

Ingrid Ribeiro da Gama Rangel
Arlete Parrilha Sendra

CHAPEUZINHO VERMELHO

de Perrault ao ciberespaço

Campos dos Goytacazes



Essentia
EDITORA

2017

Todos os direitos reservados. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, no todo ou em parte, sob quaisquer formas ou quaisquer meios (eletrônico, mecânico, gravação, fotocópia, distribuição na internet ou outros), sem a autorização, por escrito, da Essentia Editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense
Biblioteca da Coordenação de Educação à Distância

R196c Rangel, Ingrid Ribeiro da Gama
Chapeuzinho Vermelho: de Perrault ao ciberespaço / Ingrid
Ribeiro da Gama Rangel, Arlete Parrilha Sendra. –
Campos dos Goytacazes, RJ: Essentia Editora, 2017.

121 p.

ISBN 978-85-99968-52-9

1. Literatura infantojuvenil. 2. Estudos literários comparativos.
I. Título. II. Sendra, Arlete Parrilha.

CDU 82.091-9

Essentia Editora

Rua Coronel Walter Kramer 357, Parque Santo Antônio | Campos dos Goytacazes/RJ | CEP 28080-565
Tel.: (22) 2737 5648 | essentia@iff.edu.br | www.essentiaeditora.iff.edu.br

Tiragem: 500 exemplares | **Impressão:** Globalprint Editora Gráfica LTDA - ME. | Tel.: (31) 3198 1100

Ministério da Educação Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

Reitor	Jefferson Manhães de Azevedo
Pró-Reitor de Administração	Guilherme Batista Gomes
Pró-Reitora de Desenvolvimento de Pessoas	Aline Naked Chalita Falguer
Pró-Reitora de Ensino e Aprendizagem	Christiane Menezes Rodrigues
Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional	Jose Luiz Sanguedo Boynard
Pró-Reitor de Pesquisa, Extensão e Inovação	Vicente de Paulo Santos de Oliveira

Conselho Editorial 2016

Adriano Carlos Moura
Cláudia Marcia Alves Ferreira
Desiely Silva Gusmão Taouil
Edinalda Maria Almeida da Silva
Edson Carlos Nascimento
Helvia Pereira Pinto Bastos
Inez Barcellos de Andrade
Jefferson Manhães de Azevedo
José Augusto Ferreira da Silva
Judith Maria Daniel de Araújo
Kissila da Conceição Ribeiro
Luciano Rezende Moreira
Luiz de Pinedo Quinto Junior
Marcos Antônio Cruz Moreira
Maria Amelia Ayd Corrêa
Maria Inês Paes Ferreira
Paula Aparecida Martins Borges Bastos
Pedro de Azevedo Castelo Branco
Roberto Moll Neto
Vicente de Paulo Santos Oliveira
Wander Gomes Ney

Conselho Consultivo

Adalberto Cardoso (IESP/UERJ)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ)
Antonio José da Silva Neto (UERJ)
Asterio Kiyoshi Tanaka (UNIRIO e UFRJ)
Erica Maria Pellegrini Caramaschi (UFRJ)
Fernando Benedicto Mainier (UFF)
Fernando Pruski (UFV)
Francisco de Assis Esteves (UFRJ)
Gaudêncio Frigotto (UFF)
Hamilton Jorge de Azevedo (UFRRJ)
Helder Gomes Costa (UFF)
Iná Elias de Castro (UFRJ)
Jader Lugon Junior (IFF/UERJ/SENAI)
Janete Bolite Frant (PUC/SP)
José Abdallah Helayel-Neto (CBPF/MCT)
Rodrigo Valente Serra (ANP)
Ronaldo Pinheiro da Rocha Paranhos (UENF)
Sérgio Arruda de Moura (UENF)
Vera Lucia Marques da Silva (FBPN)
Virgínia Maria Gomes de Mattos Fontes (UFF)

Equipe Editorial

<i>Editor Executivo</i>	Adriano Carlos Moura
<i>Editora Científica</i>	Inez Barcellos de Andrade
<i>Revisão de língua portuguesa</i>	Edson Carlos Nascimento
<i>Revisão técnica e Catalogação</i>	Viviane Ribeiro Alves
<i>Capa, Projeto Gráfico e Diagramação</i>	Cláudia Marcia Alves Ferreira

Este livro é dedicado às infâncias
de todos os tempos, de todas as etnias, credos e espaços.
Em especial,
a Mariana,
lá, em tempo, vestida de sonho.
Hoje, presença.

A Palavra Mágica

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
A senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tardo o encontro, se não a encontro,
não desanimo
procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
ficará sendo
minha palavra.

Carlos Drummond de Andrade



Sumário

Percurso	9
A linguagem dos textos destinados a crianças	11
<i>A linguagem enquanto elemento socializador</i>	12
<i>Ciclicamente, oralidade primária</i>	13
<i>Verbo escrito: humano cosmopolita e transtemporal</i>	16
<i>Literatura: arte da palavra</i>	18
<i>O nascimento da infância</i>	20
As cavernas das Chapeuzinhos, do século XVII ao século XX	29
<i>Chapeuzinho Vermelho em cavernas do século XVII</i>	32
<i>Chapeuzinho Vermelho: liberdade e submissão no século XIX</i>	34
<i>A Chapeuzinho em insólito amarelo</i>	40
<i>Fita-Verde e a desconstrução de cavernas</i>	43
Chapeuzinhos por traços e pincéis	49
<i>Gustave Doré</i>	51
<i>Ramirez</i>	53
<i>Janusz Grabianski</i>	55
<i>Donatella Berlendis</i>	56
<i>Ziraldo</i>	58
<i>Roger Mello</i>	59
Pelas estradas e notas musicais afora	63
<i>Caminhando pela estrada de Braguinha</i>	63
<i>Lobo-Chapeuzinho, Chapeuzinho-Lobo</i>	66
<i>Entre lobos e carneirinhos</i>	69
<i>Seu lobo está?</i>	72

Homem lobo do homem	74
Por bosques desencantados	75
A garota da capa arco-irisada	79
Chapeuzinhos animados	79
Contos da oralidade na tela da TV	80
A infância com a capa da Disney	82
Chapeuzinho às avessas	83
A saga do amor impossível	84
Os lobos ciberespaciais	85
Chapeuzinho por bosques pós-modernos	89
Liberdade: lobo do terceiro milênio	91
Dissimulando lobos, vivendo de restos	95
Muita fala, pouco sentido	98
Chapeuzinho: da página à tela	101
Fantástico imaginário humano	104
Considerações Finais	107
Referências	111



Percurso

Em rotas de ficção, Chapeuzinho Vermelho, em singular trajetória, desvela os caminhos por onde transita a infância, rumo às terras, muitas vezes, abismais do amanhã, rotas que foram apreendidas por Ingrid, em plurais metamorfoses, segundo as variantes e variáveis vertentes cronotópicas por Chapeuzinho transitadas.

Chapeuzinho Vermelho de Perrault ao ciberespaço, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro é resultado de uma rizomática pesquisa realizada pela mestranda em busca de sua titulação.

Des/cobrimdo as pegadas, continuamente cambiantes e expressas por múltiplas linguagens – verbal, cinética, pictórica e sonora – em singulares modulações, a Chapeuzinho Vermelho, em batismo de Perrault, transita por plurais campos do conhecimento e denuncia as diferentes e ameaçadoras formas de viver que espreitam a infância desde sempre.

Ter sido orientadora de Ingrid Ribeiro Gama Rangel redimensionou meu currículo. A ela, agradeço.

Arlete Parrilha Sendra
Pós doutora em Semiótica

A linguagem dos textos destinados a crianças

O mundo é repleto de códigos. Na análise dos contos de fadas, mais especificamente de Chapeuzinho Vermelho, procura-se desvelar os códigos apresentados pelos autores de diferentes cronotopias. Entretanto, é válido que se saiba que não apenas o homem necessita da comunicação para a sobrevivência. George Steiner (1990) diz que a comunicação não é exclusividade humana. O autor conta que muito antes do surgimento do homem, o mundo já era permeado por diferentes cores e odores, declarações, que viabilizavam a comunicação entre vários seres.

Steiner (1990, p. 65) explica que a abelha, por exemplo, sabe o que pretende comunicar quando se movimenta no ar. A vida só é possível por meio da comunicação: “Sobreviver é receber um número suficiente desses sinais. [...] Um organismo que não consiga fazer isto, porque seus receptores estão insensíveis ou porque ele ‘lê mal’, acabará morrendo”.

Viver é uma declaração. Tudo o que é vivo declara alguma coisa ao mundo. Houaiss (2001, p. 1763), dentre as várias definições para a linguagem, diz que é um: “meio de comunicação natural próprio de uma espécie animal <a l. dos golfinhos, das abelhas, das baleias>”. O dicionário chama de linguagem também os códigos utilizados para a sobrevivência dos animais. Steiner não faz a mesma leitura. Ele declara que a linguagem não é o único código expressivo presente no mundo, mas é exclusivamente humano. Para Steiner (1990, p. 69), homem e linguagem estão correlatados: “A passagem do homem de um estado natural para um estado cultural – o principal ato isolado de sua história – está em todos os pontos entrelaçado com suas faculdades de fala”.

O homem não tem apenas um código expressivo que lhe permite sobreviver, ele próprio é fruto da linguagem. Entretanto, esta linguagem não é apenas a fala. Ela é o desenho na caverna que conta histórias; as pedras que representam quantidade; a música que expressa sentimento; a escultura que quer comunicar poder ou o próprio significado presente no silêncio.

A linguagem é humana e, por esta razão, faz mais do que

comunicar. A arte, por exemplo, é linguagem, é declaração, mas também é reinvenção do mundo. Os contos de fadas valeram-se – e estão a se valer – de várias linguagens para transcenderem o tempo. A fala, o discurso, as imagens e até mesmo o silêncio presente no corpo frio da avó de Fita-verde têm um significado a ser desvelado.

Não se pode conceber o homem sem a linguagem. Homem e linguagem mantêm uma relação de retroalimentação. Nesta relação de dependência, é complicado saber onde está a semente originária. Na linguagem verbal, a mais utilizada, temos a possibilidade da resposta do momento do início.

E tudo começou, diz o apóstolo, com a palavra inaugurada lá atrás, com o *Fiat Lux*, quando se acenderam todos os luzeiros do universo. O apóstolo diz: “No princípio era o verbo”, mas cala sobre o final e, como não temos esta (s) palavra (s) do fim, o homem vem se enveredando por uma diversidade de caminhos, abertos ora pela filosofia, pela antropologia, enfim, pelas ciências que buscam “mostrar a sua cara”. (SENDRA, 2010, p. 167).

O livro de Gênesis traz em seu primeiro capítulo, versículo 3: “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita.” A luz, metáfora da sabedoria, nasce da palavra, do verbo de Deus. O mesmo verbo fez o homem livre para escolher um caminho. Por esta razão, não se explica o fim, permite-se ao homem o enveredamento por uma diversidade de caminhos.

A “menina de chapéu vermelho” envereda-se pela floresta; a “de fita verde no cabelo” penetra na penumbra da casa de sua avó; já a de “nariz arrebitado” prefere mergulhar “no Reino das Águas Claras”. Desta forma, passeando por diferentes bosques, o humano, fruto da linguagem, escreve sua história.

A linguagem enquanto elemento socializador

O homem, como já explicitado, fala, mesmo que não verbalmente, e declara-se ao mundo. Cada gesto humano é um signo e, por esta razão, contém significado. As abelhas decodificam os movimentos umas das outras. Com o bater de suas asas, declaram informações imperceptíveis ao ser humano. Estes insetos organizam suas vidas coletivamente, no caso das abelhas, em colmeias. Entretanto, a colmeia não pode ser comparada à sociedade criada pelos humanos.

A noção de tempo – passado, presente e futuro – é humana. Esta noção permite que o homem projete sua vida. Por meio da linguagem, sabe-se não somente da sociedade contemporânea, mas de vários outros momentos. O homem convive não apenas com outros homens, mas com as histórias e as concepções de mundo de outros homens. E é a linguagem que lhe permite aprender e penetrar no que diz o outro. Da linguagem nasce a sociedade:

A linguagem depende das interações entre indivíduos, as quais dependem da linguagem. Esta depende dos espíritos humanos, os quais dependem dela para emergir enquanto espíritos. É, logo, necessário que a linguagem seja concebida ao mesmo tempo como autônoma e dependente. (MORIN, 1998, p. 205).

Não existem linguagens estáticas. Elas transformam o homem e a sociedade e são por eles transformadas. Assim, o homem se torna parte de um “nós”, que – segundo Edgar Morin (1998) – é sempre sociocultural, fruto de uma interação entre o “eu” e a “máquina linguística”. Entre o “eu” e a alteridade que constrói o perfil do “eu”.

