferir o apelido de Chapeuzinho Lilás. Certo dia, a mãe da garota pediu que a filha levasse à casa da avó, que vivia no meio da floresta, algumas revistas de fofocas sobre gente famosa. A menina pareceu não gostar muito do pedido, a princípio, mas a mãe a convence, alegando que ela precisava manter sua fama de ser uma menina obediente e trabalhadora (TORERO; PIMENTA, 2017, p 38). Desse modo,

Chapeuzinho Lilás colocou as revistas na cesta, beijou sua mãe e partiu. Nesta narrativa, não há menção, por parte da mãe, aos perigos na floresta. No caminho, a menina cantarolou

Queria ser famosa
 Bem conhecidinha
 Aí não andaria
 Nunca mais sozinha
 (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 39)

Curiosamente, a canção nos reporta à questão da solidão, do isolamento, pelo menos em uma leitura inicial. A menina prosseguiu em seu caminho quando, de repente, encontrou o lobo. Os dois se cumprimentaram gentilmente e, como de costume, o lobo recomendou um caminho alternativo para ludibriar e atrasar a garota. A sugestão foi que a menina fosse por uma trilha, mais longa, porém com muitos lilases para colher.

Sugestão aceita, o lobo seguiu pelo caminho mais curto, a fim de devorar a avó, e depois se servir da menina como sobremesa. O animal, como de costume, bateu à porta da avó, fazendo-se passar por Chapeuzinho Lilás. A avó se levantou, foi até a porta, contudo, não encontrou ninguém lá. Subvertendo todas as narrativas já reescritas a partir do texto original de “Chapeuzinho Vermelho”, nesta releitura o lobo, sozinho (já que em “Chapeuzinho Branco” o animal abdicou de comer a garota, por compaixão ao sofrimento dela, porém, já tinha devorado a avó), desistiu de prosseguir com seu plano. Eis o que aconteceu: “É que o Lobo teve uma crise de consciência. Ele pensou: “Que coisa horrível eu vou fazer: comer essa pobre velhinha! Não, não farei isso! Está na hora de mudar as coisas!”. E aí ele se escondeu atrás de uma moita.” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 42). Podemos, por conseguinte, classificar a cena como a primeira reviravolta da narrativa.

Logo depois, Chapeuzinho Lilás, chegou à casa da avó e bateu à porta. Ela entrou, a pedido da senhora. A avó, que estava debaixo das cobertas, usava uma touca tão grande que encobria sua face. Por isso, a menina chegou perto da avó e questionou

- Vovó, por que você tem orelhas tão grandes?
- São para ouvir melhor o rádio.
- E esses olhos tão grandes?
- São para ver os programas de tevê.
- E essas mãos tão grandes?
- São para segurar os jornais.
- E esse nariz tão grande?
- É para metê-lo na vida dos outros.
- E essa boca tão grande?
- É para fazer fofoca. – falou a vovó. E dizendo isso, elas começaram a rir e a ler as revistas. (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 43)

Avó e neta leram tanto que acabaram pegando no sono. O lobo apareceu e pulou para dentro do quarto da avó. Enquanto as observava, o lobo pensou: “Que bom que não comi essas duas. Assim vou mudar a opinião que as pessoas têm de mim” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 44). Desse modo, o animal deitou-se na cama, no meio das duas e tirou uma soneca. O lobo não comera a avó e a neta, e por isso sua barriga começou a roncar alto atraindo um caçador que passava pelo local. Nesse momento, ocorreu a segunda reviravolta do conto: supondo que o lobo iria atacar e comer as duas, o caçador atirou e matou o lobo. Avó e Chapeuzinho Lilás acordaram assustadas, mas acalmaram-se com as palavras do caçador: “Fiquem tranquilas. O perigo era esse lobo. Mas eu cheguei antes que ele pudesse lhes fazer qualquer mal” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 44).

A história termina de forma inusitada e todos ficaram famosos: a avó porque saiu no jornal, a Chapeuzinho Lilás porque deu uma entrevista para a tevê, na qual disse ter aprendido que “se falam mal de alguém, deve ser verdade” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 44), e o caçador, que recebeu a fama de herói por ter matado o lobo. O acontecimento mais insólito da narrativa diz respeito ao lobo, morto pelo caçador como na história dos Grimm, ainda que houvesse recuado em comer a avó de Chapeuzinho Lilás, por crise de consciência e tentativa de mudar sua história, ratificando sua boa intenção de não comer avó e neta ao entrar no quarto e ver as duas dormindo. O narrador deixa clara a intenção do lobo, de sorte que o leitor não tem dúvidas acerca do que o animal pretende. Pode-se concluir, porém, que, apesar de ter se regenerado, o lobo pagou com a vida a fama que ele próprio criou nas histórias anteriores.

Novamente constata-se que essa releitura apresenta muitos caminhos para a interpretação. Chapeuzinho Lilás, no início da história, já era famosa, aparentemente por sua conduta de menina obediente e trabalhadora, e parece-nos que esse atributo tinha importância para a garota, a despeito de não corresponder exatamente à verdade. Em uma época tão midiática quanto a que nós vivemos, “Chapeuzinho Lilás” apresenta um caminho de hipóteses. Um deles aponta para importância que os (novos) meios de comunicação passaram a ocupar na sociedade, e até que ponto as crianças da pós-modernidade estão sendo educadas por eles. Pondé (2018) nos clarifica que a entrada massiva da mulher no mercado de trabalho alterou o modelo familiar burguês, logo, “a família vem perdendo a importância social de guardiã e transmissora de valores, cedendo espaço para os meios de ocupação em massa” (2018, p. 39), tornando-se estes, muitas vezes, os formadores das personalidades das nossas crianças, jovens e adultos. Ainda, segundo a autora, “cabe verificar quais opções a literatura

oferece como resistência à lobotomização da mídia e que importância a escola dá ao discurso da crítica” (2018, p. 39).

Outro ponto a ser analisado, diz respeito à canção que Chapeuzinho Lilás entoava no caminho para a floresta que faz menção à solidão, e talvez explique, em parte, a fascinação da sociedade em relação à mídia, que explora e expõe as pessoas consideradas famosas. Parece existir, em nossos dias, a ideia de que a vida dessas personalidades seja o mais próximo da perfeição, com seus luxos e ostentações, e rodeada de amigos. Evidencia-se, também, na narrativa, o aspecto relacionado à opinião pública, ou seja, o que somos, o que fazemos e como somos vistos pela sociedade. No início da narrativa, a mãe de Chapeuzinho Lilás aponta para o fato de a filha manter a fama conquistada: “você não quer continuar com a sua fama de ser uma menina obediente e trabalhadora?” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 38). No decorrer da história, por outro lado, é o lobo quem tem a preocupação em mudar a sua reputação e resolve aproveitar tal circunstância: “assim vou mudar a opinião que as pessoas têm de mim” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 44).

Por fim, a ação do caçador, ainda que pareça de boa-fé, já que a princípio ele tinha como intuito salvar a avó e a menina, pode ser analisada como uma paródia ao fato de uma figura masculina surgir na narrativa com este propósito, contudo, desta vez, para nós, leitores, fica claro que ele não salvara ninguém: avó e neta não corriam perigo, uma vez que o antes predador e agora reabilitado lobo não iria lhes fazer mal algum.

Desta vez, o desfecho da narrativa não aponta para uma moral, ou para um final fechado e conclusivo, já que a indagação “Será?” encerra a história. Os autores deixam no ar uma pergunta muito interessante aos leitores. A narrativa, por meio da temática da fofoca e do mundo das celebridades, parece querer suscitar uma reflexão acerca do atual panorama sociocultural da sociedade. Bauman analisa o papel que as celebridades ocupam em nossa sociedade atual e o quão ilusórias são as suas atuações para esta mesma sociedade:

Não se mede o peso e a importância da existência dos “famosos” pela relevância do que eles fizeram, isto é, pelo peso de seus feitos (de qualquer modo, não dá para avaliar corretamente essas qualidades e confiar o bastante nos resultados para sustentar uma opinião). Sem dúvida as “celebridades” só têm importância pela visibilidade de sua presença: elas têm de ser olhadas e vistas por uma multiplicidade de pessoas, nas bancas de jornais, nas primeiras páginas dos tabloides, nas capas de revistas de amenidades, nas telas dos aparelhos de televisão. Se muita gente as olha, vigia cada passo que dão, se muitos dão ouvidos às fofocas a respeito de suas últimas aventuras, maldades e travessuras, se muita gente fala delas, então deve haver “algo nelas” – afinal, tantos não poderiam estar tão errados ao mesmo tempo! (2011, p. 29)

Hoje, muitas pessoas vivem em função do outro, espiando e seguindo vidas alheias, e as fofocas sobre celebridades nos meios de comunicação de massa parecem preencher vazios existenciais e alimentá-los, ou seja, como em um círculo vicioso, a sociedade produz as celebridades para o seu próprio consumo. Neste viés, vimos que Chapeuzinho Lilás levou revistas de fofocas para a avó, ao invés de alimentos, como nas habituais versões da história, ou melhor, ela se alimenta de fofocas. Pondé aponta que os valores sociais estão sendo deixados de lado em prol de uma vida que visa o consumo:

Ora, a comunicação de massa não conduz o imaginário do receptor para a satisfação dos seus desejos reais, porque impulsiona-o para as necessidades artificiais que alimentam o consumo. Desviando o significado original de valores sociais reconhecidos pelo bom senso, a comunicação de massa opera com representações que levam a dependência do receptor, pela estimulação ideológica de seu imaginário. (2018, p. 64)

Em relação à cor da personagem, parece haver uma subversão ao seu significado, que remete a temperança e a lucidez, ao equilíbrio entre a terra e o céu, como também aos sentidos e do espírito, além da paixão e do amor, e da sabedoria e da inteligência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002). No texto, as personagens são apresentadas com atitudes superficiais, se atêm às preocupações mundanas, às fofocas de celebridades, ou seja, são atraídas pela maledicência consagrada como verdade. É justamente essa inversão dos conceitos éticos que “Chapeuzinho Lilás” sugere, já que “os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da atuação dramática” (CANDIDO, 2014, p. 175), ou seja, a literatura traça elos ratificando, questionando ou subvertendo, com a sociedade na qual está inserida. O caçador, elemento desta mesma sociedade, pareceu se contaminar com a ideia falsa da fama por ter matado o lobo (o que não é tão surpreendente, uma vez que ele é um caçador), e também teve seus 15 minutos de fama, tal e qual uma premonição de Andy Warhol. É curioso perceber, que em uma narrativa sobre a fofoca, o lobo morre difamado ao querer reabilitar o seu nome e a sua reputação. Em uma crítica à sociedade atual, que pratica o culto às celebridades, Bauman aponta que:

Em contraste com o caso dos mártires ou heróis, cuja fama vinha de seus feitos e cuja chama era mantida acesa para comemorar esses feitos e assim reassegurar e reafirmar sua importância duradoura, as razões que trazem as celebridades para as luzes da ribalta são as causas menos importantes de sua "qualidade de conhecido". O fator decisivo neste caso é a notoriedade, a abundância de suas imagens e a frequência com que seus nomes são mencionados nas transmissões públicas de rádio

e TV e nas conversas privadas que a estas se seguem. As celebridades estão na boca de todos: são nomes familiares em todas as famílias. Tal como os mártires e heróis, fornecem uma espécie de cola que aproxima e mantém juntos grupos de pessoas que sem elas seriam difusos e dispersos. (2007, p. 68)

Como pode-se considerar, em “Chapeuzinho Lilás” avó e neta são unidas exatamente pelo hábito de entreter-se com esse tipo de passatempo, que tem se tornado cada dia mais enraizado na sociedade contemporânea.

4.1.6 “Chapeuzinho Preto”: vida e morte

Passemos, então, à última narrativa de *Chapeuzinhos Coloridos*. Trata-se de “Chapeuzinho Preto”. Nessa releitura, encontramos um texto com tons mais poéticos que as outras versões apresentadas anteriormente. Nessa releitura, o processo de amadurecimento da personagem será o fio condutor da narrativa. Chapeuzinho, vestida de preto, cor que na maioria das vezes é relacionada a aspectos negativos, sombrios, por vezes remetendo ao luto, apresenta-se de maneira oposta a estas características, mas, sim, como uma personagem emotiva, delicada e sensível.

A menina morava perto de uma floresta bem escura e igualmente como as outras protagonistas já retratadas na obra de Torero e Pimenta, a personagem é apresentada aos leitores como uma menina querida por todos: “Todo mundo gostava dela, e sua avó mais ainda, tanto que decidiu lhe fazer uma capinha com capuz” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 46). Como nas outras versões, é a mãe da menina quem lhe incube a tarefa de levar jabuticabas à sua avó, recomendando que ela não saísse do caminho, devido aos perigos da floresta. Corajosa, Chapeuzinho Preto não sentia medo e penetrou a densa floresta, a caminho de seu destino, até que, “de repente, o lobo saiu de trás de uma moita” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 48). Primeiramente, o animal questionou a menina a respeito do conteúdo da cesta. Depois, o sempre faminto lobo indagou se as jabuticabas seriam para ele. Com a resposta negativa de Chapeuzinho Preto, o vilão sugeriu à menina que seguisse por uma trilha que, segundo ele, apesar de mais comprida, estaria cheia de flores. A menina, que aceitou a sugestão do lobo, seguiu de maneira contemplativa até a casa de sua avó, colhendo as delicadas sempre-vivas, sem perceber o passar do tempo. Enquanto isso, o lobo, que pegara

um atalho, chegou à casa da avó de Chapeuzinho Preto, tocou a campainha e disfarçou a voz para tentar enganar a senhora que esperava por sua neta. Quando a avó abriu a porta, deparou-se com o lobo e disse: “– Ah, é você? Sabia que viria me buscar um dia. Entre, não repare na bagunça” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 48). E o lobo, parecendo surpreso, questionou a avó de Chapeuzinho Preto:

- A senhora estava esperando por mim?
 - Eu sabia que você ia chegar. Até que demorou bastante.
 - Eu vou ter que engolir-la agora. – disse o lobo.
 - Eu sei – disse a avó fechando os olhos lentamente.
- (Torero; Pimenta, 2017, p. 48)

A avó, “que nem teve tempo de dizer adeus” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 48) , foi engolida de uma só vez pelo lobo, que se deitou na cama da vítima à espera de Chapeuzinho Preto. A menina chegou em seguida e, enganada pela imitação da voz feita pelo lobo, adentrou a casa em direção à cama da avó. Ela, contudo, distraiu-se com sua imagem projetada num espelho: “viu que estava mais velha. Já era uma mulher” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 51). Curiosamente, o famoso diálogo quase sempre protagonizado por Chapeuzinho e lobo, nesta releitura, cede a um momento de introspecção da personagem, que se questiona:

- Por que eu tenho orelhas tão grandes?
- E ela se respondeu:
- Ah, é porque agora já posso usar brincos.
 - E esses olhos tão grandes?
 - É porque agora posso ver mais coisas.
 - E essas mãos tão grandes?
 - É porque agora eu posso alcançar o que antes eu não alcançava.
 - E esse nariz tão grande?
 - É porque agora sou dona do meu próprio nariz.
 - E essa boca tão grande?
 - Acho que é porque já posso falar por mim mesma – falou Chapeuzinho.
- (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 51)

Após uma breve conversa com o Lobo dos lobos, que se identificou como o Tempo, Chapeuzinho Preto descobriu que não chegara ainda o momento de ela ser devorada por esse lobo, indicando que a morte não viera lhe buscar. Chapeuzinho Preto fez as pazes com o lobo, saboreando, com o animal, as jabuticabas que levava para a avó. A velha senhora fora devorada pelo lupino, mas com ressalvas garantidas pelo narrador: ela “teve uma vida feliz e demorou para ser engolida” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 53), tendo cumprido a sua missão. Ainda na trama surge o caçador que, além de não conseguir derrotar o lobo, também

saiu ileso, uma vez que, tal como Chapeuzinho, não era chegada a sua hora. Chapeuzinho Preto, afinal, aprende que a vida é para ser aproveitada.

Nesta versão, o lobo, metaforicamente representando a passagem cronológica do tempo, pode ser analisado como algo inexorável, como a morte, que nos devora no momento “certo”. Bauman discorre sobre o tema em um dos capítulos de sua obra *O mal-estar da pós-modernidade*, fazendo-nos refletir:

na vida humana, tudo conta, porque os seres humanos são mortais e sabem disso. Tudo o que os mortais humanos fazem tem sentido devido a esse conhecimento. Se a morte algum dia fosse derrotada, não haveria mais sentido em todas aquelas coisas que eles laboriosamente juntam, a fim de injetar algum propósito em suas vidas absurdamente breves. (1988, p. 191)

A personagem lobo, ainda que se descortine aos leitores de maneira clara e talvez intencional, já que não deixa muito à imaginação do leitor pela sua obviedade, provoca-nos algo de catártico, pois o tempo, em nossas vidas, é ora vilão, ora herói, mas é sempre nosso companheiro. Desse modo, a passagem do tempo em “Chapeuzinho Preto” pode ser analisada como na visão de Corso e Corso:

Crescer enquanto um problema é essencialmente um tema moderno. As sociedades tradicionais tinham pautas de crescimento bem-definidas, ou ainda rituais que marcavam a passagem do tempo, pelos quais o grupo social regulava a sucessão das etapas da vida, sem margem de negociação. Com a modernidade, o crescimento passou a ser compreendido como uma maturação psicológica, cujos indicadores são meramente subjetivos, já que o corpo e a idade não necessariamente definem a etapa da vida em que se está. Quando muito, a sociedade exige uma performance (como assumir publicamente um relacionamento amoroso ou trabalhar), mas não diz quando alguém está pronto, e sabemos vagamente o que principia e o que encerra determinada etapa. (2006, p. 367)

Chapeuzinho Preto se reconheceu mulher, percebendo as transformações físicas que ocorreram em seu corpo. Agora, ela podia “usar brincos, ver mais coisas” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 51). Chapeuzinho entendeu que já poderia alcançar o que antes não alcançava, porque se tornara adulta e a sua vida dependeria de suas ações. O diálogo reflete o momento no qual a personagem se deu conta de sua independência. Ela deixou o seu lar ainda imatura, no início da narrativa, e tornou-se dona do seu próprio nariz, graças às aprendizagens realizadas:

A viagem – o sair de casa – é condição fundamental para que o herói realize seu desígnio. Só partindo para o mundo, enfrentando os perigos inerentes à vida, ele pode adquirir autonomia, amadurecer. Há, assim, um deslocamento físico-geográfico e um metafórico, psíquico-existencial. A viagem assinala uma transformação interna, revestindo-se de valor iniciático – para a personagem e para o leitor, também ele viajante. (MICHELLI, 2006, p. 08)

A protagonista dialogou com a fera e não o temeu, porque compreendeu que na vida não podemos – e talvez, não devamos – fugir de nossos problemas, ao contrário, é preciso força, coragem e maturidade para enfrentá-los. A narrativa, por fim, nos apresenta uma espécie de moral, uma lição ou um alerta para a importância dos valores existenciais: aproveitar a vida bem devagar, sem pressa de encontrar o Lobo/Tempo, saboreando cada momento, contrastando com a música entoada por Chapeuzinho Preto, no início do conto: “Pela estrada afora/ Eu vou **depressinha**/ Levar essas frutas/ Para a vovozinha” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 47, grifo nosso).

A introspecção é a tônica desta narrativa: Chapeuzinho Preto surpreendeu-se não com o lobo, propriamente dito, mas com as mudanças pelas quais passou em sua trajetória: seu corpo havia mudado, dando-lhe provas concretas de que a floresta é o caminho pessoal cuja travessia é inevitável, caracterizando um processo de iniciação e transformação. Era a primeira vez que, olhando-se no espelho, sua imagem refletia não mais a menina que entrara na floresta, mas uma mulher:

Não importa a idade atingida pela mulher. Não importa quantos anos se passem, ela tem outras idades, outros estágios e outras “primeiras vezes” à sua espera. É nisso que se resume a iniciação: ela cria uma abertura através da qual a pessoa se prepara para passar de modo a alcançar um novo modo de ser e de conhecer. (ESTÉS, 1999, p. 90)

“Chapeuzinho Preto” e sua temática sobre a morte nos faz lembrar *Fita verde no cabelo*, obra de João Guimarães Rosa, na qual a protagonista é caracterizada por usar um adereço verde, inventado, no cabelo, e não preto, como na narrativa analisada. Na história de Guimarães Rosa, a protagonista igualmente se depara com a morte, que também leva a sua avó. Duas narrativas introspectivas que, apesar de trilharem enredos distintos, nos levam a refletir sobre temas tão pouco abordados como a morte, a perda, e o tempo que se vai e já não pode voltar.