José Luiz Fiorin (2008, p. 2) explica que sem a linguagem: “o homem não pode conhecer-se nem conhecer o mundo. Sem ela, não se exerce a cidadania, porque ela possibilita influenciar e ser influenciado”. Diferentemente dos outros seres, o homem não apenas decodifica informações que lhe garantem a sobrevivência. Ele recria o mundo, ressignificando-o. Neste processo, o homem é também ressignificado. A linguagem o insere na sociedade que lhe abstrai a singularidade total. O indivíduo deixa de ser somente singular para fazer, como já explicado por Morin, parte de um nós social. Charles Bally (1962, p. 21) declara: “pienso yo en mi vida o en la vida de otras personas implicadas en mi existencia.” A linguagem forma o homem e o difere dos outros seres terrestres. Desta forma, o ser humano, capaz de pensar e criar novos significados à vida, influencia e é influenciado pela sociedade - na alteridade.

Ciclicamente, oralidade primária

Existem diferentes linguagens, plurais formas de o homem se declarar ao mundo. O filósofo Pierre Lévy (1993) divide o tempo da evolução tecnológica em três momentos: oralidade, escrita e

informática. A oralidade, primeiro “tempo do espírito”, pode ser dividida em primária, antes da escrita, e secundária, após a invenção e utilização da escrita. Lévy (1993, p. 77) esclarece que: “Numa sociedade oral primária, quase todo o edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos”.

O mundo era, antes da escrita, armazenado na memória e explanado por meio de relatos orais. A oralidade é marcada pela fragilidade da memória humana. Conta Lévy (1993, p. 83) que, nas culturas dependentes da oralidade como forma de comunicação: “qualquer proposição que não seja periodicamente retomada e repetida em voz alta está condenada a desaparecer”. E foi por meio da contação oral feita repetidas vezes que a humanidade guardou seus contos de fadas e de encantamento. Nelly Novaes Coelho ressalta que:

Quando hoje falamos nos livros consagrados como *clássicos infantis*, os contos de fadas ou contos maravilhosos de Perrault, Grimm ou Andersen, ou as fábulas de La Fontaine, praticamente esquecemos (ou ignoramos) que esses nomes *não correspondem aos dos verdadeiros autores* de tais narrativas. São eles alguns dos escritores que, desde o século XVII, interessados na literatura folclórica criada pelo povo de seus respectivos países, reuniram as estórias anônimas, que há séculos vinham sendo transmitidas, oralmente, de geração para geração, e as transcreveram por escrito. (1991, p. 12).

A estudiosa chama a atenção para o interesse que as pessoas tinham em contar, guardar as histórias. Muitas têm sido as tentativas de resgatar as versões orais dos contos de fadas. A revista *Mundo Estranho*¹ trouxe, na edição de abril de 2010, a reportagem “A origem sangrenta dos contos de fadas”. A capa veio com a foto de Chapeuzinho Vermelho devorando sorridente um pedaço de carne. No interior da revista, a reportagem trouxe a estória de uma Chapeuzinho cor de sangue:

Numa versão francesa da história, após interrogar Chapeuzinho na floresta e pegar um atalho para a casa da vovó, o lobo mata e esquarteja a velhinha sem dó. A coisa piora quando o vilão, já fingindo ser a vovó, oferece a carne e o sangue da vítima, como se fosse vinho, para matar a fome da netinha – que come e bebe com muito gosto! (BELGA, 2010, p. 18).

¹ Revista mensal, da Editora Abril, que privilegia reportar sobre assuntos inusitados.

Na obra *O grande massacre de gatos*, uma das possíveis referências da revista, o estudioso Robert Darnton (1986, p. 21-22) transcreve a história da menina que pratica, sem saber, antropofagia. O que distingue a história relatada por Darnton da divulgada na revista é que a moça, tal como na história de Perrault, é devorada pelo lobo. Merecem ressalvas as diferenças entre as versões francesas de *Chapeuzinho Vermelho*. Enquanto a de Perrault e a de Darnton morrem no final, a relatada por Eduardo Belga consegue sobreviver. Após ter praticado antropofagia e ter deitado despida na cama junto ao lobo, Chapeuzinho pede para sair, para que possa fazer suas necessidades fisiológicas. Belga conta que, após insistir para que a menina fizesse suas necessidades na cama mesmo, o lobo a deixou sair. Valendo-se da oportunidade construída por sua esperteza, Chapeuzinho Vermelho se libertou.

Existem várias versões sobre a origem de *Chapeuzinho Vermelho*, assim como de inúmeros outros contos de fadas. Entretanto, mais do que o enredo, ou a 'verdadeira' versão originária da história, merecem ressalvas o prazer de contar e a força da palavra. Aparentemente frágil, principalmente na oralidade, a palavra atravessou tempos e territórios para dialogar com o pós-humano. Coelho (1991, p. 13) presume que "o impulso de *contar histórias* deve ter nascido no homem no momento em que ele sentiu a necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significação para todos".

A fim de explicar que o humano tem a necessidade de contar histórias, Affonso Romano de Sant'Anna (2006, p. 9) conta que um homem chamado Tarvaa teve a oportunidade de conhecer o Khan do inferno e escolher um entre todos os talentos terrenos. Meio a bens como riqueza e felicidade, Tarvaa opta pela arte de contar histórias. Retornando ao seu corpo, Tarvaa percebeu que havia ficado cego, pois enquanto conversava com o Khan, os corvos comeram-lhe os olhos. Obediente ao Khan, Tarvaa voltou ao seu corpo e, mesmo cego: "Passou o resto da vida viajando pela Mongólia, contando contos e lendas e trazendo às pessoas alegria e saber".

Os contos e as lendas trazem, segundo Sant'Anna, sabedoria. Não satisfeito em apenas ratificar a força da palavra, o autor ainda chama a atenção para a cegueira. Esta, que em *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 1995), leva o homem ao seu estado animal, não transforma o contador de histórias em um homem primitivo e infeliz. O mongol não necessitava mais ver o mundo exterior, pois: "a sabedoria iluminava sua vida interior." (SANT'ANNA, 2006, p. 10).

A linguagem, segundo a argumentação do estudioso, é mais esclarecedora que a visão. Édipo, decifrador do enigma da esfinge, cegou-se para melhor ver sua situação. Sherazade, em *As mil e uma noites* (VASCONCELLOS, 2005), usou a sabedoria das lendas de seu povo para manter-se viva. Contando histórias de forma sedutora, Sherazade ativou a curiosidade de seu marido que, apesar de revoltado com o gênero feminino e disposto a matar todas as suas mulheres após desposá-las, permitiu, a cada noite, que Sherazade vivesse mais um dia para continuar a contar histórias. A linguagem cria e mantém o homem.

Entretanto, não foram quaisquer contos que salvaram Sherazade, mas os contos da sabedoria popular. O que dizem à humanidade os contos que atravessam os tempos? De relato em relato, contos como os de fadas sobreviveram à fragilidade da memória auditiva e conquistaram as páginas eternizadoras do verbo escrito.

Verbo escrito: humano cosmopolita e transtemporal

Com o advento da escrita, o homem teve a possibilidade de documentar, de eternizar suas ideias e memórias. O eterno retorno da oralidade é substituído pelas perspectivas da história. A escrita permite que o homem vivencie melhor o tempo. O passado pode ser lido, o presente escrito e, conseqüentemente, o futuro passa a ser projetado. A sociedade conta com a certeza de que as gerações futuras terão a possibilidade de conhecer suas ideias e experiências, o mundo conta com a expectativa da evolução. Como explica Lévy (1993, p. 88): “A escrita aposta no tempo”.

Em *Fedro*, Platão (2000) traz uma lenda que aborda a importância da escrita para a evolução dos povos. Crente de que a escrita faria das pessoas mais sábias, Thoth, deus inventor dos caracteres gráficos, apresentou sua descoberta, na Tebas do Egito, ao monarca egípcio Tamuz. O monarca permitiu que Thoth expusesse sua invenção. O deus de Náucratis² explicou que, com a escrita, os egípcios ficariam mais sábios, pois teriam um remédio para a memória.

Entretanto, assim como explicou o monarca do Egito, não se podem julgar os benefícios, ou malefícios, de uma criação. Tudo o que o homem exterioriza, foge de seu controle, propaga-se ao mundo e se sujeita a interpretações. Sobre a invenção de Thoth, Tamuz comenta:

² “Colônia grega no delta do Nilo” (PLATÃO, 2000, p. 120)

(...) Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. (PLATÃO, 2000, p. 121).

Enquanto os contadores, na oralidade primária, conversavam e colocavam-se à disposição para esclarecer pontos de suas histórias, os textos escritos limitam-se à interpretação de suas letras. Maria de Lourdes Patrini (2005, p. 19-20) explica que: “Através de narrações, a palavra do contador atualiza as ligações e o movimento dialético existente no ato de transmissão e de recepção”. Para Platão, o maior inconveniente da escrita é que as letras permanecerão, aos seus interlocutores, sempre silenciadas. Na escrita, segundo Lévy (1993, p. 95): “a memória separa-se do sujeito da comunidade tomada como um todo. O saber está lá, disponível, estocado, consultável, comparável”.

A escrita é uma das mais importantes próteses³ do homem que deixa de ser apenas biológico. Sua memória deixa de ficar limitada ao seu cérebro e passa a preencher páginas de livros. A invenção de Gutenberg⁴, em 1456, permitiu que as próteses humanas transcendessem não apenas ao tempo, mas também ao espaço. Não estão biologicamente vivos os Grimm nem Perrault, mas os contos narrados por eles permanecem entre os homens de plurais civilizações. As próteses sobrevivem.

Se o homem, a partir do tempo da escrita, passou a contar com próteses capazes de arquivar sua memória, o conceito de inteligência foi modificado. Enquanto na oralidade primária a memória auditiva era fundamental, na fase da escrita ela não tem a mesma importância. Tamuz, em *Fedro*, temia que os homens ficassem acomodados e deixassem de pensar com o suporte da escrita. Entretanto, os conceitos de pensamento e de inteligência é que sofreram modificações. Com a escrita, o homem não necessita decorar os textos, mas ser capaz de interpretar o que dizem. Referindo-se a Paul Ricoeur, Rocha (2006, p. 62,) explica: “Para o filósofo francês, *pensar* é sem dúvida dialogar ampla e profundamente adentro de um vasto círculo, com os filósofos, cientistas e outros pensadores – os vivos e os mortos”. A definição do ato “pensar” de Ricoeur, só é possível pela escrita. É por meio da escrita que se tem acesso às próteses humanas, às ideias dos que residem em diferentes territórios e até mesmo dos que não têm os corpos vivos.

³ “Qualquer aparelho que vise suprir, corrigir ou aumentar uma função natural” (HOUAISS, 2001, p. 2314). O termo é adotado como extensão do ser humano. O livro e o computador seriam extensões da memória humana.

⁴ Em 1456, o alemão Johannes Gutenberg, inventor da prensa móvel, imprimiu a Bíblia e tornou possível o livro e sua propagação.

Ainda no diálogo sobre a beleza (2000, p. 81-82), Fedro diz a Sócrates que: “os homens mais poderosos e eminentes de cada cidade receiam escrever discursos por causa das críticas a que a posteridade os pode submeter, e até mesmo com receio de serem alcunhados de Sofistas⁵!”.

A leitura, diferentemente da audição, em um diálogo, pode ser feita isoladamente. O leitor tem a possibilidade de desvelar os signos impressos sem a constante tentativa de persuasão de seu autor. Por esta razão, escrever um texto causa(va) preocupação, pois não se podia prever quem o leria e como esta leitura seria feita.

Outra preocupação do redator é que, se na oralidade os erros poderiam ser levados com o som das palavras, na escrita, os erros correm o risco de serem eternizados e vistos por todos. Valendo-se da possibilidade de eternização dos relatos, sobreviveu e ainda sobrevive, embora de forma agonizante, o jornal. O que na mídia impressa era escrito ficava eternizado e o que não ocupasse as páginas dos jornais não existia. Diversos resgates históricos foram feitos a partir de pesquisas em jornais sem que o pesquisador, muitas vezes, levasse em conta que toda declaração é subjetiva e, portanto, parcial.

Literatura: arte da palavra

A literatura é a arte da palavra escrita. Nela, há possibilidade de trabalhar, ludicamente, o verbo e utilizar suas inúmeras propriedades. Os textos literários alicerçam-se na linguagem e lhe atribuem novos significados. Segundo Todorov:

A literatura goza evidentemente de uma posição particularmente privilegiada entre as atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediada. (2003, p. 32).