4.2 *O quarto do Barba Azul*

Nascida em Sussex, na Inglaterra, em 1940, Angela Olive Stalker, ou, como viria a se tornar conhecida, Angela Carter, morreu prematuramente em 1992. Formada em literatura pela Universidade de Bristol, trabalhou como jornalista, escreveu ensaios, poemas, críticas, *scripts* para rádios e contos infantis. Atuou, sobretudo, em prol da causa feminista e, por meio de seus textos, que dialogam com os elementos do “Era uma vez”, Carter pode ser considerada uma escritora de resistência e de militância social. Em sua obra, ela aborda, de forma crítica, alguns valores ligados ao conservadorismo, como o patriarcalismo, o machismo e a autoridade. A autora confronta, de maneira construtiva, as novas posições e espaços ocupados pelas mulheres na sociedade, sobretudo a sociedade ocidental, na busca da emancipação e em oposição à opressão e a antigos preconceitos disseminados largamente em eras passadas.

O quarto do Barba-Azul, obra na qual se encontra a narrativa “A companhia dos lobos”, foi vencedor, em 1979, do prêmio Cheltenham Festival of Literature. Além disso, “A companhia dos lobos” virou roteiro, pelas mãos do diretor irlandês Neil Jordan, para uma adaptação cinematográfica, que contou com a colaboração da própria Carter.

4.2.1 “A companhia dos lobos”: feminismo e machismo em relevo

Distanciando-se do universo das narrativas infantis, em “A companhia dos lobos”, a personagem a ser analisada é uma jovem que troca o capuz por um espesso xale vermelho sobre a cabeça, e usa tamancos de madeira, conferindo-lhe, assim, pela nova indumentária, ares mais adultos e, de certa maneira, sexualizados. Ela sai de casa para atravessar a floresta, no meio do inverno. Infere-se que a personagem de Carter se trata de uma moça de coragem, já que a narrativa carrega artifícios linguísticos que nos permitem enxergar um ambiente hostil. Novamente, nesta releitura, é ela a portadora do alimento à sua avó

É a pior época do ano para os lobos, mas essa menina de espírito indômito insiste em atravessar o bosque. Tem certeza de que as feras não lhe irão fazer mal, embora, bastante avisada, põe uma faca no cesto que a mãe encheu de queijos. Leva também uma garrafa de licor forte, de amoras silvestres; um prato com bolos de aveia feitos no fogão de pedra; um ou dois potes de doce. (CARTER, 2000, p. 204)

Tal como no conto “Chapeuzinho Preto”, também é possível constatar que a personagem de Carter passa pela transição da infância à adolescência, alteração significativa em comparação com a protagonista dos textos matrizes, pois, dessa forma, e por não ser mais uma criança, a personagem pode lidar melhor com a sua autonomia e liberdade, e, por que não, sua sexualidade:

Os seios começam a despontar; os cabelos parecem linho, tão louro que mal forma sombra na testa; as faces são de um escarlate e branco emblemáticos, e já lhe começaram as regras, esse relógio dentro dela que dará sinal uma vez por mês. (CARTER, 2000, p. 205)

Apesar de não podermos precisar historicamente quando se passa a narrativa, sabemos tratar-se de um lugar onde a vida parece dura. No entanto, a protagonista, ao contrário das outras crianças da história, obteve uma criação diferenciada, o que, talvez, tenha lhe proporcionado uma sensação de segurança na construção de sua identidade, além de certa perspicácia no confronto com os obstáculos, ao longo da narrativa:

As crianças não se mantêm crianças durante muito tempo nesta terra selvagem. Não há brinquedos com que possam brincar; por isso trabalham muito e tornam-se sérias, mas esta, tão bonita e caçula temporã, teve todos os mimos da mãe e da avó, que lhe fez o xale vermelho que hoje tem o aspecto brilhante e ominoso de sangue na neve. mas ela sempre foi por demais amada para sentir medo. (CARTER, 2000, p. 205)

O texto de Carter aborda mais um aspecto da personalidade da personagem, referindo-se ao poder e à influência (ou a falta destes) dos pais da jovem. Fato incomum nas releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, nesta a protagonista tem um pai, que se mantém, porém, ausente da trama e, por isso, nada fez para impedir que ela seguisse o seu caminho: “poderia tê-la proibido [de atravessar a floresta], se estivesse em casa, mas está na floresta apanhando lenha” (CARTER, 2000, p. 205), contribuindo, de certa forma, para a autonomia da protagonista carteriana. O mesmo pode-se afirmar sobre a personagem materna, ainda que esta possa ser compreendida como incapaz de se opor à filha: “a mãe não pode dizer não” (2000, p. 205).

Assim, a jovem seguiu seu caminho em uma floresta que parecia fechar-se sobre ela “como um par de mandíbulas” (CARTER, 2000, p. 205), em meio a pássaros, fungos invernosos, aos troncos das árvores e das pegadas de animais, até perceber ruídos ao longe:

Quando ouviu o uivar de um lobo, ao longe, a mão prática saltou para o cabo da faca, mas não viu sinal de lobo nem de homem nu. Ouviu, porém, um barulho no matagal, e eis que saltou para o caminho um jovem completamente vestido, jovem e muito belo, com um casaco verde e um chapéu de abas largas, de caçador, carregado de carcaças de aves. (CARTER, 2000, p. 206)

Neste momento, vemos que a releitura carteriana retoma os Grimm, trazendo à tona a figura do caçador, que na versão alemã é o responsável pelo resgate de avó e neta. Agora, porém, o caçador surge para despertar os desejos e os impulsos da protagonista, que, apenas por um breve período, temeu por sua vida:

Ela tinha a mão no cabo da faca quando ouviu o primeiro rumorejar das folhas, mas, quando a viu, ele soltou o riso, mostrando uma bela fiada de dentes brancos, e fez uma pequena vênica, cômica mas lisonjeira; ela nunca tinha visto um rapaz tão fino, não entre os rústicos palhaços da aldeia natal. E agora, juntos, continuaram a caminhar através da luz da tarde, cada vez mais densa. (CARTER, 2000, p. 206)

Enquanto riam e brincavam, em uma recém-criada amizade, o rapaz, educadamente, ofereceu-se para carregar a cesta da jovem, que continha sua faca. A garota consentiu, com a promessa do caçador de que a espingarda que ele portava os defenderia dos perigos, como uma alusão à proteção masculina. A seguir, já com os primeiros flocos de neves a cair sobre os eles, o belo rapaz, que segurava em suas mãos uma bússola, afirmou à moça de que seria capaz de ganhar tempo utilizando-se do objeto. Após afirmar à jovem que não temia pelos lobos da floresta – afinal ele era um deles –, o jovem caçador sugeriu que os dois fizessem uma aposta para ver quem chegaria primeiro à casa da avó. Nesse jogo mútuo de sedução, o prêmio seria um beijo.

Percorrendo o matagal, o jovem, que levava consigo a cesta da protagonista e cantarolava pelo caminho, chegou à casa da avó, localizada em uma área isolada, fora da aldeia. Apesar de não necessitar comportar-se com cordialidade, pelo que viria a acontecer, ele bateu à porta com o nó dos dedos. Fazendo-se passar pela neta, imitando a sua voz, o jovem obteve a permissão da avó, uma devota do Senhor e leitora da *Bíblia*, idosa e frágil: “três quartos da vovozinha estão dominados pelo falecimento que a dor nos ossos lhe promete, e ela está quase pronta para render-se inteiramente” [à morte natural – parece que ela já estava muito frágil e debilitada] (CARTER, 2000, p. 208). Na sequência, o caçador tira a camisa, despe as calças, e a senhora nota como as pernas dele são peludas: “O sexo enorme. Oh! Enorme”. E a última visão da avó antes de ser devorada foi a do jovem “nu como veio ao mundo, aproximar-se da cama” (2000, p. 209).

“A companhia dos lobos” pode ser analisada como uma narrativa polêmica, entremeada de temas secundários, como a violência – principalmente em relação ao desfecho da personagem da avó da protagonista –, elementos grosseiros, além de uma possível crítica ao cristianismo (ou ao fanatismo das pessoas): o narrador, face à investida do jovem para devorar a avó, assegura: “pode atirar-lhe a Bíblia e a seguir o avental, vovozinha, você pensou que essa era uma profilaxia segura contra esses vermes do inferno agora chame por Cristo, por sua mãe e por todos os anjos do Céu, para que a protejam, mas isso de nada adiantará”. (CARTER, 2000, p. 208). O fragmento “chame por Cristo, por sua mãe e por todos os anjos do Céu”, que antecede ao devoramento, remete a alguns contos da tradição nos quais elementos mágicos ou sobrenaturais surgem para salvar ou resgatar as personagens, como a fada madrinha em “Cinderela”, ou mesmo a oração, artifício utilizado pela esposa de Barba Azul para ganhar tempo, o que acabou contribuindo para salvar-lhe a vida. Desta vez, contudo, a avó não pode contar com nenhuma ajuda natural ou mágica.

Após o devoramento da avó, o jovem, agora sentado ao lado da cama da senhora, aguardava pacientemente a chegada da moça, que bate à porta. Ao entrar na casa, ela depara-se com o que julga ser a avó, e, “talvez ela estivesse **um pouco desapontada** por ver apenas a avó sentada ao lado da lareira” (CARTER, 2000, p. 210, grifos nossos). No entanto, o rapaz despe-se da colcha na qual se enrolara, saltando-se para a porta, encurralando a garota:

A menina olhou em volta do quarto, viu que não havia a mais leve marca de cabeça na face macia do travesseiro e reparou que pela primeira vez a Bíblia estava fechada em cima da mesa. O tique-taque do relógio parecia um chicote. Queria a faca que estava no cesto, mas não ousou estender a mão porque ele tinha os olhos fixos nela. (CARTER, 2000, p. 210)

Ao imaginar o que ocorrera com a sua avó, a jovem percebeu que corria perigo e lembrou-se da faca, mas não ousou pegá-la porque os olhos dele estavam fixos nela: “olhos enormes, que agora pareciam brilhar com uma luz interior e única, olhos do tamanho de pires, pires como o fogo da Grécia, fosforescência diabólica” (CARTER, 2000, p. 210)¹⁰. Apesar disso, a jovem perguntou por sua avó, ao que o lobo respondeu: “aqui não há mais ninguém, só nós dois, meu amor” (2000, p. 211). Em Carter, o lobo, apesar de selvagem e carnívoro, traço de sua natureza animal, declara o seu amor à jovem, ainda que não o precisasse fazer,

¹⁰ Segundo a psicanalista junguiana Marie-Louise von Franz (1985, p. 271), a palavra grega para lobo é *lykos*, que está ligada à palavra latina *lux* – luz (em alemão: *Licht*), possivelmente por causa de seus olhos que brilham no escuro. Apesar de ser um animal noturno, o lobo é também um animal da luz.

visto que sua força física a impediria de lutar ou fugir, caso ela desejasse. No entanto, ela parecia mais decidida a seguir seus desejos, sendo atraída pela alcateia do lado de fora da casa:

Elevou-se então ao redor deles um imenso uivo, perto, muito perto, na horta, um uivo de uma multidão de lobos; ela sabia que os piores lobos são peludos na parte de baixo e teve um arrepio apesar do xale encarnado, que ela aconchegou mais a si como se a pudesse proteger, embora fosse tão vermelho como o sangue que teria de derramar.