O trabalho literário viabiliza que se penetre na palavra e

⁵ Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (op. cit.: 2508), Sofista é “aquele que utiliza a habilidade retórica no intuito de defender argumentos especiosos ou logicamente inconsistentes”. No diálogo de Platão, Fedro fala que os homens temiam ser chamados de sofistas, ou seja, pessoas que faziam uso de sofisma que, ainda segundo Houaiss (ibid.), significa “argumento ou raciocínio concebido com o objetivo de produzir a ilusão da verdade, que, embora simule um acordo com as regras da lógica, apresenta, na realidade, uma estrutura interna inconsistente, incorreta e deliberadamente enganosa”. Desta forma, ser chamado de sofista era uma ofensa, principalmente porque, para Platão, o belo era o que era bom e verdadeiro. Discursos, mesmo que bem estruturados, que faltavam com a verdade, não tinham valor para o filósofo.

desvelem-se suas possibilidades significativas. Um jogo lúdico é instaurado nos olhos de ressaca de Capitu, nos cabelos cor de asa da graúna de Iracema, no tempero de cravo e canela de Gabriela, nonada⁶ do papel em branco, nos “Grandes Sertões” da mente humana.

A literatura nasceu dos contos orais e as grandes histórias da humanidade conservadas pelas rodas de conversa necessitavam ser memorizadas, preservando os grandes feitos dos homens. É evidente que os contos que resistiram à oralidade merecem investigação. Faz-se necessário que se descubra quais elementos fizeram-nos transtemporais e transterritoriais. Os livros que narram os grandes contos da oralidade têm sobrevivido há gerações. Conta Coelho (2003, p. 21) que “Os contos de fadas fazem parte desses livros eternos que os séculos não conseguem destruir e que, a cada geração, são redescobertos e voltam a encantar leitores ou ouvintes de todas as idades”. A resposta ao porquê de *Chapeuzinho Vermelho* ter resistido a tantas semiosferas pode estar nas lacunas presentes no conto que nos permitem realizar múltiplas leituras. Deve-se considerar que não somente o enredo de *Chapeuzinho Vermelho* resiste e chama a atenção. O jogo de palavras e a forma utilizada na escrita do conto merecem ser considerados. A literatura excede ao relato oral, ela cria um jogo entre a tinta e o papel. Sobre esta temática, Sant’Anna explica:

A origem de toda literatura é a tradição oral das tribos e culturas primitivas, seja com Homero, com as fábulas sânscritas do *Panchatantra* ou os contos recolhidos em *As mil e uma noites*. Mas a fonte oral apenas é o primeiro passo. A literatura enquanto arte é arte da escrita e não uma simples transposição da oralidade. (2006, p. 183).

Os enredos e os personagens dos contos de fadas têm elementos que dialogam com o homem, levando-o a plurais hermenêuticas. Com a escrita, as histórias ganharam mais tempo para serem desveladas. Também vale ressaltar que as características dos autores estão presentes no texto literário. Foram os textos de Perrault e dos Grimm que originaram releituras como *Chapeuzinho Amarelo* e *Fita Verde no Cabelo*.

A literatura transformou os contos folclóricos em uma nova arte. As palavras eleitas pelos escritos e a forma que eles conduziram o leitor são próprias da literatura que, segundo Ninfa Parreiras (2009, p. 47), “pode ser entendida como expressão artística, a arte das palavras; como uma manifestação de sentimentos, sensações, impressões e como a expressão lírica de um artista da palavra”.

⁶ Palavra usada por João Guimarães Rosa para abrir seu livro *Grande Sertão Veredas*.

O nascimento da infância

Apesar de compreender que a verdadeira literatura, infantil ou não, fala para todas as pessoas, é – em geral – considerada literatura infantil a escrita para as crianças, para o infante. Este tipo de literatura é novo porque o conceito de infância é recente. Estudiosos relatam que antes da Idade Moderna não havia infância. É claro que as pessoas passavam pela infância, mas não eram tratadas como crianças, como seres em desenvolvimento. Dieter Richter esclarece:

Na sociedade antiga, não havia a “infância”: nenhum espaço separado do “mundo adulto”. As crianças *trabalhavam e viviam* junto com os adultos, testemunhavam os *processos naturais da existência* (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da *vida pública (política)*, nas festas, guerras, audiências, execuções, etc., tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns: na narração de histórias, nos cantos, nos jogos. (apud ZILBERMAN, 1987, p. 44).

A evolução econômica e o surgimento da burguesia criaram não somente a infância, mas o próprio modelo de família. A preocupação com a formação ideológica do ser humano gerou a necessidade de manipulação da educação. Com a Revolução Industrial, “a arte de pensar” tornou-se ainda mais vigiada pelos líderes econômicos. O homem deixou de ser apenas mão de obra para se tornar um ser pensante que desejava desfrutar dos benefícios do desenvolvimento tecnológico. A burguesia queria o seu lugar na sociedade. Ela não pretendia somente a sobrevivência, mas o desfrute dos bens culturais: “A burguesia se consolida como classe social, apoiada num patrimônio que não mais se mede em hectares, mas em cifrões. E reivindica um poder político que conquista paulatinamente” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 16).

Apesar dos confrontos armados na França, em 1789, a burguesia não enfrentou os estadistas e os monarcas. Pelo contrário, ela criou suas formas de manipulação e inserção social. Na família, nasceu a divisão de tarefas: os homens eram os provedores financeiros e as mulheres as responsáveis pelas atividades domésticas. Às crianças cabia obedecer e seguir a ideologia que desejava o pai. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991, p. 17) explicam que os novos “objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria)” destinados às crianças, não levavam em consideração o potencial crítico infantil.

A segunda forma de desenvolvimento psicoideológico da criança é a escola. Esta é responsável, fora do ambiente familiar privado, por ratificar e desenvolver a ideologia imposta pela família burguesa.

A literatura destinada a crianças e jovens surge por razões extraliterárias: trata-se de um instrumento didático e ideológico. (...) A nova valorização da infância, trazida pela noção de família unicelular, gerou, no dizer de Regina Zilberman, “os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções. Literatura Infantil e escola são convocadas para cumprir esta missão”. (SANDRONI, 1987, p. 168).

A literatura infantil é, na maioria das vezes, escrita do adulto para a criança e, por esta razão, acaba trazendo a ideologia do adulto. O texto escrito que tem o intuito de manipular vê a infância como fase de predominância da ignorância. A criança, por estar em fase de desenvolvimento e dependência dos adultos, pode ser entendida como frágil e de fácil manipulação. A “facilidade” de entendimento e a “superficialidade” dos textos populares podem ter levado Perrault a adaptar contos folclóricos para serem lidos na infância.

O trabalho de Perrault é o de um adaptador. Parte de um tema popular, trabalha sobre ele e acresce-o de detalhes que correspondem ao gosto da classe à qual pretende endereçar seus contos: a burguesia. Além dos propósitos moralizantes, que não têm a ver com a camada popular que gerou os contos, mas com os interesses pedagógicos burgueses. (CADEMARTORI, 1987, p. 36).

A questão da adjetivação da literatura escrita para as crianças tem sido questionada por vários pesquisadores da área. José Nicolau Gregorin Filho (2009, p. 10) entende que “o adjetivo ‘infantil’ não é utilizado para fazer referência a uma literatura menor, razão pela qual muitos autores e estudiosos são levados a criar novas terminologias para designá-la; apenas indica o público virtual de certo tipo de texto literário”. Entende-se que a literatura infantil não é uma literatura ‘menor’. Contudo, há de se questionar de forma mais atenta o adjetivo. No Brasil do início do século XX, a literatura destinada às mulheres era adjetivada como ‘feminina’. Não se pretende dizer que o ‘feminino’ é menor, mas buscar a compreensão de como a sociedade via (ou ainda vê) o feminino. Textos ‘femininos’ eram, além dos romances com finais previsíveis, os que ensinavam a cuidar da casa e da família. No

século XXI, algumas revistas ‘para mulheres’ ainda tratam quase que exclusivamente de beleza e cuidados com a casa.

Dentro do raciocínio explicitado, a literatura não adjetivada é entendida como melhor e superior. Trata-se da literatura destinada aos homens adultos. Ainda sobre a questão da adjetivação da literatura destinada às crianças, Lígia Cademartori assinala:

O adjetivo, já ensinava nossa antiga professora, determina o substantivo, qualificando-o. Quando se fala em literatura infantil, através do adjetivo, particulariza-se a questão dessa literatura em função do destinatário estipulado: a criança. Desse modo, circunscreve-se o âmbito desse tipo de texto: é escrito para a criança e lido pela criança. Porém, é escrito, empresariado, divulgado e comprado pelo adulto. (1987, p. 21).

Retornando ao diálogo estabelecido por Platão entre Fedro e Sócrates, verifica-se que a principal diferença entre a escrita e a fala é que a primeira pode chegar a inúmeros destinatários desconhecedores do emissor. O texto escrito, diferentemente da palavra propagada, não escolhe seu leitor. Sócrates explica que muitos leitores leem textos que não deveriam, que não lhes servem, para os quais não estão preparados. A adjetivação da literatura fornece o endereço do destinatário. Literatura infantil é escrita e comprada pelo adulto para a criança.

Os contos de fadas foram considerados infantis porque, como conta Perrault⁷, eram de fácil entendimento e serviam para ensinar:

Houve pessoas que perceberam que essas bagatelas não são simples bagatelas, mas que guardam uma *moral útil* e que a narração que as conduz não foi escolhida senão para fazer entrar (tal moral) de maneira mais agradável no espírito, e de uma maneira que *instrui e diverte ao mesmo tempo*. (PERRAULT apud NOVAES, 1991, p. 88, grifo de Novaes).

Nota-se que o adjetivo traz intenções. Os textos escritos para crianças, como afirmou Perrault, nasceram com o intuito de instruir⁸. Não se trata da arte pela arte, mas do texto que tem destinatários e funcionalidades específicas. A forma que a literatura infantil é escrita e trabalhada está relacionada à leitura de infância. Recorrendo ao

⁷ Segundo Nelly Novaes Coelho (op. cit.), Perrault fez a declaração no prefácio da edição de 1695 de *Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d’Asne et celui des Souhais Ridicules*.

⁸ José Carlos Libâneo (1991: 16-23), pesquisador em Educação, faz distinção entre instruir e educar. Instruir seria somente passar informações e conteúdos enquanto a educação prevê um amplo desenvolvimento do indivíduo.

Latim, verifica-se que existem duas leituras possíveis. O prefixo *in-* pode significar “negação” ou, em uma leitura menos consensual, “dentro” (SCHWINDT, 2001, p. 176). A palavra infância apresenta, além do prefixo *in-*, o radical latino *fans, fantis*, significando fala. Análises da literatura infantil e dos comentários de seus autores levam a crer que infância é, algumas vezes, entendida como período em que não se tem fala. Esta criança, considerada incapaz de se expressar, é condicionada a receber os saberes dos autores. Embutidos nos textos, muitas vezes, estão os preconceitos dos adultos. Não é incomum ver, em textos considerados infantis, a beleza e a riqueza, por exemplo, sendo relacionadas à felicidade e à bondade. As bruxas são feias e más, as princesas lindas e bondosas. Muitas ‘morais educativas’ de textos infantis vêm repletas de preconceitos de adultos. Desta forma, a criança é formada para discriminar e reproduzir a sociedade na qual está inserida. A criança é entendida como desenvolvida e passa a ser ouvida quando se torna capaz de repetir o que lhe foi ensinado, quando está apta a reproduzir os ensinamentos que recebeu. Esta forma “bancária”⁹ sustentou a escola brasileira até o fim do século XX. O ser criança, incapaz ou impossibilitado de falar, era visto como uma tábula rasa¹⁰ onde eram colocados os ensinamentos.

A partir da compreensão que todo gesto humano é uma declaração, parte-se para a tentativa de entendimento das declarações humanas. Adilson Citelli (2002, p. 5), professor da Universidade de São Paulo, questionou aos seus leitores se existe a possibilidade de informar sem persuadir. Em todo diálogo há tentativa de persuasão. É o *ethos* buscando a predominância sobre o outro. Eni Orlandi (apud CITELLI, 2002) explica que existem vários tipos de discursos. Dentre eles, valem ressalva o lúdico e o autoritário. No discurso lúdico há o jogo, a troca de palavras e informações. Emissor e receptor trocam de lugares, jogam com as ideias. Já no discurso autoritário, os lugares do emissor e do receptor são estáticos. Neste tipo de discurso, há uma voz que sempre fala e ouvidos que sempre ouvem.

O entendimento da criança como ser inferior, incapaz de falar

⁹ Termo utilizado por Paulo Freire (1987) para criticar a escola que vê o aluno como um banco no qual são depositados valores e conceitos.

¹⁰ O termo tem o sentido do banco explicado por Paulo Freire. A concepção do aprendiz como tábula rasa, entende-o como desprovido de conhecimentos e vivência. Este tipo de educação não visa à contextualização de seus ensinamentos e não promove um diálogo com as experiências de quem está a aprender. Paulo Freire (op. cit.) explica que a educação, principalmente para os jovens e adultos (EJA) era feita de forma mecânica e descontextualizada. O estudioso revolucionou a EJA quando passou a ensinar as pessoas a partir de suas realidades e vivências. As “palavras geradoras” eram as que tinham ligação com a vida dos alunos. Para pedreiros, ensinava-se primeiro a escrever TIJOLO, para os mecânicos de automóveis, CARRO. Desta forma, a educação estava relacionada à vida dos alunos, que não eram vistos como tábulas rasas ou como bancos, mas como serem pensantes e com conhecimentos, ainda que não acadêmicos, a serem valorizados.

e obrigado a obedecer, fez com que muitos autores transformassem o texto 'destinado às crianças' como meio de possível manipulação. Os livros, mais uma vez entendidos como próteses humanas, podem ser as vozes e as intenções dos adultos quando estes não estão por perto. Sobre esta questão, Zilberman (1987, p. 20) comenta que, servindo como multiplicadora da norma em vigor, a literatura transmite: "um ensinamento conforme a visão adulta de mundo". Ainda segundo a autora, a literatura:

pode substituir o adulto, até com maior eficiência, quando o leitor não está em aula ou mantém-se desatento às ordens dos mais velhos. Ocupa, pois, a lacuna surgida nas ocasiões em que os maiores não estão autorizados a inferir, o que acontece no momento em que os meninos apelam à fantasia e ao lazer. (ZILBERMAN, 1987, p. 20).

Há, entretanto, outra leitura, menos consensual, para a infância. O *in-* também pode significar "dentro". Analisando a palavra sob esta ótica, infância seria o período em que o ser humano "fala para dentro". A criança seria, a partir deste entendimento, o ser capaz de olhar para si. A leitura de infância enquanto fase em que se fala para dentro desvela um ser que está a descobrir seus "eus", um ser capaz de falar consigo. Seria a criança o ser ainda não dominado pelo "mim", permeado pelas obrigações sociais, mas repleta de "eus" curiosos de saber do mundo.

Em estudo sobre a literatura infantil, Cecília Meireles julgou importante saber quem é o adulto que escreve para a criança e o que ele pretende:

Uma das complicações iniciais é saber-se o que há, de criança, no adulto, para poder comunicar-se com a infância, e o que há de adulto, na criança, para poder aceitar o que os adultos lhe oferecem. Saber-se, também, se os adultos sempre têm razão, se, às vezes, não estão servindo a preconceitos, mais que à moral; se não há uma rotina, até na Pedagogia; se a criança não é mais arguta, e sobretudo mais poética do que geralmente se imagina... (MEIRELES, 1979, p. 27).

É possível, como destacou Cecília Meireles, que a criança tenha mais poeticidade que o adulto pelo fato de seus múltiplos "eus" ainda não terem sido moldados pelas convenções. A autora ainda ressalta que, para escrever uma literatura destinada à criança, o adulto deveria olhar

para a infância que mora em si, se por ventura tiver sobrado alguma coisa da infância. Meireles defende a ideia de que a literatura infantil deveria ser o que o infantil, a criança, escolhe e não o que o adulto quer que ela escolha. Desta forma, “não haveria, pois, uma Literatura Infantil ‘a priori’, mas ‘a posteriori’” (MEIRELES, 1979, p. 19).

Em seu estudo sobre a literatura infantil brasileira, Laura Sandroni (1987, p. 60) afirma que: “Monteiro Lobato¹¹ foi o primeiro escritor brasileiro a acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão”. O autor criou uma boneca de pano que questionava o mundo e não se deixava dominar por discursos que se pretendiam autoritários. Entretanto, é provável que Lobato não tenha sido o primeiro a perceber a inteligência infantil. O reconhecimento de outros autores, dentro e fora do Brasil, pode ser notado na preocupação em traçar guias de leituras e de interpretações para as crianças. A tentativa de manipulação e moralização se deve ao reconhecimento da capacidade poética e imaginativa do infante. É provável que Lobato, pelo menos em terra tupiniquins, tenha sido o primeiro a não temer a capacidade intelectual infantil.

Charles Bally (1962, p. 29) explica que “la lengua aparecerá como un arma que cada interlocutor maneja con miras a la acción para imponer su pensamiento personal”. Entretanto, o adulto, fruto de discursos autoritários, impõe às crianças não o seu discurso, mas o social¹². Desta forma, algumas vezes, as crianças são podadas para que não façam uso das possibilidades de transgressão viabilizadas pela linguagem. Os que entendem as crianças como indivíduos sem fala aspiram que elas aprendam os códigos linguísticos, mas não o falar:

A aquisição da linguagem é dada em termos tais que a criança, ao aprender a falar e a se exprimir, insere-se num contexto já preexistente. Sabe-se que a língua é um contrato social, mas a linguagem “é a morada do ser”, e ela foi/é interdita no território da infância. É-lhe oferecida uma estrutura e a criança nela ingressa, destituída de qualquer possibilidade de escolha. (LUCAS apud SANDRONI, 1982, p. 90).

¹¹ O escritor Monteiro Lobato, (1882-1948), é considerado o divisor de águas da literatura infantil brasileira. Os textos do autor dialogam com o imaginário infantil e respeitam os conhecimentos das crianças em vez de tentar somente instruí-las ou moralizá-las. A obra lobatiana contribui para o desenvolvimento da criança e de sua criticidade.

¹² Gramsci (1979) explica que os intelectuais sociais são fruto da sociedade. A família, a escola e a imprensa seriam responsáveis pela manutenção dos valores e posições sociais. Desta forma, o homem adulto não seria fruto apenas da forma que interiorizou as informações do mundo, mas de um esquema de formação social. O adulto manipulado e reproduzidor dos valores e normas de sua sociedade impõe ao seu filho ou aluno não a sua concepção de mundo, mas a que foi treinado a adotar. Este círculo seria fruto, seguindo o raciocínio de Gramsci, de uma sociedade que visa à manutenção de alguns grupos no poder.

O ser criança, em desenvolvimento, é impossibilitado de viver a arte literária, enquanto possibilidade de imersão em um mundo fantástico, quando a pedagogia e o intuito de moralizar são entendidos como fundamentais no texto fictício. Gregorin Filho (2009, p. 64) traz, em seu texto *Literatura Infantil*, recomendações para a formação de leitores. O autor sugere ao professor que escolha textos que atendam à proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Foi a preferência por textos politicamente condizentes com os PCN que quase excluiu a coleção referente ao “Sítio do Picapau Amarelo”, de Monteiro Lobato, dos livros recomendados pelo MEC para as crianças. A polêmica surgiu pelo fato de o autor ter chamado tia Nastácia de “negra de estimação”. O texto que pode levar o aluno a pensar o contexto brasileiro da primeira metade do século XX só não foi censurado devido ao fato de Lobato pertencer à lista dos cânones literários brasileiros.

A excessiva preocupação com a instrução e com o “politicamente correto” pode privar a criança de ter contato com os benefícios artísticos do texto escrito. “A literatura estabelece uma experiência dialógica, de alteridade, de subjetivação para o leitor. Ela encanta, incomoda, provoca, faz pensar, não fecha nem coloca ponto final, ela abre...” (PARREIRAS, 2009, p. 56). A abertura identificada por Parreiras pode ser para um mundo menos previsível, um mundo que pode ser mudado, ou inventado, pela própria criança.

Em oficina de contação de histórias¹³, o autor Gabriel Sant’anna falou sobre a necessidade que as pessoas têm em pedir sempre histórias moralizantes. Gabriel alertou para a importância de trabalhar o lúdico, o imaginário, o fantástico. Os contadores de histórias querem envolver, seduzir, buscar uma ruptura com o cenário posto. A literatura, como explicou Parreiras (2009), precisa incomodar, encantar e não servir exclusivamente para ensinamento da moral e da política social. A literatura infantil se torna mais rica quando permite hermenêuticas, oferecendo à criança o papel de coautor. Desta forma, é estabelecido entre o autor e o leitor um jogo, um discurso lúdico que permite que a criança preencha as lacunas do texto e faça leituras segundo seu próprio momento, respeitando as fases de seu desenvolvimento.

Affonso Romano de Sant’Anna considera necessário que os professores sejam mais bem preparados para lidar com a literatura infantil. O adulto, imerso às convenções de um mundo funcional, corre o risco de achar que o imaginário não tem valor. O autor (2006, p. 188) explica que antes de trabalharem literatura com as crianças, os

¹³ A oficina chamou-se “Chapéu de Histórias” e foi realizada no dia 12 de junho de 2010, no SESC/Campos dos Goytacazes / RJ.

professores deveriam “ser submetidos a aulas de criação literária para despertarem dentro de si mesmos a surpresa, a dificuldade e a alegria da criação textual”.

Livros com temas pedagógicos ou politicamente corretos podem não ajudar como os professores acreditam. Estes mesmos professores se entregam, muitas vezes, aos textos de autoajuda e acreditam que fórmulas mágicas para problemas humanos existem. Sobre esta questão, Affonso Romano (2006, p. 188) comenta: “A boa literatura é na verdade uma ‘alta’ ajuda, enquanto os textos conhecidos com ‘autoajuda’, ainda que ajudem um pouco, por suas limitações, talvez se definam mais como uma ‘baixa-ajuda’”.

Faz-se necessário que se entenda que a literatura tem muito mais a contribuir do que a “literatura didática”. O fato de a escola estar preocupada em levar para as salas de aula livros sobre ética e cidadania não garante que sejam formadas pessoas éticas e cidadãos. O contato com o imaginário, a possibilidade de transgressão do dogmático e a viabilização da alteridade fazem com que a literatura seja fundamental para o desenvolvimento de um ser humano crítico.

Morin (1998, p. 29) explica que: “O conhecimento pode ser legitimamente concebido como o produto de interações bio-antropo-sócio-culturais”. O conhecimento humano é fruto de sua cultura, de suas relações e do que, internamente, o homem faz com tudo o que recebe do mundo. O ser, que é acostumado a receitas exatas e cominhos guiados, esquece-se de fazer sua própria síntese das informações que recebe. Ele perde sua fala e passa a repetir os discursos dos outros. Drummond escreveu sobre a massificação da sociedade que fez das histórias *best-sellers*, partidas de futebol “iguais”. Entretanto, o poeta não deixou de acreditar no homem e escreveu: “Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa./ Não é igual a nada. / Todo ser humano é um estranho ímpar” (ANDRADE, 2002). A “boa literatura”, como assinalou Affonso Romano (2006), permite que o homem, estranhamente diferente, faça suas próprias leituras. Os contos de fadas sobrevivem a várias gerações porque, apesar do intuito de alguns autores em transformarem-no em estratégia pedagógica, viabilizam diferentes leituras e falam de formas plurais a diversos “estranhos ímpares”.

A sociedade, a semiosfera, a educação e a arte, ao invés de aprisionarem o homem em cavernas, podem permitir – por meio da cultura, democracia e estética, enquanto forma de sensibilização e dialética – que ele leia e escreva as histórias do mundo.



As cavernas das Chapeuzinhos, do século XVII ao século XX

O ser humano procura o conhecimento das verdades da vida. Ele quer saber sobre sua origem, sobre as possibilidades e a veracidade de sua existência. Na tentativa de compreender a verdade sobre si mesmo, René Descartes, filósofo e matemático francês, chegou a negar que ele mesmo poderia existir uma vez que a mente humana é capaz de inventar, fantasiar coisas tal como se de fato existissem. Entretanto, em suas *Meditações Metafísicas*, Descartes (2000) concluiu que se ele era capaz de pensar sobre as coisas e o mundo, logo existia.

Confiante de sua existência semelhante à de um criador bom, condição necessária para que também ele fosse bom, já que a parte de um todo é, segundo o estudioso, semelhante ao todo original, Descartes passou a buscar a verdade existente no mundo. Partindo do pressuposto de que as pessoas podem se equivocar e considerarem reais a irrealdade, o francês desenvolveu um método para apreender a verdade: “Y tenía siempre un deseo inmenso de aprender a distinguir lo verdadero de lo falso para ver claro en mis acciones y caminar con seguridad en esta vida” (DESCARTES apud RICOEUR: 2006, p. 46).