– Quem é que veio nos cantar canções de Natal? – perguntou ela.

– Aquelas são as vozes dos meus irmãos, querida; amo a companhia dos lobos; olhe pela janela e verá. (CARTER, 2000, p. 211)

Na sequência, a personagem percebeu que o medo diante da situação ameaçadora que se delineiava diante de seus olhos em nada a ajudaria. Dessa forma, a jovem começou a despir-se, lançando seu xale vermelho na lareira, ainda que por recomendação do lobo-caçador, fazendo o mesmo com a blusa, a saia, as meias e os sapatos que vestia. O ato de queimar o xale pode ser visto como uma forma de libertação, da ausência das amarras da sua, agora ativa, vida sexual, em contrapondo às narrativas nas quais o pudor e a submissão femininas são projetadas como o ideal da sociedade patriarcal. Pondé (2018) ressalta que a literatura feminista antecipa a utopia de uma nova construção identitária, com o intuito de desenhar outras representações em um imaginário social já carregado de estereótipos. A protagonista, então, desnuda-se do manto que a revestia de pureza, condição revelada no início da narrativa: “Ela está de pé e move-se dentro do pentáculo invisível de sua própria virgindade. É um ovo intacto; um vaso selado; tem dentro o espaço mágico cuja entrada está fechada por uma válvula de membrana; é um sistema fechado; não sabe arrepiar-se” (CARTER, 2000, p. 205).

A partir daí, em um jogo de sedução, a garota e o caçador invertem os papéis. A figura doce e submissa, que se configura quase sempre nas personagens femininas, dá lugar a um novo paradigma, subvertendo essas estruturas comportamentais patriarcais, como vemos no diálogo entre a jovem e o caçador:

Deslumbramento nu, penteou o cabelo com os dedos; cabelo que parecia tão branco como a neve lá fora. Foi então ter com o homem de olhos vermelhos em cuja juba desgrenhada se viam piolhos; ficou na ponta dos pés e desabotoou-lhe o colarinho da camisa.

– Que braços grandes você tem!

– São para abraçá-la melhor!

Todos os lobos do mundo uivaram, lá fora, canção nupcial quando ela de **livre vontade** lhe deu o beijo devido.

– Que dentes grandes você tem!

[...]

– São para te comer melhor!

A menina desatou a rir, sabia que não era carne para ninguém comer. Riu-lhe em cheio na cara, tirou-lhe a camisa e atirou-a no fogo, na esteira de fogo da roupa que ela própria tinha despido. (CARTER, 2000, p. 212, grifos nossos)

Ao rir, a protagonista mostra-se um ser autônomo, dona dos seus atos: estava ali por vontade própria, seguindo seus impulsos e desejos. Ademais, a jovem não era um pedaço de carne para ser comida, devorada e mastigada por ninguém, nem mesmo pela fera movida a instintos selvagens. Ao invés de ser tomada pelo medo do agora lobisomem, é ela quem dominava a ação que estava por vir, pois “o medo intensifica o desejo” (BAUMAN, 2007, p. 19), e assim, tomada de medo e de desejo, a moça despiu o lobo, travando o diálogo citado acima, que os levariam ao ápice carnal.

A ambiguidade da personagem principal de “A companhia dos lobos” tem sido motivo de controvérsias: seria a personagem da narrativa uma representação do modelo patriarcal, seduzida aos apelos sadomasoquistas do jovem caçador: “Carnívoro personificado só a carne imaculada o acalma” (CARTER, 2000, p. 213), ou ela estaria reagindo exatamente contra esse patriarcado, apoderando-se de sua sexualidade e seguindo seu próprio desejo como sugere o trecho a seguir: “Ele foi pelo matagal e levou-lhe o cesto. Mas ela esqueceu-se de ter medo dos animais, conquanto a Lua se estivesse levantando, porque queria demorar no caminho para ter certeza de que o lindo rapaz ganharia a aposta” (CARTER, 2000, p. 207).

Na primeira hipótese, cairíamos no contexto dos estereótipos que, segundo Daniel-Henri Pageaux (2004), são uma espécie de síntese, de resumo, uma expressão emblemática de uma cultura, já que as condições sociais constroem o papel da mulher (do indivíduo) na sociedade. Pondé considera, também, que “cada cultura cria um modelo feminino, que se modifica de acordo com as condições geográficas e históricas” (2018, p. 26), conseqüentemente, a personagem da narrativa vivia em um ambiente inóspito e por isso não teria se assustado com a violência do caçador. Desse modo, seria natural, a princípio, ser a “caça” do jovem.

Na segunda hipótese, no entanto, abraçaríamos a ideia de Candido (2014) que sugere que estabeleçamos uma espécie de lógica da personagem. Ele diz que, no romance, podemos variar relativamente a interpretação da personagem, mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser. Dessa forma, a personagem seria na verdade um produto, não mais de um coletivo de ideias oriundas da sociedade, mas toda a sua complexidade seria resultado de

dados pré-estabelecidos e selecionados pelo seu criador, criados com complexidade, variedade, com o mínimo de traços psíquicos, de atos e de ideias (CANDIDO, 2014, p. 58-59). A narrativa confirma que ela mesmo se sentindo acuada pelo rapaz, em alguns momentos, resolveu enfrentar a situação, assumindo a prerrogativa de manter-se sujeito em meio a uma situação ameaçadora.

Ainda em relação ao comportamento da personagem protagonista do conto da autora inglesa, é possível analisar que mesmo diante do desconhecido – um jovem que acabara de conhecer –, a personagem não apenas se deixa levar pelo seu desejo – o de receber um beijo –, como arquiteta a maneira de recebê-lo, perdendo propositadamente a aposta feita pelo jovem: “queria demorar no caminho para ter certeza de que o lindo rapaz ganharia a aposta” (CARTER, 2000, p. 207).

No conto da jovem do xale vermelho, a autora nos apresenta elementos textuais que podem ser considerados grosseiros, assemelhando-se às velhas narrativas orais, que eram passadas de gerações a gerações, em volta das lareiras, e que deram início ao ato de contar histórias e à própria narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault. Entre esses, trechos de teor agressivos, há o que relata o provável e polêmico estupro da avó. Além dele, o ato da jovem em comer os piolhos do lobo/lobisomem, simbolizando um rito matrimonial pagão, surge possivelmente como mais uma referência da autora contra os símbolos cristãos que permeiam alguns dos contos da tradição.

A narrativa de Carter nos leva a pensar que esta releitura de “Chapeuzinho Vermelho” nos apresenta um novo viés das relações de gênero e de como elas são retratadas em inúmeras outras versões da história considerada matriz. Vemos que a protagonista agiu de acordo com as suas próprias vontades, saindo da posição de passividade e desejando relacionar-se sexualmente com o jovem, rompendo, desse modo, com padrões da moralidade patriarcal e cristã, mesmo depois de ter percebido o infortúnio que acontecera a sua avó. A personagem, inclusive, mantém-se ao longo da narrativa trocando posições ideológicas cristalizadas no contato com o jovem caçador, pois é ela quem parece seduzir o outro: “Foi então ter com o homem de olhos vermelhos [...] ficou na ponta dos pés e desabotoou-lhe o colarinho da camisa” (CARTER, 2000, p. 212). Santana e Michelli pontuam: “O homem-lobo cede à paixão, dobra-se a alguém que se configura mais forte que ele. É ela que se despe – reatualizando o striptease de “A História de Avó” – e quem o despe. De mero joguete nas mãos do devorador, é ela quem o devora – de objeto a sujeito, ela o apazigua.” (2008, p. 14).

Além disso, em Carter, a donzela parece não estar em real situação de perigo, ao contrário, o jovem surge na floresta, atraindo a sua atenção de maneira imediata: “ela nunca tinha visto rapaz tão fino, não entre os rústicos palhaços da aldeia natal” (2000, p. 206). Ela não o temeu, não pensou em fugir, ao contrário, sentiu-se segura em sua companhia, como comprova o trecho a seguir:

E, agora juntos, continuaram a caminhar através da luz da tarde [...] Estavam em breve a rir e brincar como velhos amigos. Quando ele se ofereceu para levar-lhe o cesto, ela concordou, embora a faca estivesse aí, porque o rapaz disse que a espingarda os protegeria. (CARTER, 2000, p. 206)

Em relação ao conto de Angela Carter, ainda que a personagem tenha, a seu modo, se libertado das amarras de um sistema patriarcal que coloca o gênero feminino à mercê das regras de comportamentos pré-estabelecidas, percebe-se no desfecho da história que a personagem, mesmo distante dos estereótipos, repete velhos modelos dos contos de fadas tradicionais, já que ela encontra no jovem lobo/caçador a representação de um príncipe (des)encantado, como sugere o desfecho da narrativa:

Luz da neve, luz da lua, uma confusão de pegadas. Tudo silencioso, tudo imóvel. Meia-noite; e o relógio. É dia de Natal, aniversário dos lobisomens, a posta do solstício está escancarada; que entrem todos por ela. Olhem! Ela **dorme em paz e docemente na cama da vovozinha, entre as patas do lobo afetuoso**. (CARTER, 2000, p. 212-213, grifos nossos)

Pode-se dizer, portanto, que a releitura “A companhia dos lobos”, mesmo que abarque elementos que situem uma nova condição de libertação social e sexual da personagem feminina, ainda repercute o discurso do final feliz ao lado de uma figura masculina, como sugere o desfecho da narrativa. Conforme as considerações de Makinen,

A obra de Carter trata consistentemente de representações de exploração física de mulheres nas culturas falocêntricas, de mulheres alienadas de si mesmas a partir do olhar masculino, e por outro lado, de mulheres que lançam mão de sua sexualidade e reagem, de mulheres perturbadas e até mesmo empoderadas por sua própria violência. (MAKINEN, 1992, p. 03)

A grande questão em Carter parece acontecer na transgressão das narrativas infantis, já que a autora utiliza o texto matriz de Charles Perrault. O escritor francês e, em seguida, os irmãos Grimm, apelavam, geralmente, para os temas moralizantes em seus contos, delimitando, assim, o papel da mulher na sociedade, enquadrando-a em um ser passivo e

obediente. Contrário ao que ocorre com a Chapeuzinho Vermelho do texto fonte, a jovem da narrativa contemporânea revela sua espontaneidade, alternando um jogo de sedução com o jovem. Enquanto em Perrault e em Grimm, e mesmo em Torero e Pimenta, Chapeuzinho Vermelho é a representação de uma menina – ao menos implicitamente –, em Carter, ela já é uma jovem, o que pôde conferir-lhe a permissão de concretizar o desejo da sua entrega, que, assim, teve caráter não apenas consensual como determinante para o desenvolvimento da narrativa.