Segundo estudos de Davis e Hersh (1998, p. 5), o método de Descartes consistia em: “a) aceitar somente aquilo que seja tão claro em nossa mente, que exclua qualquer dúvida; b) dividir os grandes problemas em problemas menores; c) argumentar, partindo do simples para o complexo; e d) verificar o resultado final”. A partir do método apresentado, passou-se a conceber o mundo como exato, pois tudo que fosse controverso era considerado falso. Faz-se importante ressaltar que Descartes formulou este método a partir de seu desejo em ver o mundo com clareza, dividindo as trevas – o fantasioso, o falso – da luz.

A luz, que provoca a clareza e viabiliza a visão, também foi, metaforicamente, utilizada por Platão. Em sua alegoria da caverna, o poeta filósofo explicou que os homens habitavam em uma caverna e não percebiam mais do que sombras do mundo externo. Se os homens descritos por Platão utilizassem o método proposto por Descartes,

certamente chegariam à conclusão de que as sombras eram verdadeiras e a luz era, apenas, uma ilusão. Vale explicar que a sombra era originária da luz, era a luz em negativo. Ainda em *A República - Parte II*, Platão (2006, p. 45) nos fala sobre o que aconteceria se alguém saísse da caverna e depois que seus olhos estivessem acostumados, pudesse ver não só a luz, mas também o mundo tornado por ela perceptível ao homem. O texto explica que se este homem voltasse à caverna e narrasse o visto para os outros, certamente seria considerado louco. Tal fato ocorreria porque o relato do mundo externo à caverna seria insólito, não corriqueiro, não relacionado ao que, de fato, os homens viam.

Busca-se deixar claro que a excessiva racionalidade humana e sua tentativa de apreender a verdade do mundo é uma caverna que inviabiliza o ver além das rochas. Descartes concebeu o homem como uma máquina exata e separou-lhe a alma, pela impossibilidade de uma explicação exata. Guiados pelo método cartesiano, muitos homens continuam residentes de cavernas e insistem em afirmar que o que conseguem ver e “comprovar” é a realidade e não suas percepções da realidade: “Como apreender a realidade insólita e tentar defini-la se nem sabemos com certeza o que é realidade? (...) O alcance da certeza será o paradigma e este fala do real, mas não é o real” (CASTRO, 2008, p. 12).

Por acreditar que só o que se pode comprovar é real, a literatura é, por muitos, desdenhada. Apesar de não ter compromisso em relatar a realidade, o texto literário é escrito por homens imersos no mesmo mundo estudado pelos cientistas. Ao invés de transcrever o considerado real, a literatura apresenta diferentes visões humanas do mundo.

Simplemente, literatura infantil

Descartes, assim como tantos outros estudiosos, buscava a verdade. A ciência considera verdade o comprovado, o não insólito. Segundo o dicionário da língua portuguesa, o verbete insólito nos remete ao: “1 - que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal. (...). 2 - que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição” (HOUAISS, 2001, p. 1625). O insólito é, assim, o incomum; e o incomum é de difícil comprovação. Entretanto, o termo pode se apresentar como possibilidade de imersão na realidade e, conseqüentemente, na verdade que Descartes sonhava conhecer. O prefixo *in-*, como já foi visto, pode significar “dentro” (SCHWINDT, 2001, p. 176). Apesar de esta leitura não ser aceita por todos os

estudiosos do latim, percebe-se em textos considerados insólitos uma imersão na realidade ao invés de uma negação da mesma. Insólito pode significar negação do corriqueiro, do comum, do habitual como também pode significar uma imersão no que é corriqueiro, no comum, no habitual a fim de desvelar o que, por ser visto como verdade ou comum, tornou-se imperceptível.

Em sua famosa canção “Another brick in the wall”, a banda Pink Floyd, que tece uma crítica à educação tradicionalista, diz que o humano é moldado para ser “mais um tijolo no muro, na parede”. Tijolos são feitos em formas e apresentam características semelhantes. É possível que com as convenções sociais e com a educação escolar, algumas vezes preocupada exclusivamente com a preparação para o mercado de trabalho, as pessoas se tornem resultados de específicas formas – previstas na obra de George Orwell, *1984* (1986).

Na fase adulta, muitos homens acabam por perder a espontaneidade. Em *A psicanálise dos contos de fadas*, Bruno Bettelheim (2007) explica que os contos de fadas são importantes porque permitem que o homem se descubra e aprenda a lidar com algumas questões importantes para o seu desenvolvimento. Estas questões não necessariamente podem ser explicadas pela ciência ou pelo método cartesiano, elas têm que ser vivenciadas:

Platão – que talvez tenha compreendido aquilo que forma a mente humana melhor do que alguns de nossos contemporâneos que querem suas crianças expostas apenas a pessoas “reais” e a acontecimentos do dia a dia – sabia o quanto as experiências intelectuais contribuem para a verdadeira humanidade. Ele sugeriu que os futuros cidadãos de sua república ideal começassem sua educação literária com a narração dos mitos, em lugar dos meros fatos ou dos assim chamados ensinamentos racionais. Mesmo Aristóteles, mestre da razão pura, disse: “O amigo da sabedoria é também um amigo do mito”. (BETTELHEIM, 2007, p. 51).

Entre os animais que habitam a terra, é o homem o mais desprovido de recursos que lhe assegurem a sobrevivência: o recém-nascido humano não sobrevive só, depende, intrinsecamente, de quem o ajude em seu desenvolvimento. Platão entendia que para que uma sociedade pensante pudesse existir, seria necessário que o homem, em sua busca pelo conhecimento de mundo, tivesse contato com o mito, em seu olhar primeiro sobre todo o cosmos.

A literatura, arte da palavra, desenvolve no homem a sensibilidade necessária para dialogar com a vida, com o próximo e com ele mesmo: “O homem é, de todos os seres, aquele que consegue fazer uso da fantasia para colorir seu mundo e se deleitar com seus encantos. Mito e magia são dimensões de nossa vida e experiência – e estão na essência das formas artísticas” (VOLOBUEF, 2001a, p. 7).

A literatura infantil é permeada de narrações, situações e personagens considerados incomuns que, paralelamente ao colorir o mundo, permitem que o ser humano em formação vivencie questões que a sociedade funcional prefere ignorar. Esta vivência tornará o homem mais resolvido com suas questões e mais crítico frente à sociedade.

Seja com uma “Bela” que ousa se apaixonar por uma “Fera”; com um casal de irmãos que resolve desafiar o mal e voltar para casa; com um boneco de madeira que se quer humano; com um gato que usa botas e quer possuir uma bela oratória; com uma “Alice” que imerge em seu sonho; com uma “boneca de pano” que resolve questionar o mundo ou com uma “Chapeuzinho” que resolve escolher um caminho diferente do que lhe foi predeterminado. O fato é que a literatura infantil viabiliza o insólito, que viabiliza não necessariamente uma negação, mas uma imersão no mundo por meios menos simulados e menos socialmente legitimados.

Chapeuzinho Vermelho em cavernas do século XVII

Os contos de fadas permeiam o imaginário humano. A partir dos contos, o homem desenvolve uma relação interpessoal, necessária para que haja a intrapessoalidade. Histórias, como as de “Branca de Neve” e “Rapunzel”, permeiam o imaginário humano e fazem parte de diferentes culturas. A cultura é para o homem “uma forma simbólica duplamente necessitada pelos caracteres sociáveis do animal humano, tão desprovido de instintos de subsistência, e pelas qualidades de mediatização reflexiva do seu ‘grande cérebro’.” (DURAND, 1996, p. 81).

O ser humano precisa da cultura para que possa se desenvolver, ou seja, o ser humano é alimentado pela cultura que ele próprio alimenta. A literatura pode ser entendida como um aspecto cultural capaz de conduzir o homem ao mundo simbólico, indispensável para seu desenvolvimento.

Tudo começa assim: ao sair de sua casa – útero materno – para visitar sua avó enferma, Chapeuzinho segue o caminho do bosque

conduzindo o leitor a outro mundo, apresentando-lhe uma nova forma de caminhar na vida.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco explica:

Ao caminhar pelo bosque, posso muito bem utilizar cada experiência e cada descoberta para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro. Sem embargo, considerando que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. (ECO, 1994, p. 16).

Chapeuzinho trilha seu próprio caminho. Insolitamente, conversa com o lobo, fornece-lhe o endereço para o qual seguirá e aceita a competição proposta pelo canino. Pensa em correr para chegar primeiro à casa da avó, mas se deixa seduzir novamente: diverte-se com os encantos do bosque. A leitura hermenêutica do conto propõe que, além do texto, seja verificado o contexto histórico no qual a história foi escrita. Charles Perrault era um homem considerado culto pela burguesia francesa. “Seus contos, em alguns momentos, caracterizam-se por um certo sarcasmo em relação ao popular. Ao mesmo tempo, são marcados pela preocupação de fazer uma arte moralizante através de uma literatura pedagógica”. (CADEMARTORI, 1987, p. 36). O francês, apreciando ou não o popular, entendia que por meio dos contos narrados pelo povo de seu país conseguiria promover um diálogo entre a corte e as crianças. Por esta razão, colheu contos da oralidade camponesa e os adaptou para o público infantil:

Por mais frívolas e estranhas que sejam todas estas fábulas em suas aventuras, é certo que elas excitam nas crianças o desejo de se parecerem com aqueles que elas veem se tornar felizes e ao mesmo tempo, o temor das desgraças nas quais caem os maus por sua maldade. (PERRAULT apud MEIRELES, 1979, p. 60).

Charles Perrault não fez somente uma tradução¹ dos contos, mas verdadeiramente os adaptou. Ele fez modificações no enredo a fim de atribuir aos contos um caráter moralizante. Servidor da corte de Luís XIV, Perrault, em vez de contar a história de uma menina que ousou conhecer o bosque da vida, explicou o que acontece com as meninas que, desobedientes, não seguem o caminho predeterminado. A ousada menina de “chapéu vermelho” chega a seu destino quando sua avó

¹ Tradução aqui aparece não no sentido de passar de um idioma para o outro, mas de uma linguagem para outra. Ou seja, da oralidade, para a escrita.

já havia sido devorada pelo lobo. Travestido de vovozinha, o canino tenta enganar a menina que, em um misto de sedução e medo, põe-se a questionar o animal feroz. Dentre as questões relativas à aparência física do lobo, “Chapeuzinho” pergunta sobre o porquê de o animal possuir dentes tão grandes e ouve que estes são para comê-la: “E, ao dizer tais palavras, o lobo mau se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu.” (PERRAULT, 2004, p.73).

Charles Perrault, mesmo depois de finalizar a narração da história, apresenta ao seu leitor uma moralidade que diz:

Percebemos aqui que as criancinhas,
Principalmente as menininhas
Lindas, boas, engraçadinhas,
Fazem mal de escutar a todos que se acercam,
E que de modo algum estranha alguém,
Se um lobo mau então as coma, e bem.
(PERRAULT, 2004, p. 75)

Na moralidade, o autor, não só ratifica a mensagem presente no conto como também determina claramente seu público. A literatura que poderia libertar e levar ao pensamento crítico condiciona as crianças, principalmente as meninas, a ficarem restritas às cavernas impostas por seus pais e por seu rei. A menina ousada que escolheu passear pelo bosque, ao invés de permanecer presa à caverna de sua família, é, irreversivelmente, morta.

Tal morte pode ser física (entendida pelo leitor ainda criança que vê no lobo um animal perigoso) ou social. A Chapeuzinho adolescente entende a desobediência à sociedade e compreende a moralidade: o lobo é uma metáfora do homem cordial que “Persegue as donzelas mais puras, até à sua casa, até à alcova escura” (PERRAULT, 2004, p. 75). Perrault fortifica a caverna do moralismo e da obediência da França do século XVII, principalmente em Chapeuzinho Vermelho. Entretanto, o autor insere, com os contos de fadas, a cultura popular, ainda que adaptada, nos palácios: “Apesar do pretendido distanciamento com que Perrault trata o popular, a intenção burlesca, depreciativa, em relação aos motivos populares, não impediu, em muitos momentos, a adesão afetiva àquelas personagens carentes que delineia.” (CADEMARTORI, 1987, p. 36).

Chapeuzinho Vermelho: liberdade e submissão no século XIX

Aproximadamente um século após o francês Charles Perrault ter publicado “Chapeuzinho Vermelho”, em uma coletânea com histórias

escritas a partir de narrativas folclóricas da oralidade europeia, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm também o adaptam, só que agora para o público alemão.