No próximo e último capítulo trataremos um panorama acerca das personagens, dos símbolos e dos elementos que constituem as obras de “Chapeuzinho Vermelho” e de suas releituras.

5 PERSONAGENS, ELEMENTOS E CONFIGURAÇÕES SIMBÓLICAS EM CHAPEUZINHO VERMELHO

Os símbolos são elementos constantes nas narrativas maravilhosas, muitas vezes fazendo a ponte entre o leitor e o texto, auxiliando-o nas interpretações e conferindo significado à obra. Eles podem ser caracterizados por uma personagem, um lugar, um objeto, entre outros, e representam uma ideia ou uma concepção abstrata. Muitos deles flertam com o universo feminino. Herman Northrop Frye, crítico literário canadense responsável pela elaboração da teoria dos arquétipos da literatura, classifica os símbolos como

qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usadas com algum tipo de referência especial (é esse o significado habitual de símbolo), todas são símbolos quando constituem elementos discerníveis na análise crítica. Mesmo as letras com as quais um escritor soletra suas palavras formam parte de seu simbolismo: seriam isoladas apenas em casos especiais, como os da aliteração ou das grafias dialetais, mas ainda temos consciência de que representam sons. (1973, p. 75-76)

Para ilustrar a função dos símbolos, vemos, por exemplo, que eles surgem em toda a obra *Chapeuzinhos Coloridos*, mais especificamente, na questão das cores. As seis histórias de Torero e Pimenta têm seus enredos desenvolvidos em torno das cores, que foram analisadas no decorrer de cada narrativa. As cores são os elementos presentes e participantes em todo o enredo, qualificando as ações das personagens, caracterizando os ambientes e os sentimentos e, é claro, presente na vestimenta das personagens principais.

Veremos, então, algumas dessas expressões simbólicas, que fazem parte das narrativas de Chapeuzinho Vermelho e de suas releituras, nas seções a seguir. Além disso, deixamos para esta parte final, algumas considerações sobre outras personagens, como a mãe de Chapquezinho, o lobo e o caçador, e sobre alguns elementos da narrativa, como o capuz e o espaço da floresta.

5.1 A mãe de Chapeuzinho Vermelho: culpada ou inocente?

Muito criticada por alguns estudiosos da literatura infantil e juvenil, a mãe da personagem é quase sempre julgada por ter permitido que uma criança atravessasse a floresta

em direção à casa da avó. A partir de pesquisas históricas, Diana Corso e Mário Corso, com base no historiador Philippe Ariès e na filósofa Elisabeth Badinter, elucidam que

Até o começo da sociedade moderna, o amor materno não figurava entre os requisitos que uma mulher queria reivindicar para si. Nos primeiros momentos da emancipação feminina, era grande o desejo de desincumbir-se dos filhos e do lar, sempre que houvesse posses para isso. Libertadas do pesado fardo do trabalho doméstico, as nobres emancipadas e as primeiras burguesas jogaram o bebê fora junto com a água do banho, dedicaram-se ao ócio e às tentativas de se mimetizar com os privilégios e as tarefas masculinas. Incumbiam seus bebês aos cuidados de amas de leite, muitas vezes fora do lar de origem, e os recebiam de volta quando já tivessem formato de gente, se tivessem sobrevivido até lá. (CORSO; CORSO, 2006, p. 44)

Apesar do relato de crueldade citado acima pelos psicanalistas, a mãe de Chapeuzinho, incluindo todas as abordadas neste trabalho, ao contrário, poderia ser percebida como aquela que, mesmo diante dos perigos da floresta, ou seja, da vida e seus percalços, incentiva a filha a cumprir com suas obrigações – levar à sua avó adoentada os alimentos necessários para o seu reestabelecimento. Na verdade, ela pode ser analisada como o retrato de uma mãe incentivadora, que sabe que sua função, além de proteger, é a de encorajar a sua cria para a vida, mesmo ciente das ameaças, das dificuldades e dos lobos que encontramos em nosso caminhar. Novamente, temos a visão da maternidade contemporânea pelos autores anteriormente citados:

Na modernidade, o filho passa a ser um projeto prioritário para a mãe, mesmo antes de provar sua viabilidade. O destino dela está associado ao do filho. A sociedade incluiu o cuidado com a família entre as realizações necessárias para atingir o sucesso. Acaba valendo a máxima: “diga-me como são teus filhos e eu te direi quem és”. A maternidade não é uma tarefa degradada, realizada nos bastidores da sociedade, hoje ela é importante, central, digna de ocupação e preocupação. (CORSO; CORSO, 2006, p. 44)

Como vimos em boa parte das histórias apresentadas neste trabalho, a mãe cumpre este papel de cuidadora da filha, aconselhando-a a tomar o caminho certo, e não se desviar dele. Em Grimm, a mãe preocupa-se com o sol, e com os bons modos da filha; em “Chapeuzinho Azul”, a mãe salva a filha da prisão após esta ter sido cúmplice de um crime ambiental, em “Chapeuzinho Cor de Abóbora” e “Chapeuzinho Verde”, a personagem materna aflige-se com as condições físicas e a saúde da própria mãe na floresta, enquanto em “Chapeuzinho Branco”, a preocupação recai na solidão da boa senhora.

Diferentemente das demais narrativas apresentadas neste trabalho, nas quais a configuração de família é formada apenas por mulheres – filha, mãe e avó, ainda que esta última vivesse só, nos arredores da floresta –, em “A companhia dos lobos” a personagem principal conta com a figura paterna. A este novo elemento, contudo, não é acrescida real participação no enredo, ao contrário, revela-se sua inaptidão. A progenitora da jovem a criou com muitos mimos, contudo, nada pôde fazer para detê-la, já que a garota nos é apresentada como dona de um espírito indômito e insistia em atravessar o bosque. Talvez, a mãe intuísse a necessidade de que a filha buscasse seu próprio caminho e destino, por mais perigosos e selvagens que eles fossem.

Longe de ser comparada às mães ou madrastas de outras narrativas como a de “Branca de Neve” e “A Gata Borralheira”, a mãe de Chapeuzinho Vermelho – e de suas releituras – pode ser considerada, também, uma personagem que se alinha ao meio e à historicidade do seu tempo. Cada qual cumpriu a sua tarefa na narrativa mediante suas próprias condições e saberes.

5.2 O Lobo: o vilão sedutor

Co-protagonista das histórias de “Chapeuzinho Vermelho”, e quase sempre representado como o vilão, a personagem lobo é uma das mais emblemáticas dos contos de fadas. Para Bettelheim: “Se não houvesse algo em nós que aprecia o grande lobo mau, ele não teria poder sobre nós. Por conseguinte, é importante entender sua natureza, mas ainda mais importante é saber o que o torna atraente para nós” (2002, p. 185-186). Angela Carter (2000), no prólogo que antecede a história principal de “A companhia dos Lobos”, descreve o vilão de forma assustadora:

O lobo é carnívoro personificado e é tão astuto quanto feroz; se provou carne uma só vez, nada mais o satisfará. À noite, os olhos do lobo brilham como chamas de velas, amarelados, avermelhados, mas isso acontece porque a pupila de seus olhos cresce na escuridão e capta a luz da lanterna para refleti-la para nós – vermelho quer dizer perigo; se os olhos do lobo refletem apenas o luar, brilham com uma cor penetrante, mineral, de um verde-frio que não é natural. Se o caminhante noturno vê essas lantejoulas terríveis e luminosas repentinamente pregadas a arbustos negros, sabe que tem de correr, se o medo não o imobilizar. Esses olhos, porém, são tudo quanto somos capazes de ver dos assassinos da floresta quando eles se juntam, invisíveis, ao redor do cheiro de carne, quando passamos pelos bosques imprudentemente tarde. São como sombras, são como espectros, membros cinzentos de uma congregação de

pesadelo; ouçam! Esse uivar longo e ondulante... uma ária de medo tornada som. (2000, p. 199)

O animal lobo é um ser mitológico e tido como um símbolo que pode configurar a angústia, a crueldade, a voracidade e a agressividade. Vale ressaltar que, em algumas culturas, a figura do lobo pode caracterizar também a morte. Contudo, ele é um animal fascinante. Segundo Bettelheim “o lobo não é apenas o sedutor masculino. Também representa todas as tendências associadas e animais dentro de nós” (2002, p. 186). Como afirmou o matemático e filósofo Thomas Hobbes em sua célebre frase registrada na obra *O Leviatã*, “o homem é o lobo do homem”, sendo ele próprio (ou seja, nós) o vilão de sua própria vida ou da sua espécie. Aliás, nesse confronto diário conosco, nessa jornada que chamamos de vida, muitas vezes somos os nossos próprios inimigos, nossos lobos vorazes, coagindo-nos, sabotando-nos e, infelizmente, destruindo-nos. São nossos instintos naturais. Para Tatar (2004), a figura do lobo na narrativa de “Chapeuzinho Vermelho” como o predador é inusitada, já que ele não é uma bruxa canibal ou ainda uma figura mágica, como um bicho-papão. Ela explica que