Apesar de a coleção de textos dos Grimm ter sido publicada um século após a de Perrault, relatos de estudiosos, como Nelly Novaes Coelho (2003, p. 23), esclarecem que os alemães não adaptaram a obra do francês, mas colheram da oralidade da Alemanha, do final do século XVIII e do início do século XIX, os contos publicados em dois volumes – um em 1812 e outro em 1815 – da coleção intitulada *Kinder – und Hausmärchen* ou *Contos de fadas para o lar e as crianças*. A professora do Departamento de Letras Modernas da UNESP Karin Volobuef, na obra organizada por Moura e Cambeiro (2013), explica que os Grimm:

Embora não tenham sido os primeiros a reunir em livro narrativas do maravilhoso popular, sua publicação representou uma divisão de águas no que se refere à concepção do folclore enquanto manancial estético e cultural digno de ser coligido, preservado e estudado. (MOURA; CAMBEIRO, 2013, p. 15).

Os contos destinados ao lar e às crianças foram recolhidos no período em que a Alemanha vivia uma crise política. O imperador francês Napoleão Bonaparte, após derrotar os austríacos e os russos, em 1805, resolveu incorporar à *grand nation* os países que ficavam à esquerda da França, dentre eles a Alemanha. Conta Mann (apud MATA, 2006, p. 2) que Napoleão “desempenhou na história alemã um papel tão central quanto na história francesa. Sob sua poderosa influência foram criadas as formas de existência política, jurídica e técnico-administrativa nas quais viveu a Alemanha no século XIX e, não raro, século XX adentro”.

O domínio napoleônico submeteu os alemães a uma rígida censura e ao aumento da inflação e dos impostos. Contam Sérgio e Giulie da Mata que houve, entre os alemães, o desejo de resgatar tradições e identidades nacionais. É neste contexto que Jacob Grimm, o mais velho dos irmãos, tem “sua atenção atraída por tudo o que, no âmbito da literatura popular, possa traduzir aquele ‘espírito do povo’” (MATA, S.; MATA, C., 2006, p. 5). Volobuef transcreve, traduzindo para o português, a fala de Jacob que explicita seu interesse em preservar a cultura alemã:

No que se refere ao modo pelo qual realizamos a coleta, nosso primeiro objetivo foi a fidelidade e verdade. Assim,

não acrescentamos nada originário de nós mesmos, não tornamos mais belos quaisquer incidentes ou características da narrativa em si, mas reproduzimos seu conteúdo tal como chegou a nós. É obvio que a forma de expressar e a elaboração dos detalhes em grande parte são de nossa autoria, mas procuramos preservar todas e quaisquer peculiaridades percebidas, a fim de, também nesse sentido, conservar na antologia as multiplicidades da Natureza. (GRIMM apud VOLOBUEF, 2009, p. 2).

Entretanto, como analisa Mata, parecia haver uma discordância de objetivos entre os irmãos Grimm. Enquanto Jacob estava preocupado em manter a autenticidade dos textos, Wilhelm cedia aos conselhos de Achim von Arnim para que fossem feitas adaptações moralizantes. O levantamento dos textos, que seria realizado em toda a Alemanha, foi feito apenas em Hessen e os textos coletados sofreram modificações:

Os contos populares foram não apenas traduzidos dos diferentes dialetos para o “alto alemão” (Hochdeutsch). Eles passaram também por um processo de depuração moral. Somente depois desta dupla tradução, por assim dizer, tornaram-se clássicos da literatura mundial. (MATA, S.; MATA, C., 2006 p. 7).

Os pesquisadores Sérgio e Giulle da Mata (2006) explicam que os textos dos alemães sofreram, como os do estudioso francês, adaptações e não apenas traduções. A preocupação com a divulgação de comportamentos e atitudes cruéis, como, segundo reportagem da revista *Mundo Estranho*, da antropofagia cometida por Chapeuzinho Vermelho ao comer a carne de sua avó, fez com que os textos fossem modificados. Nelly Novaes Coelho (2003, p. 24) explica que os autores alemães, ao retirarem os episódios de excessiva maldade e violência, obtiveram sucesso e abriram caminho para o gênero “Literatura Infantil”.

Especificamente no caso do conto Chapeuzinho Vermelho, a maldade foi amenizada, mas não totalmente retirada. Assim como a menina narrada por Perrault, a Chapeuzinho dos Grimm saía do útero materno, seu lar, para a floresta. Com a vitalidade exposta em sua capa vermelha, decide ver o mundo além das janelas de sua casa. Entretanto, assim como a Chapeuzinho de Perrault, a Chapeuzinho escrita na Alemanha é castigada: o lobo, mais uma vez, a devora.

Com o público previamente definido no título de sua coleção “Para o lar e para as crianças” o texto alemão castiga, mas explica ao leitor que após o arrependimento as pessoas podem ter a absolvição.

Chapeuzinho Vermelho, assim chamada pela cor de seu chapéu, não tem seu nome de batismo divulgado. No início do texto, narra-se que a menina é chamada desta forma em razão de um chapéu que recebeu de sua avó. Os outros personagens do texto também não têm nomes próprios: a avó, a mãe, o caçador, o lobo, todos são narrados sem nomes específicos. A não denominação dos personagens pode ser analisada como uma tentativa de dizer ao leitor que os personagens podem receber quaisquer nomes, uma vez que o ocorrido com eles pode acontecer com qualquer pessoa.

Outra tentativa de aproximação do leitor com a história pode ser notada no início “Era uma vez”, na tradução de BELINKY (2008, p. 144) e “Houve, uma vez” na tradução de BONINI (1961, p. 33). Uma leitura em primeiridade talvez chegasse à conclusão que se era e houve, não é e não há mais. Entretanto, uma leitura mais atenta pode desvelar que o “era” e o “houve” podem significar que o ocorrido com Chapeuzinho Vermelho pode vir a acontecer com qualquer pessoa que se aventure e ouse sair da caverna “família”.

Franz (1981, p. 51) aborda a questão do desenvolvimento da ideia de agora e sempre presente nos contos de fadas: “Em contos de fadas o tempo e o lugar são sempre evidentes porque eles começam com “Era uma vez” ou algo semelhante, que significa fora de tempo e de espaço – a “terra de ninguém” do inconsciente coletivo”.

Uma vez entendido que a história de Chapeuzinho Vermelho pode ser comum, os autores alemães, ao contrário de Perrault, narram que a menina erra ao escolher um caminho diferente, mas erra por desobediência, não por ignorância. Se a Chapeuzinho francesa não sabe a quais perigos pode ser submetida, a segunda é advertida por sua mãe, responsável por manter a caverna devidamente fechada: “...anda direitinha e comportada e não saias do caminho...” (GRIMM, 2008, p. 144).

Ainda em relação à caverna familiar, podem-se verificar as características da avó, narradas somente na versão dos Grimm (1961, p. 34). Os autores explicam que a matriarca “Não sabia mais o que dar e o que fazer pela netinha”. A narração dos irmãos revela que a menina era muito mimada por sua avó. Explica Odila Mansur que a família é a caverna do humano em desenvolvimento. A autora (MANSUR, 2002, p. 10) esclarece que o indivíduo gerado e mantido na caverna familiar “luta para ser ele mesmo”.

Não se trata de dizer que a proteção familiar não é necessária. Assim como a caverna escura do útero materno é necessária para o

desenvolvimento do feto, a caverna familiar é importante. O indivíduo necessita de proteção e limites até que amadureça e possa conquistar autonomia. Entretanto, “Para que a família, enquanto “caverna”, propicie a libertação da criança, é preciso que saiba amar e limitar, e não cerceie o pensar e o ser, pelo excesso de zelo, coações ou autoritarismo.” (MANSUR, 2002, p. 10). Bettelheim (2007, p. 240) explica que o texto dos Grimm evidencia a superproteção, o erro da avó e afirma: “Não seria nem a primeira, nem a última vez que uma criança tão mimada por uma avó se mete em dificuldades na vida real”.

A menina acostumada à proteção da caverna familiar não conhece os perigos da floresta. Inocente, conversa com o lobo e fornece-lhe o endereço de sua avó. Retornando ao mito da caverna, pode-se, analogicamente, dizer que Chapeuzinho Vermelho se deixou seduzir pela possibilidade de conhecer os encantos da floresta porque não conhecia mais do que o caminho à escola. A caverna imposta por sua família era tão escura, o zelo para consigo era tão exageradamente aprisionador que a proposta do lobo tornou-se tentadora: “Olha, Chapeuzinho Vermelho, que lindas flores! Por que não olhas ao redor de ti? Creio que nem sequer ouves o canto maravilhoso dos pássaros! Andas tão ensimesmada como se fosses para a escola, ao passo que é tão divertido aqui na floresta!” (GRIMM, 1961, p. 34-37).

Se a menina de chapéu vermelho tivesse, mesmo que sob a proteção da família, a possibilidade de se encantar com as cores e os sons da floresta, ela não teria sido presa fácil do lobo.

Assim como ocorreu com a Chapeuzinho Vermelho de Perrault, a dos Grimm, quando chegou à casa da avó, encontrou o lobo travestido. Entretanto, ao invés de – como a da versão francesa – deitar com o lobo, a do conto alemão apenas se aproximou da cama e abriu o cortinado. Percebendo as diferentes características de sua “avó”, a menina também faz diversas perguntas em relação à aparência da matriarca. Se a última pergunta que a menina protagonista do conto de Perrault é referente aos dentes, a dos Grimm tece questionamento em relação à boca. Também a resposta do lobo na versão dos Grimm é mais sutil. Enquanto o lobo do século XVII diz que os dentes são para “comer” a menina – verbo com conotação sexual em várias culturas – o do século XIX, dos Grimm, diz que é para devorá-la.

A partir de análise semiótica dos textos de Perrault e dos Grimm, pode-se verificar que o conto na versão dos alemães é menos óbvio e amedrontador. A questão da sexualidade, por exemplo, não fica tão explícita quanto no conto de Perrault. Não se fala, no conto

dos Grimm, claramente em sexo. Por este motivo, o conto alemão é menos aprisionador, pois dá ao leitor a possibilidade de diálogo e interpretação. Em determinada idade a criança pode entender o conto como a história de uma menininha desobediente e em outra como uma narrativa dos conflitos sexuais de uma menina púbere. O importante é que há espaço para que o leitor entre. O discurso da obra dos Grimm é menos autoritário que o da obra de Perrault porque há, na versão alemã, algumas lacunas para que cada leitor, segundo suas experiências, entre.

Entretanto, apesar de o conto dos Grimm possuir algumas características lúdicas, há submissão à caverna. De forma menos traumatizante, os autores prendem os leitores na caverna da obediência da Alemanha do século XIX.

A menina “desobediente” é também punida com a morte, entretanto tem a chance de voltar à vida. Suzi Frankl Sperber explica que:

Os contos de fadas têm três mundos: o anterior à provação; o da provação e o posterior a ela. Trata-se de uma hierofania, reino do mistério, em que o valor maior, comum a todas as narrativas, é o apreço à vida e a confiança em sua volta. É um mundo ativo, que não visa mudança de situação (de um mundo pior para outro melhor), mas a permanência de um princípio ativo de amor à vida e à alegria (como exemplificam as grandes festas dos contos de fadas). Espera a transfiguração e a ressurreição, isto é, a manutenção da vida sobre a Terra, apesar da morte particular, individual, que também é encenada, subdiariamente, no conto de fadas. (SPERBER, 2011, p. 17).

Chapeuzinho Vermelho ficou no escuro da barriga do lobo. Foi necessário que ela passasse pelo ritual de iniciação para viver. Na barriga, no escuro, ela se encontra com o “eu” obediente necessário a merecer a vida social. Na versão dos Grimm, a Chapeuzinho morre para renascer. Já na de Perrault, a morte representa o fim e a “ré” não merece absolvição.

A Chapeuzinho Vermelho alemã, com a ajuda de um caçador, renasce, mas não para viver livre. Ela tem a possibilidade de voltar à segurança de sua caverna. Os autores explicam que a melhor forma de viver bem é acatando as ordens da família.

Os contos foram colhidos a fim de valorizar a cultura alemã que estava sendo colocada em segundo plano pelo poderio francês. Entretanto, a cultura que a Alemanha pretendia instaurar também era

de submissão. O moralismo alemão não era católico como o francês, mas protestante.

Não se pretendia, na Alemanha do século XIX, a plena libertação do cidadão, a saída da caverna. Pretendia-se sair do poderio francês, a caverna apenas seria de propriedade dos conterrâneos. Ratifica a afirmação a continuação do conto existente apenas no conto alemão:

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

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

(GRIMM, 1961, p. 39)

A partir do texto dos Grimm, o leitor menos crítico absorve a ideia de que todos os lobos são sempre maus e que conversar com estranhos é sempre um erro. Se a metáfora do lobo for entendida pelo leitor, a situação é agravada, uma vez que se compreenderá que todos os homens são igualmente ameaçadores às meninas ingênuas. Afinal, o texto traz, em outro momento, outro lobo com as mesmas características do morto pelo caçador.

O texto segue ratificando a ideia da necessidade da morte defendida por Sperber. O lobo, sem chance de recuperação, representa o mal, e, por esta razão, é mais uma vez punido com a morte. Da morte do lobo depende a vida da Chapeuzinho que: “pode voltar felizmente para a casa e muito alegre, porque ninguém lhe fez o menor mal.” (GRIMM, 1961, p. 40).

A caverna da obediência é revelada pelos Grimm como a única possibilidade de felicidade. Só as meninas obedientes são merecedoras de desfrutar a alegria, e o melhor caminho a se seguir é o distante das tentações e das seduções da floresta.

A Chapeuzinho em insólito amarelo

Se Chapeuzinho Vermelho inicia sua história determinada a conhecer e a encantar-se com o bosque, Chapeuzinho Amarelo vive sob a síndrome do medo. As Chapeuzinhos apresentam diferenças

identificadas pela cor do chapéu. A francesa e a alemã têm um chapéu vermelho. O vermelho é a cor que ou seduz ou alerta e é considerada, por ser a cor do sangue, símbolo do princípio da vida: “com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 944). Já a Chapeuzinho brasileira tem um chapéu amarelo. A cor pode ser símbolo de riqueza, cor do ouro, mas também pode ser símbolo da aproximação com a morte: “O campo de sua confrontação é a pele da terra, nossa pele, que fica amarelada – ela também – com a aproximação da morte”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 40).

A escolha de Chico Buarque pela cor amarela para pintar o chapéu de sua personagem não parece ter sido em razão da riqueza que o amarelo pode remeter, mas pela aproximação da morte que a cor simboliza. Chapeuzinho Amarelo vive amedrontada:

Era a Chapeuzinho Amarelo.
Amarelada de medo.
Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.
Já não ria.
Em festa não aparecia.
Não subia escada
nem descia.
Não estava resfriada
mas tossia.
Ouvia conto de fada
e estremecia.
(BUARQUE, 1979)

Ao contrário da Chapeuzinho Vermelho que começava a história com coragem e vontade de viver, Chapeuzinho Amarelo tinha medo de viver sua vida. Ela não conseguia brincar ou realizar atividades cotidianas porque tinha medo que algo ruim viesse a lhe acontecer. A cor de seu chapéu denunciava seu estado de espírito, a forma que levava a vida. A Chapeuzinho brasileira agia como se estivesse morta: “Então vivia parada, deitada, mas sem dormir, com medo de pesadelo” (BUARQUE, 1979).

Vale ressalva o fato de Chapeuzinho Amarelo ter sido escrita por Chico Buarque, famoso por suas músicas de protesto, nos anos 70. O texto foi publicado pela primeira vez em 1979, tempo em que o Brasil ainda vivia o Regime Militar.

Quando o artista, em 1966, venceu o II Festival de Música Brasileira da Record, o país conheceu a música “A banda” que contava

a história de uma gente sofrida que parava “pra ver a banda passar cantando coisas de amor”. A gente sofrida ilustrada em “A banda” era amarelada como a Chapeuzinho. A gente sofrida alegrava-se ao ver a banda, mas a alegria era efêmera e para o desencanto do artista: “O que era doce acabou / Tudo tomou seu lugar / Depois que a banda passou”.

Chapeuzinho não se deixava encantar como a gente sofrida brasileira que, apesar da ditadura, se valia das alegrias efêmeras: dançava com a banda, sambava no carnaval e comemorava o sucesso do futebol. Chapeuzinho, amarelada de medo, era viva, mas era morta, e por isso preferia permanecer em sua caverna. Ela tinha medo dos lobos que poderiam devorá-la, ou puni-la caso saísse ou ousasse como Chapeuzinho Vermelho.

Entretanto, foi de forma insólita que a Chapeuzinho brasileira se libertou. Quando de fato ficou frente a frente com o temido lobo, percebeu que ele não era tão aterrorizante quanto pensava. Com a sabedoria de Ulisses, que usa a palavra para salvar-se do ciclope, Chapeuzinho Amarelo faz uso de sua capacidade hermenêutica e desvela os signos, não somente pronunciados, mas apresentados na expressão do lobo:

O lobo ficou chateado
de ver aquela menina
olhando pra cara dele,
só que sem o medo dele.
Ficou mesmo envergonhado,
triste, murcho e branco azedo,
porque um lobo, tirado o medo,
é um arremedo de lobo.
(BUARQUE, 1979)

Envergonhado por não assustar Chapeuzinho, o lobo tenta outra estratégia para levar a menina a sentir medo, ele faz uso da repetição. Ele disse que era “LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO” (BUARQUE, 1979) umas vinte e cinco vezes. Repetir pode ser uma possibilidade de aceitação e de autoconvencimento: “repetir significa a possibilidade de aceitação pela constância reiterativa. Goebbels, o teórico da propaganda nazista, apregoava que uma mentira repetida muitas vezes era mais eficaz do que a verdade dita uma única vez.” (CITELLI, 2002, p. 49).

Apesar de o lobo ter repetido quem era, para que o medo de Chapeuzinho voltasse, tal fato não aconteceu. Ao contrário, a ilustradora da edição de 1979, Donatella Berlendis, pintou a mudança de cor das bochechas de Chapeuzinho. Se no início, elas eram amareladas de

medo, no enfrentamento com o lobo, elas se tornaram vermelhas, vibrantes e vivas. A menina de bochechas vermelhas, por mais que o lobo repetisse, não conseguia ouvir a palavra LOBO, mas BOLO, que se encaixava melhor à figura assustada do animal. Na reedição, ilustrada por Ziraldo, publicada pela primeira vez em 1998 e reimpressa várias vezes também no século XXI, o lobo aparece de fato em formato de bolo, tal como Chapeuzinho o via.

Conta Chico Buarque que Chapeuzinho Amarelo começou a brincar com os seus medos, mudando-lhes o nome. Com inteligência, a menina descobriu a força das palavras. Com habilidade, passou a ressignificar o mundo. A partir do domínio da linguagem, Chapeuzinho aprendeu a enfrentar a vida: “Cai, levanta, se machuca”, mas não deixa de viver. Apesar de amarelada no início, tal como a gente que parou para ver a banda, Chapeuzinho Amarelo não somente negou o fato de o lobo ter que ser assustador, como “entrou” nos signos emitidos, voluntária e involuntariamente, por ele. Desta forma, a alegria da Chapeuzinho não foi efêmera como a dos que assistiam a banda passar, mas foi duradoura porque havia descoberto uma forma de enfrentar o mundo.

Chapeuzinho Amarelo, ao contrário da Vermelho, conseguiu sair de sua caverna. Se a caverna das Chapeuzinhos, francesa e alemã, era o moralismo, a da brasileira era a ditadura, a opressão. E foi no cenário construído pelo Regime Militar que a personagem brasileira nasceu. No ano anterior à publicação de *Chapeuzinho Amarelo*, 1978, Chico Buarque: “Com o arquiteto Oscar Niemeyer e seu pai, Sérgio Buarque, entre outros, funda o Cebrade – Centro Brasil Democrático, em oposição aos militares” (SILVA, 2004, p. 138). *Chapeuzinho Amarelo* pode ser entendido como uma possibilidade de dar voz aos amedrontados e calados pela opressão. O artista usa a literatura infantil e seus personagens para esclarecer que os medos podem ser enfrentados com a inteligência do domínio da linguagem.

Fita-Verde e a desconstrução de cavernas

O conto *Fita Verde no Cabelo* também é uma releitura de *Chapeuzinho Vermelho*. Publicado pela primeira vez na edição do dia 8 de fevereiro de 1964, no jornal “O Estado de São Paulo”, o texto apresenta ao leitor um lobo mais perverso do que o moralismo, vistos nas obras de Perrault e dos Grimm, e do que o Regime Militar, de possível leitura em Chico Buarque. João Guimarães Rosa fala de

lobos do “eu” pessoal, dos lobos presentes nos sentimentos próprios do ser humano.

Para que se faça uma análise hermenêutica é importante que se contextualize o momento da concepção do texto. Considerando a literatura como manifestação cultural, representação do mundo, o tempo da redação da obra merece sempre relevância. A partir deste entendimento, foram feitas as leituras das *Chapeuzinhos Vermelhos*, de Perrault e dos Grimm, e de *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque. Entretanto, o contexto histórico da obra *Fita Verde no Cabelo*, de João Guimarães Rosa, é menos relevante para o entendimento das questões levantadas pelo autor.

Guimarães Rosa (2008) apresenta uma obra com questões inerentes ao homem, independente de seu momento histórico. Não se pretende dizer aqui que as obras de Perrault, dos Grimm e de Buarque não sejam atemporais e relevantes também para o momento atual. Pretende-se explicar que, ao contrário das outras obras analisadas, as cavernas presentes na obra de Guimarães são transtemporais, transcendem plurais cronotopias. Faz-se esta afirmação por entender que o medo, a solidão e a questão da morte estão presentes na própria natureza humana.

O lobo existente no texto publicado, em 1970, no livro *Ave, palavra* e, 25 anos após a morte do autor, 1992, publicado separadamente com seu título *Fita Verde no Cabelo* está dentro do indivíduo. Ao contrário dos outros contos, inclusive de *Chapeuzinho Amarelo* que Chico Buarque ainda iria escrever, *Fita-Verde* não se deixa submeter, por outros personagens, a cavernas.

No início do conto, Guimarães Rosa apresenta uma jovem, não mais criança, que ousa ser diferente de todos os de sua aldeia, que era um lugar onde existiam:

velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo. (ROSA, 2008, p. 4-5).

Sua fita é inventada porque é capaz de escolher, de decidir. “Por enquanto”, como explica o autor, *Fita-Verde* ousa não “ter juízo” como os outros personagens do texto. “Quem habita a aldeia é apresentado com sua função, ou com sua existência primordial definida por um verbo”, observa a pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes (2010, p.

270). Os personagens são narrados em pares, condicionados por verbos que não indicam ação, mas passividade. Também explica Menezes (2010, p. 270), que os meninos e as meninas eram os únicos que davam indícios de ação: “nasciam e cresciam – não foram (ainda) neutralizados pela ação do tempo. Nascer e crescer indicam movimento que traduz vida”. Entretanto, a ação das crianças era prevista pelos outros moradores da aldeia. A certeza da ação do tempo neutralizador fazia com que os homens e as mulheres esperassem, apenas esperassem que as ações fossem transformadas em atividades passivas. Mas, como dito no início da análise, Fita-Verde não se deixa submeter à caverna de sua aldeia. Rompe e frustra a esperança de sua mãe mulher. A menina “saiu de lá (...) partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez” (ROSA, 2008, p. 5-7). A vida de Fita-Verde era por ela inventada. Como “João e Maria” na música de Chico Buarque, a menina rosiana faz uso do “era” para penetrar em outro mundo, no mundo do maravilhoso, no mundo fruto de sua imaginação.

Não coincidentemente, Fita-Verde sai com uma fita inventada no cabelo. O adereço era fundamental e não acessório. A fita que denomina sua dona era verde. A cor dos bosques penetrados pelas meninas em desenvolvimento pode ser lida, no *Dicionário de símbolos*, como:

cor de água como o vermelho é a cor do fogo, e é por esta razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência”. (...) O verde – envolvente, tranquilizante, refrescante e tonificante – é celebrado nos monumentos religiosos erigidos no deserto por nossos ancestrais. Para os cristãos, a Esperança, virtude teologal, permanece verde. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 939).

Fita-Verde tem juventude e vida. Não a juventude de Chapeuzinho Vermelho, não com o vermelho do início e da concepção. Mas a juventude com o frescor de quem saiu da caverna familiar e manteve a esperança ainda inocente. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 939) também explicam que a flor desabrocha entre as folhas verdes: “O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde”. No verde de sua fita, a menina, inventada por Guimarães Rosa, ainda iria desabrochar.

Fita-Verde partiu ao encontro de sua avó. Em suas mãos, entretanto, não levava uma cesta com bolo, vinho ou pote de manteiga. “O pote continha um doce em calda, e o cesto estava vazio, que para buscar framboesas” (ROSA, 2008, p. 5). Diferentemente das meninas de chapéus vermelhos, Fita-Verde saiu de sua aldeia, não apenas de

sua casa, com seu cesto vazio. O vazio no cesto não é semelhante ao niilismo existente quando o mundo fica esvaziado de sentido. É, ao contrário, a possibilidade de preenchimento, espaço para o novo, lugar fecundo para novas hermenêuticas.