Folcloristas sugeriram que a história de Chapeuzinho Vermelho pode ter se originado relativamente tarde (na Idade Média) como um conto admonitório que advertia as crianças para os perigos da floresta. Pensava-se que 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 de lobos e a histeria com relação a lobisomens alcançam níveis particularmente elevados. O lobo, com sua natureza predatória, é frequentemente visto como uma metáfora de homens sexualmente sedutores. (TATAR, 2004, p. 31)

Bettelheim, acerca das personagens animais nas obras literárias, ressalta que o id pode ser retratado como a “sede de nossos desejos mais selvagens, os quais podem levar à satisfação ou ao extremo perigo” (2002, p. 91). De acordo com o psicanalista, esses animais seriam representados de duas formas, a destrutiva ou a prestativa. Neste sentido, como exemplo, temos na famosa história de Mogli, o menino lobo, de Joseph Rudyard Kipling, a faceta amável da personagem lobo, em que um bebê, deixado na floresta, pois seus pais são mortos por um tigre, é salvo e criado por lobos, que lhe ensinam a sobreviver em um ambiente totalmente selvagem. Talvez seja um dos raros papéis em que o lobo não é o vilão da narrativa. Um claro exemplo da visão defendida por Bettelheim pode ser encontrado nos contos de “Chapeuzinho Vermelho” de Perrault e dos irmãos Grimm: a princípio, o lobo demonstra-se confiável e prestativo, sugerindo um caminho melhor, mais atraente e onde a menina poderia colher lindas flores e presentear-las à sua vizinha; logo após, porém, a

personagem revela-se o antagonista da história. Ainda seguindo este viés, vemos que o lobo de todas as narrativas de Chapeuzinho Vermelho analisadas neste trabalho apresenta características dúbias, ora fera, ora humanizada. Mas nenhuma delas é tão marcante quanto o fato de que em todas as vezes nas quais o animal chega à casa da avó, ele não se utiliza de seus arroubos animais para invadir a residência, mas, sim, emprega sempre o mesmo artifício: finge ser a neta. Assim, e só após o consentimento da avó, o ser lupino adentra o lar da senhora para iniciar o seu banquete.

Diana e Mario Corso questionam a ferocidade do vilão das narrativas de Chapeuzinho: “O lobo não é um bicho tão grande e raramente ataca o homem, então por que ele foi escolhido para esse papel desabonador?” (2006, p. 59). Encontram, como resposta, o fato de o cão e o lobo poderem representar, metaforicamente, o perigo associado ao amor incestuoso ou à possibilidade de sedução nas relações com pessoas adultas. O lobo, porém, é um animal perigoso, cuja ferocidade mede-se por sua necessidade de alimento.

A psicóloga junguiana Marie-Louise Von Franz destaca o aspecto mítico-simbólico do lobo, associado a aspectos negativos, como a morte, e positivos, como a tomada de consciência – que certamente advém do enfrentamento dos perigos

Na mitologia nórdica o lobo, como o corvo, é um dos animais de Wotan. Ele também é um companheiro no campo de batalha, pois naqueles tempos, aonde quer que fosse, um exército era seguido pelos corvos no céu e pelos lobos nas florestas. Eles representavam a ameaça obscura da morte que acompanhava os exércitos no passado. Provavelmente devido a seu parentesco com o cão e a ligação deste ao homem, o lobo carrega não apenas a projeção de animal sombrio e ameaçador, mas também de uma incrível inteligência natural. Mais uma vez na mitologia grega, o lobo pertence a Apolo, o deus do sol, o princípio da consciência. (1985, p. 275)

Von Franz destaca que na crença da antiga mitologia germânica, o fim do mundo e de todos os deuses do universo viria quando o lobo Fenris se soltasse no final dos tempos. Fenris devoraria o sol e a lua, provocando o cataclisma inicial para o fim do universo. Segundo a autora, um conceito popular afirma que se alguém pronunciar o nome do demônio ele aparece, assim sendo, “para se evitar mencionar o lobo pelo nome, ele era chamado de Isengrimm, que significa ira de ferro, aquele estado de raiva ou fúria que se transformou em fria determinação” (1985, 272).

Ao analisarmos comparativamente, quase que a totalidade das versões de Chapeuzinho Vermelho apresenta a personagem lobo como a figura predadora. De forma crítica, podemos

analisar que o lobo devora exatamente porque está intrínseco a sua natureza animal, e ele está sempre em seu habitat, a floresta, e de certa forma, é a floresta, território legítimo dos animais, que será sempre invadida pela espécie humana.

Na releitura *Chapeuzinhos coloridos*, percebemos que a personagem lobo apresenta algumas características que fogem aos traços das tradicionais narrativas. Em “Chapeuzinho Azul”, ele é uma espécie rara, em extinção, que, ludibriado, morre pelas mãos das personagens astutas de avó e neta; ele foi tão enganado que chegou a pensar que a menina era “bem bobinha” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 06). Em “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, o lobo mau morre de tanto comer, e é definido pela gula. Na narrativa “Chapeuzinho Verde”, o lobo mau, pertencente a uma raça rara, é ambicioso, focado em dinheiro, em moedas, em extratos bancários e nas joias da avó. Ele é morto, porém, por um caçador mais ganancioso que ele. Na história de “Chapeuzinho Branco”, o lobo é inicialmente mau pois devora a avó, contudo desconstrói o estereótipo machista: emotivo, ele chora após ouvir o desabafo da protagonista, provando que o caminho da redenção é para todos, por fim, é integrado à recém criada família. Em “Chapeuzinho Lilás”, encontramos um lobo com crise de consciência que reavalia sua postura de predador e resolve mudar, mas morre nas mãos do caçador, em virtude de sua fama, entretanto, o narrador, porém, afiança: “O Lobo, coitado, morreu.” (TORERO; PIMENTA, 2017, p. 44). Na última narrativa de *Chapeuzinhos Coloridos*, “Chapeuzinho Preto”, o Lobo dos lobos, chamado Tempo, devora a avó porque chegara o seu dia, sendo aguardado pela velha senhora, todavia, poupa a menina e o caçador, a quem sugerem ser amigos até o derradeiro momento do encontro final. Por fim, em “A companhia dos lobos”, o lobo que se apresenta como um caçador, na verdade metamorfoseia-se em lobisomem, e a seu modo, transforma-se em um príncipe (des)encantado para a jovem aldeã do xale vermelho.

Passível de muitas interpretações, a personagem lobo pode ser considerada um símbolo de grande força na literatura, tanto na considerada infantojuvenil, como no caso de “Chapeuzinho Vermelho” e suas inúmeras releituras, como nas releituras para o público adulto, como em “A companhia dos lobos”. Ele ora é a fera, misógina e animalesca, ora é o anti-príncipe; algumas vezes, redescobre-se pela redenção; noutras ele é o problema a ser vencido, a dificuldade a ser superada.

5.3 O Caçador – A (nem sempre) figura masculina salvadora

Recorrente em várias releituras da narrativa de “Chapeuzinho Vermelho”, a personagem do caçador é quase sempre associada à figura salvadora. Tatar (2004) alerta que, na releitura dos irmãos Grimm, o caçador pode ser visto como a representação patriarcal para as mulheres da história, que seriam incapazes de se protegerem sozinhas. A autora acrescenta que nas antigas contações orais, a menina, ao contrário, não precisa contar com a presença desta figura para livrar-se do lobo. Nas histórias contemporâneas, a figura do caçador também é revisionada, assumindo várias funções dentro das narrativas: ora é herói, ora vilão, ora mocinho.

Em *Chapeuzinhos coloridos*, a figura do caçador surge no conto “Chapeuzinho Azul” como um benfeitor da natureza, tendo como missão salvar os lobos, e não as personagens femininas da história. Nessa releitura, o caçador é a representação da lei, da moral, da ética, ou seja, do que é o correto, por isso, ele não hesitou em levar “uma criança” e “uma idosa” – que sabiam o que estavam fazendo, sobretudo a avó – algemadas para a delegacia. Em “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, pouco perspicaz em derrotar o lobo, o caçador morreu devorado tentando salvar avó e neta, portanto, em nada contribuiu para o desfecho da narrativa. Na versão “Chapeuzinho Verde”, a personagem do caçador aparece na trama na forma de um vilão ambicioso, uma vez que ele é o responsável tanto por abater o lobo, para vender sua pele rara, como também pela extorsão das moedas e de jóias, de neta e avó, que haviam sido devoradas pelo animal. Dessa forma, é confirmada a sua má índole, em detrimento ao cuidado com a vida, tanto a humana, quanto a animal. Já em “Chapeuzinho Branco”, além de manter a sua imagem de herói, resgatando avó da barriga do lobo, o caçador ainda reencontrou seu amor de juventude e formou uma nova família, que incluiria até o lobo. Em “Chapeuzinho Lilás”, o caçador, precipitadamente matou o lobo e saiu, de forma equivocada, como o herói da narrativa, tornando-se famoso em consequência de um mal-entendido. Em “Chapeuzinho Preto”, o caçador pouco acrescentou à trama, que na verdade não conta nem com mocinhos nem com vilões propriamente ditos. Ele saiu ileso junto à protagonista da trama, porém consciente de que chegará o dia em que ele o lobo se enfrentarão novamente, quando será, enfim, derrotado pelo animal.

Finalmente, é em “A companhia dos lobos” que a personagem encontra a sua faceta mais surpreendente, já que o caçador é o próprio lobo. Desta vez, a dubiedade faz parte da característica desta personagem já que, em um primeiro momento, ele devora a avó da protagonista, tornando-se o vilão da narrativa. No entanto, ele também se enamora pela jovem

que, deste modo, não precisou ser salva por ninguém, pois encontrou, justamente na figura do caçador, o seu refúgio. Em Carter, herói e vilão fundem-se em uma única pessoa, revisionando, assim, o protagonismo masculino das antigas histórias de “Chapeuzinho Vermelho”.

5.4 O Capuz, a capa e suas variantes

Nas narrativas de “Chapeuzinho Vermelho”, existe um elemento que quase sempre se faz presente: o chapéu ou capuz, ou ainda, a capa. O adorno de cabeça, ou de cabelo, como visto em *Fita verde no cabelo*, de João Guimarães Rosa, ainda possui outras variações, como por exemplo, em “A companhia dos lobos”, na qual a protagonista de Carter usava um xale. Somente em “História da avó”, uma das narrativas analisadas neste trabalho, a protagonista não utilizava acessório algum.

A vestimenta utilizada pela personagem confere um efeito de proteção, seja para caminhar nas florestas perigosas e sombrias das narrativas, seja para atribuir à personagem ares de feminilidade, como ocorre com a heroína carteriana, que se utilizava de um xale. Georgina O’Hara (1992), pesquisadora inglesa contemporânea, observa que o nome capa é um termo genérico para uma peça externa solta, que pode ser confeccionada com ou sem manga, com o intuito de cobrir o corpo desde os ombros até os quadris, os joelhos ou, até mesmo, os tornozelos, podendo ou não ter gola.

Fato comum entre as histórias, a indumentária utilizada pela personagem é quase sempre um presente ofertado pela avó, o que podemos compreender como representando a transmissão de sabedoria e ancestralidade. Ainda seria possível interpretar o presente como um símbolo de proteção, ou até mesmo um elo entre avó e neta.

Apesar disso, para o psicanalista Sérgio Messias (1992), o capuz apresenta um sentido simbólico que aponta para o interior do corpo da mãe. Messias argumenta que a touca da menina representa uma envolvimento materna, encontrando sua analogia no útero da mãe, o que teria concedido, à protagonista, a proteção necessária para não ter sido devorada na floresta, já que ela usava o acessório: “Chapeuzinho toucada era invulnerável; a peça do

vestuário encontra paralelo na capa de alguns super-heróis ou nas suas vestimentas” (1992, p. 29).

Usada como proteção, adorno ou para expressar um simbolismo, a capa de Chapeuzinho, seja ela vermelha, preta, amarela (como em Chico Buarque) sempre irá remeter os leitores à narrativa da menina que adentrou a floresta para encontrar a avó, mas acabou esbarrando no seu próprio destino, por vezes feliz, por vezes fatídico.

5.5 A Floresta: a jornada inexorável

Território do desconhecido e da beleza, a floresta é um dos cenários mais recorrentes dos contos de fadas e da literatura em geral, quer seja infantil, romântica ou épica. Influenciada pela mitologia grega, a floresta aparece como cenário de contos milenares e tem uma estreita ligação com o oculto, o sobrenatural e a magia. A floresta também é o ambiente perfeito para as histórias clássicas dos cavaleiros medievais e das suas batalhas. Geralmente encantada, ela é um cenário revestido de magia e esconde segredos, mistérios e lendas. Seus seres fantásticos incluem desde bruxas, fadas, centauros, unicórnios a animais falantes, e seus domínios podem ser mágicos, assustadores, ou ainda o cenário ideal para a execução de rituais proibidos e secretos, como festividades de seitas pagãs.

A floresta pode ser analisada tanto pelo aspecto da beleza e fascínio, por ser um lugar considerado intocável e de natureza exuberante, como também por provocar o pavor, já que o desconhecido e o perigo que ali habitam transformam o local no cenário perfeito para o desenrolar de acontecimentos nas mais diversas narrativas. É o local escolhidos por muitos autores no qual as personagens revelam as mais profundas características do indivíduo: a coragem, o medo, a raiva, a generosidade, metamorfoses, a concepção do seu lugar no mundo. Em “A companhia dos lobos”, encontramos a seguinte definição de floresta, principalmente em relação a um de seus habitantes

Estamos sempre em perigo na floresta, onde não há gente. Meta-se por entre os portais dos grandes pinheiros, onde os ramos emaranhados enredam à sua volta, capturando o viajante incauto em teias como se a própria vegetação tivesse armado uma trama com os lobos que aí vivem, como se as árvores perversas fossem pescar em nome dos amigos – meta-se por entre os pilares dos portões da floresta com o maior sobressalto e infinitas precauções, porque, ao se desviar do caminho por um instante, os lobos o comerão. São cinzentos como a fome, fatais como a peste. (CARTER, 2000, p. 200)

A floresta, na história “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, apesar de não ser descrita como um cenário de perigos, fornece-nos inferências – como o próprio lobo – de que se trata de um ambiente arriscado. Na narrativa de Carter, por outro lado, a floresta é descrita como um “par de mandíbulas” (2000, p. 205). O pesquisador russo Vladimir Propp salienta que “a floresta nunca é descrita com detalhes. Ela é densa, escura, misteriosa, um pouco convencional, não totalmente verossímil” (2002, p. 55). O escritor também assinala que a floresta é tida como um palco de ritos de iniciação, ou, ainda, representa um obstáculo.

Em *Chapeuzinhos coloridos* a floresta de cada história é apresentada destacando aspectos relacionados à personagem principal. Em “Chapeuzinho Azul”, vemos que a floresta é pequena, e a menina, a princípio mostra-se frágil e desprotegida. Em “Chapeuzinho Verde”, a floresta descrita apenas como verdejante. Em “Chapeuzinho Branco”, a floresta é apresentada aos leitores como um local triste. Em “Chapeuzinho Preto”, a floresta é indicada como bem escura. E por fim, em “Chapeuzinho Cor de Abóbora” e “Chapeuzinho Lilás”, não existe descrição da floresta, ficando sua representação somente à cargo da ilustração.

Em o *Dicionário de símbolos* (2002), encontramos, além disso, outras considerações sobre a floresta: no Japão e na China ela é tida como um santuário, um templo, assim como na cultura celta. Além disso, o *Dicionário* ressalta que a floresta tem servido de inspiração a poetas, como é o caso de Victor Hugo e do hispânico-americano José Eustacio Rivera, acrescentando que a ambivalência da floresta gera, ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia. E, por fim, acrescenta que para a psicanálise moderna a obscuridade da floresta simboliza o inconsciente e que seus terrores seriam inspirados, ainda, e segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente.

Rito de passagem, é possível inferir que é no ambiente mítico e revelador da floresta e, por meio de sua significação simbólica, que as personagens das obras analisadas são levadas tanto ao perigo e à inevitável morte, quanto ao autoconhecimento. É nesse espaço que sempre acontece, no *corpus* ficcional analisado nesta dissertação, o encontro da menina com o lobo.

CONCLUSÃO

Esta investigação procurou contribuir para a importância e focalização acerca da questão feminina, tema que, infelizmente, ainda precisa de atenção na nossa sociedade. Para tanto, foram traçados paralelos, intertextuais e extratextuais pelo viés e pelo olhar feminino dos caminhos percorridos pela personagem Chapeuzinho Vermelho, desde a sua primeira versão impressa, na França de Charles Perrault, passando por terras germânicas, com os irmãos Grimm, atravessando o continente até a América do Norte, com Angela Carter, e do sul, no Brasil de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta.

Mais de três séculos separam as histórias matrizes, emolduradas em sociedades patriarcais e cristãs, das releituras contemporâneas, com temas e perspectivas tão abrangentes quanto imprescindíveis. Figura-se, nas narrativas, o perfil feminino, ora julgado, ora apreciado, mas sempre encantando os leitores das narrativas, sejam elas crianças, jovens ou adultos.

Em relação à intertextualidade, tema presente neste trabalho, pode-se averiguar que em todas as narrativas pressupõe-se um diálogo entre discursos. Podemos afirmar que nenhum texto é original por completo, pois, por mais inédito que ele pareça ser, sempre trará consigo inevitáveis referências anteriores, por meio de uma interdiscursividade que pode surgir de forma implícita ou explícita. O uso do recurso estilístico da intertextualidade possibilitou a conexão entre os textos analisados neste trabalho: “Chapeuzinho Vermelho”, de Perrault, obra publicada em 1697, e dos irmãos Grimm, publicação de 1812; “A companhia dos lobos”, de Angela Carter, primeira edição, em inglês, em 1979, e português, em 2000, e *Chapeuzinhos coloridos*, com seis contos, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta, de 2017. Percebe-se que, apesar de diferentes e singulares, são, ao mesmo tempo, tão próximos.

Pose-se considerar, também, que as adaptações e novas versões não tiram o brilho das histórias originais, pelo contrário, elas impulsionam os textos fonte. Essas modificações são benéficas à medida que problematizam questões comportamentais, como valores culturais de sociedades passadas, traçando paralelos com os valores de nossa sociedade atual, a fim de promoverem debates e análises. Além disso, as adaptações revitalizam as narrativas, que surgem como um atrativo a novos leitores, assim como as chamadas releituras que, nos últimos anos, têm direcionado as narrativas do Era uma vez por vieses pós-modernos e

feministas. Ter conhecimento prévio de um texto torna-se uma lúdica sensação de intimidade com a sua nova versão, porém a falta dessa familiaridade pode até contribuir para uma busca de informações que agreguem enriquecedoras aprendizagens literárias. Vimos com Carlos Reis (2018) que os textos literários podem conceder às personagens uma sobrevida, na qual a personagem renasce para novos e antigos públicos, em outros cenários, que não apenas o literário.

Constatamos também que, infelizmente, a sub-representação das mulheres ainda pode ser observada em várias áreas na sociedade atual, o que contribui para as assimetrias, sobretudo, nos níveis socioeconômicos. Muitos estereótipos de gêneros continuam a se perpetuar em nossa sociedade, alguns de forma sutil, outros, porém, requerem, além de nossa atenção, políticas públicas para a sua desconstrução.

Zygmunt Bauman, acerca da identidade, acrescenta que a liberdade de escolhas pode levar às pessoas a um estado de insegurança. Segundo ele, “O caminho que leva à identidade é uma batalha em curso e uma luta interminável entre o desejo de liberdade e a necessidade de segurança.” (2007, p. 44). Esta questão apresenta-se nas causas literárias e feministas, como as abordadas nesta pesquisa, e das mulheres que fizeram parte deste trabalho: as escritoras, as personagens e as pesquisadoras que deram luz a este estudo e nos trouxeram aprendizados e reflexões. Em todas as narrativas aqui abordadas, conseguimos perceber que, às vezes por escolha própria, as personagens desviam-se de seu caminho inicial.

Em Perrault, *Chapeuzinho Vermelho*, engolida pelo lobo, paga o preço da ingenuidade, da inexperiência e, por que não dizer, de sua curiosidade. Consequentemente, recebe o castigo, sem perdão, mesmo sem ter cometido erro algum. Por essa razão, a obra de origem francesa não é considerada propriamente um conto de fadas, mas uma narrativa exemplar ou, ainda, um conto admonitório. Contudo, “*Chapeuzinho Vermelho*” é um conto que resiste ao tempo, apesar de não haver príncipe ou princesa e não terminar com o desfecho típico dos contos de fadas da tradição: o casamento e a felicidade “para sempre”.

Nos Grimm, a menina, mesmo desobedecendo ao conselho da mãe, consegue escapar da fera predadora com a ajuda da figura masculina do caçador. Em um segundo momento, na continuação da história escrita pelos mesmos autores, com a ajuda e o plano de sua avó, conseguem ambas saírem ilesas, revelando a competência e a bravura femininas.

Em “A companhia dos lobos“, a protagonista não é morta ou devorada pelo lobo, tampouco foge ao assédio sexual, executando a dança da sedução de recuos e avanços, até prosseguir deliberadamente em direção ao lobo, que, nesta obra, não se configura algoz da protagonista. Talvez a jovem heroína tenha descoberto que é livre para viver a sua vida, e a não temer o que parece assustador. Também não existe a prerrogativa da moralidade, transgredindo, assim, o texto matriz no qual a obra se espelha.

Em todas as seis histórias de Torero e Pimenta, vimos que as protagonistas são conhecidas pelas alcunhas dadas a partir de sua vestimenta, – bem como em *Chapeuzinho Vermelho*, nosso texto fonte desta pesquisa. Isso comprova o quanto o que somos, o que fazemos, como fazemos, o que vestimos, o que e como falamos etc., diz sobre quem nós somos. Nossas atitudes tornam-se nosso cartão de visitas: é como se a sociedade nos conferisse esse cartão, essa marca do nosso próprio Eu, ou seja, sempre haverá um julgamento, uma sentença advinda da sociedade, que pode ser contestada ou validada, contribuindo para mudanças comportamentais benéficas. A obra *Chapeuzinhos coloridos* traz consigo variadas situações e desfechos, que dialogam com a contemporaneidade. Em “Chapeuzinho Azul”, a garota assimila a lição de que não se deve matar animais em risco de extinção. Em “Chapeuzinho Verde”, após ser engolida e ter que pagar pelo seu resgate de dentro do lobo, a protagonista fica pobre, sem as suas moedas. Em “Chapeuzinho Branco”, a menina reconhece, em uma nova configuração de família, a possibilidade de ser feliz. Em “Chapeuzinho Abóbora”, a protagonista não aprende nada porque morre, mas os leitores são advertidos dos perigos da gula ou de tudo aquilo que possa nos saturar. Em “Chapeuzinho Lilás”, os leitores também aprenderam que uma boa ou má reputação pode destruir vidas. E, por fim, em “Chapeuzinho Preto”, a encapuzada menina se transforma em mulher e aprende que a vida é para ser vivida. De preferência bem vivida.

Por fim, embora tenhamos traçados paralelos dialéticos entre as performances textuais das personagens analisadas neste trabalho e a sociedade, em tempos remotos e atuais, é necessário realçar que, entretanto, a literatura precisa e deve ser vista como tal, ou seja, ela assinala o trabalho criativo, artístico, com a linguagem ao representar traços culturais da vida social. As personagens literárias não podem, desse modo, serem vistas apenas e tão somente como uma cópia mimética da sociedade, pois é necessário que se respeitem os seus limites, como sinaliza Candido (2014) ao ressaltar que a criação literária repousa sobre o paradoxo do problema da verossimilhança de um ser fictício, isto é, algo que, apesar de ser uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais legítima verdade existencial.

“Chapeuzinho Vermelho” – ou verde, azul, ou até mesmo sem chapeuzinho, como em “História da avó” – continua encantando os leitores e surpreendendo os pesquisadores do tema, que, a cada leitura, descobrem novas pistas e nuances de uma narrativa que consegue atravessar os tempos. Desse modo, espero que este trabalho possa contribuir para os estudos na área de Letras, assim como na área da literatura potencialmente dirigida a crianças e jovens.

Percorremos o nosso caminho que, apesar de trabalhoso, árduo e intenso, pode nos proporcionar momentos de aprendizado, de introspecção e, por que não dizer, de um certo alívio, por estarmos em um tempo no qual temos vozes. Assim, por florestas, literárias ou não, com ou sem lobos, que possamos caminhar, sempre em frente.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA BRASIL. *IBGE: mulheres ganham menos que homens mesmo sendo maioria com ensino superior*. Publicado em 07/03/2018. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-03/ibge-mulheres-ganham-menos-que-homens-mesmo-sendo-maioria-com-ensino-superior>. Acesso em: 22 jan. 2020.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. Abril Cultural/Brasiliense, 1981.
- ANTUNES, Irandé. “A coesão como propriedade textual: bases para o ensino do texto”. *Calidoscópio*, v. 07, n. 01, p. 62-71, jan./abr. 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/4855>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *44 cartas do mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980. v. 2.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRAEM, Eloisa Porto C. Allevato. A ascensão feminina em Niketche. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 53-76, 2008.
- BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. “Prefácio”. *O Malleus Maleficarum à luz de uma teoria simbólica da história*. Disponível em: http://www.carlosbyington.com.br/site/wp-content/themes/drcarlosbyington/PDF/pt/prefacio_malleus_III_martelo_das_feiticeiras.pdf. Acesso em: 27 mar. 2019.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 52-80.
- CARTER, Angela. A companhia dos lobos. In: CARTER, Angela. *O quarto do Barba Azul*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 204-213.

- CARTER, Angela. *103 Contos de fadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. *Repressão sexual, essa nossa (des)conhecida*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. Das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo. São Paulo: Ática, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSTA, Camila. “As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora serão lidas com seus nomes verdadeiros”. *BBC Brasil*. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400>. Acesso em: 12 abr. 2019.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIAS, Ana Crelia Penha. Territórios em conflito: A literatura infantil tem sido alvo do conservadorismo nos tempos atuais. *Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/territorios-em-conflito/>. Acesso em: 31 jan. 2020.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos. In: GRIMM. *Contos dos irmãos Grimm*. Editado, selecionado e prefaciado pela Dra. Clarissa Pinkola Estés; ilustrado por Arthur Rackham; tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p.11-29.
- FANINI, Michele Asmar. As mulheres e a Academia Brasileira de Letras. História. *Revista Paulista FAPESP*, Franca, SP, ed. 176, v. 29, n. 1, 2010. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2010/10/28/mulheres-na-abl/>. Acesso em: 5 dez. 2019.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. Disponível em: http://coletivoscorax.org/wp-content/uploads/2019/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB-1.pdf. Acesso em: 11 dez. 2019.
- FEDERICI, Silvia. Vender a vagina não é pior que vender o cérebro. *Revista Carta Capital*: São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/silvia-federici-vender-a-vagina-nao-e-pior-do-que-vender-o-cerebro/>. Acesso em: 4 dez. 2020.

FRASER, Nancy. Da distribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era pós-socialista. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 231-239, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109/54229>. Acesso em: 18 jan. 2020.

FRASER, Nancy. “Nancy Fraser propõe o Feminismo para 99%”. *Outras Palavras*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://outraspalavras.net/feminismos/nancy-fraser-propoe-o-feminismo-para-99/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

GOMES, Helena; SOUZA, Geni. *Princesas, bruxas e uma sardinha na brasa: contos de fadas para pensar sobre o papel da mulher*. São Paulo: Biruta, 2017.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Edição, introdução e notas de Maria Tatar. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 28-36.

HOOKS, Bell. *Eu não sou uma mulher? mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Online de Português Houaiss*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>. Acesso em: 22 dez. 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* n. 27. Lisboa: Almedina, 1979. p.14.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

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

KRAMER, H. ; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras – Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MAKINEN, Merja. Angela Carter’s “The bloody chamber” and the decolonization of feminine sexuality. *Feminist Review*, New York; London, n. 42, p. 2-15, 1992. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3ZEUiB5EKBQSZVfazN3Tm1QRE8wVkt1a3N4ekp2am1MR2Fv/view>. Acesso em: 12 jan. 2020.

MARTINS, Maria Cristina. Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 10, p. 157-163, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3699>. Acesso em: 28 dez. 2019.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: UNESP, 2000.

MICHELLI, Regina Silva. A viagem em Chapeuzinho Vermelho: articulação de discursos e representações na literatura infanto-juvenil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Lugares do discurso* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. p. 1-13. Disponível em: <http://www.abralic.or.br/eventos/>. Acesso em: 17 set. 2019.

MICHELLI, Regina Silva. Contos fantásticos e maravilhosos. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau (org). *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012. p. 26-56.

MICHELLI, Regina Silva. Entretecendo histórias à roda do feminino e do masculino na literatura infantil da tradição. In: SILEL. v. 3, n 1. *Anais...* Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_3098.pdf. Acesso em: 11 out. 2019.

MICHELLI, Regina Silva. Histórias de Chapeuzinho, quase sempre vermelho. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos: textualidades contemporâneas*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. p. 4957-4968. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522244580.pdf. Acesso em: 05 jan. 2020.

NUNES, Lygia Bojunga. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da moda*. De 1840 à década de 80. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004. p. 133-166.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 5. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano - UnB, 1989.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Kuarup, 1992.

PERRAULT, Charles. Chapeuzinho Vermelho. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Edição, introdução e notas de Maria Tatar. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 336-338.

PERRAULT, Charles. *Contos de Charles Perrault*. Tradução, prefácio e notas de Eliana Bueno-Ribeiro. Ilustrações de Gustavo Doré. São Paulo: Paulinas, 2016.

- PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- PONDÉ, Gloria. *O renascimento de Vênus: a mulher na literatura infantil*. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um marco civilizatório: Uma perspectiva brasileira. *Sur-Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 13, n. 24. p. 99-104, dez, 2016. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/9-sur-24-por-djamila-ribeiro.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- RUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- RUSSELL, Jeffrey B. *História da bruxaria*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- SANTANA, Fernanda Getirana; MICHELLI, Regina Silva. “A marca do insólito e da violência em “A História da Avó”, “Chapeuzinho Vermelho” e “A Companhia dos Lobos””. In: GARCIA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (org.). *Comunicações Coordenadas (Texto Integral) – IV Paineis "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional" tensões entre o sólito e o insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p.1-11. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2003.
- TATAR, Maria. Edição, introdução e notas. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Chapeuzinhos coloridos*. Ilustrações Marília Pirillo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 1985.
- WARNER, Marina. *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. Porto Alegre: Global, 1981.
- ZIPES, Jack. *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge, 1993.

ZIPES, Jack. A fairy tale is more than just a fairy tale. *Book 2.0*, v. 2, n. 1-2, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/6192584/Fairy_Tale_More_than_Fairy_Tale. Acesso em: 22 set. 2019.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.