A menina rosiana, ao penetrar no bosque, não se depara com nenhum lobo. Este havia sido exterminado pelos lenhadores. Na ausência de um lobo que justificasse sua escolha pelo caminho mais longo, Fita-Verde, depois de um monólogo, ou de uma conversa com outro de seus “eus”, resolve “tomar o caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso” (ROSA, 2008, p. 11). Fita-Verde correu atrás de suas asas, mas foi seguida por sua sombra. Sentindo a sensação de liberdade, divertiu-se ao perceber que os seres do bosque não eram encantados. Ao contrário. Ao invés de, como as Chapeuzinhos Vermelhos, encantar-se com a beleza da floresta; Fita-Verde se desencantou, pois não foi surpreendida.

A menina, como conta seu criador, “demorou, para dar com a avó em casa” (ROSA, 2008, p. 13). Depois de sonorizar sua chegada e identificar-se à porta, Fita-Verde ouviu a voz de sua avó dizer: “Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre” (ROSA, 2008, p. 16). Vale ressaltar o fato de a avó da personagem rosiana ter pedido para a menina entrar e abrir e não abrir e entrar. Se estivesse somente a falar da porta, a avó deveria ter pedido para a neta abrir e posteriormente entrar. Entretanto, os verbos se apresentam em lugares inversos. Fita-Verde, diferente dos outros de sua aldeia, sentia-se livre para escolher, para inventar sua fita e seu mundo. Porém, a recomendação da avó deixa claro que a menina ainda deveria se abrir.

Odila Maria Mansur (2002, p. 9) explica que: “Somos todos habitantes da imensa caverna, que é o mundo: caverna-útero, fecunda, que ao instaurar uma abertura – nascimento – promove a passagem das trevas à luminosidade”. Antes de a criança nascer, o óvulo tem que ser fecundado. Após a fecundação, é necessário o tempo no útero. Embriões com pouco tempo de gestação não resistem à ausência de proteção. Morrem e não chegam a nascer. O útero é necessário, é lugar onde o indivíduo é preparado para nascer.

Chapeuzinhos Vermelhos voltaram, não para o útero, mas para a barriga. A de Perrault morre, mas a dos Grimm renasce. O útero, simbolizado pela casa da avó, precisa ser adentrado por Fita-Verde, ela necessita entrar para se abrir ao mundo. Assim como a escuridão foi necessária para que Édipo se enxergasse, o escuro da casa da avó era necessário para Fita-Verde.

A avó de Fita-Verde se encontra deitada na cama. Em sua casa, não havia lobo. Havia o desespero de uma senhora que queria que sua neta se aproximasse “vem para perto de mim, enquanto é tempo” (ROSA, 2008, p. 17). O tempo com o qual Fita-Verde não se preocupara, faltava à sua avó. O “enquanto” pela senhora pronunciado dá indício de finitude, de um tempo que existe, mas que vai acabar.

Ao invés de ceder aos apelos de sua avó, Fita-Verde entristeceu-se ao ver que “perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada” (ROSA, 2008, p. 19). Nota-se que a menina não perdeu sua fita no caminho, mas ao caminhar. O verde de quem espera havia ficado para trás. A cor da vida da menina havia mudado de tom.

Quando, enfim, nota a sua avó, Fita-Verde percebe que ela está diferente. Ao questionamento do porquê de os braços estarem tão magros, a senhora responde murmurando: “– É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...” (ROSA, 2008, p. 21).

A resposta da avó à primeira, das três perguntas de Fita-Verde, deixa clara a finitude do humano. A senhora diz “nunca mais” não para impor uma escolha, mas para explicar o fato de o tempo estar chegando ao fim.

Fita-Verde procura entender por que os lábios de sua avó estavam ficando arroxeados e, referente ao questionamento da neta, a avó responde que nunca mais poderá beijá-la. Rosa (2008, p. 24-25) ainda escreve um último diálogo entre neta e avó: “– Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido? – É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha... – a avó ainda gemeu.” As últimas palavras da avó de Fita-Verde foram gemidas. Mais uma vez o paradoxo é instaurado: gemidos podem ser de prazer, mas também de dor.

“Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: – Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!... Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.” (ROSA, 2008, p. 26-27). No fim do conto, Fita-Verde descobre o porquê de sua avó ter pedido para que entrasse e abrisse. Ela necessitava entrar na casa de avó para abrir, tirar os véus do seu “eu” temente, conhecedor da finitude. Diante do corpo frio narrado por Guimarães Rosa, podem-se verificar as características antagônicas do verde que “conserva um caráter estranho e complexo que provém de sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 943).

João Guimarães Rosa, alimentado pela cultura, produz um novo nutriente cultural. Em um ciclo, como do uróboro, é alimentado pela história da menina de *Chapeuzinho Vermelho* e alimenta a sociedade com mais uma representação cultural *Fita Verde no Cabelo*. O uróboro também é notado na metáfora da caverna. O autor inicia sua obra com uma personagem, aparentemente, livre, dá-lhe liberdade de escolha. Entretanto, faz com que ela entre em uma caverna, tal como o espermatozoide esperto e veloz entra no útero.

Na penumbra da casa de sua avó, Fita-Verde é convidada a se abrir, a se conhecer. Dentro do útero, ela se abre, mas perde a proteção de sua ascendente. Entretanto, sua avó não se vai de forma instantânea, a morte é desvelada aos poucos: na fraqueza das mãos, nos lábios arroxeados, nos olhos que não mais podiam enxergar, na voz que se despede em forma de gemidos.

Semelhante a quem conduz, gradativamente, o homem à luz para que ele não se cegue, a senhora experiente narrada por Guimarães Rosa apresenta, gradativamente, à sua neta o mofo do verde e o grande Lobo, escrito em letra maiúscula pelo autor, da humanidade: a morte.

O medo que se tem de morrer pode ser a grande caverna da humanidade. Como conta Ariano Suassuna em *O auto da compadecida*, a morte aflige a todos os homens da terra. Ela chega a todos, mas com diferentes significados. Para alguns, passagem; para outros, caverna. A certeza da finitude faz com que muitos homens percam o sentido da vida e procurem, como se possível, o eterno adiamento da morte.

João Guimarães Rosa fez com que sua personagem entrasse na caverna a fim de que compreendesse a vida e o significado do tempo. Seu cesto, possivelmente, foi preenchido com o amadurecimento resultante da experiência promovida pela despedida de sua avó. Fita-Verde perdeu sua fita e entendeu que o Lobo existe, mas não na floresta ou nos rapazes atraentes, ele existe dentro do homem, na certeza de que o tempo terrestre é finito.

Chapeuzinhos por traços e pincéis

Chapeuzinho Vermelho se fez conhecida universalmente quando foi morar em páginas de livros. Saindo da oralidade e sendo lida pelas múltiplas linguagens que, paradoxalmente, aprisionam e libertam, Chapeuzinho Vermelho está entre nós. Trocando o vermelho pelo amarelo, o chapéu pela fita, excedeu às possibilidades das letras impressas no papel. A jovem foi se aventurar em diversos outros bosques.

A menina, que ousou desobedecer às recomendações de sua mãe e conversar com o lobo, caminhou também por linhas e traços de plasticidade. Ora criança, ora adolescente, magra ou gordinha, com capas ou verdadeiros chapéus, Chapeuzinho foi lida e desenhada de várias formas e por diversos artistas.

Lucia Santaella e Winfried Nöth (2008, p. 44) assinalam que alguns pesquisadores discutem a autonomia da imagem: linguagem? Explicam os estudiosos que: “O gestaltismo¹ traz um primeiro modelo para a interpretação da imagem como um signo autônomo (...). Formas visuais são unidades de percepção independentes da linguagem”. Considerando que a linguagem é o conjunto de signos comunicantes, parte-se, na presente análise, da compreensão de que a imagem é um tipo de linguagem.

Uma imagem estática – pintura, desenho ou fotografia – pode sugerir uma leitura em terceiridade². Tudo dependerá dos símbolos, traços, texturas e cores utilizadas.

A terceiridade simbólica degenerada em direção à primeiridade icônica encontra-se na pintura simbólica, na medida em que os símbolos possuem uma relação de similaridade com o objeto. Esta hipoiconicidade das imagens, contudo, ainda não é suficiente para sua decodificação. Convenções culturais também são necessárias para o seu entendimento, mas a arbitrariedade dos símbolos culturais

¹ Segundo o dicionário Houaiss (2001: 1449), é uma: “Teoria psicológica que considera os fenômenos como conjuntos constitutivos de unidades autônomas, dotadas de solidariedade interna e de leis próprias; teoria da forma”. A palavra é derivada de Gestalt, artista plástico que acreditava que as imagens eram autônomas e de sentidos independentes do espectador.

² Termo utilizado por Charles Sanders Peirce (1972) para denominar a leitura dissertativa, capaz de penetrar nos signos e desvelá-los.

está associada aos elementos de semelhança entre signo e objeto. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 153).

Imagens com ícones muito previsíveis estimulam descrições e, algumas vezes, narrações predeterminadas. Por outro lado, imagens repletas de símbolos e lacunas, que convidem o leitor a penetrar na tela ou na figura, estimulam dissertações e leituras em terceiridade.

O conto Chapeuzinho Vermelho e suas releituras receberam variados tipos de ilustrações e imagens. Considerar-se-ão as imagens pré-fotográficas, que nasceram das mãos de seus autores. Santaella e Nöth (2008, p. 171) explicam que enquanto o fotógrafo é um caçador e o designer gráfico é um manipulador, o desenhista, ilustrador e pintor são demiurgos, deuses criadores de suas obras. As imagens criadas por estes artistas são marcadas pela identidade de suas próprias impressões.

Chapeuzinho Vermelho viajou por diferentes tempos, vastos territórios, plurais mãos e olhos. Segundo Morna Daniels (2002, p. 4), a primeira edição de Charles Perrault, em 1697, foi desenhada por Antoine Clousier (ou Clouzier). Com raríssimas publicações, o livro de contos *Histoires ou contes du temps passé* traz ilustrações em preto e branco.

Na ilustração de Clousier, nota-se uma personagem do sexo feminino, provavelmente a avó, com expressão de medo. Muito próxima a ela, já em cima da cama, está o lobo, com os dentes expostos e em posição de ataque, é o instinto revelado. Na imagem, os elementos principais são ressaltados pelo fundo preto.

Chapeuzinho Vermelho, após ter habitado as memórias da tradição oral, foi desenhada no livro e pintada em tela. No museu do Louvre, em Paris, pode-se ver a imagem da menina na tela de 1820, do pintor François Fleury Richard.

A imagem mostra um cenário diferente da casa acolhedora da vovó. O ambiente se parece com uma estrebaria. A infância em Chapeuzinho olha para o lobo deitado, não travestido de avó, na cama.

A menina de chapéu vermelho não se limita à França. Está presente em outras geografias físicas e culturais. Em 1883, na mente do suíço Albert Anker, ela perde seus longos cabelos, sua enorme capa e ganha olhos enigmáticos. Em 1850, na obra do americano Felix Octavius Carr Darley, volta a ter olhar angelical e capa comprida. O desenhado acromático apela para a sensibilidade e emoção do observador.

Ainda no século XIX, o alemão Carl Offterdinger pintou, para a versão dos Grimm, uma Chapeuzinho que, em vez da capa ou chapéus, usa uma touca. A peça do vestuário, normalmente feminino, é definida

pelo *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 890) como um adereço, de origem japonesa, de mulheres casadas que serve para – literalmente – esconder os cornos. Entretanto, a touca é utilizada em diversos países para proteger, principalmente as crianças, do frio. É de possível leitura, na pintura de Offterdinger, uma touca que protege e infantiliza. As bochechas vermelhas, demonstrando vida, de Chapeuzinho ratificam a hipótese da infantilização. A leveza da tela é completada com os traços da expressão do lobo que não provoca medo.

No álbum alemão de 1904, o conto Chapeuzinho Vermelho aparece traçado por Arpad Schmidhammer. Estão em cena o caçador, que revela que o desenho é referente à versão dos irmãos Grimm, o lobo morto com a barriga costurada, e Chapeuzinho Vermelho oferecendo vinho a sua avó, que aparenta fragilidade.

No mesmo ano, o inglês George Frederic Watts pinta uma Chapeuzinho de cabelos loiros. Sua expressão demonstra apreensão e medo. A criança segura com firmeza a cesta e as flores, colocando tudo junto ao corpo.

Diversas outras imagens foram criadas a partir de “Chapeuzinho Vermelho”. Os desenhos e as pinturas exteriorizam algumas imagens mentais que o conto pode produzir. Seduzidos pelo enigma Chapeuzinho, artistas tomaram-na e a deixaram em suas telas.

Gustave Doré

O artista francês Gustave Doré (1832-1983) – criticado por ter desenhado as mazelas da cidade de Londres, ao invés de ter apenas ressaltado suas belezas – desenhou, acromaticamente³, a edição de 1867, dos contos de Perrault. Após 165 anos da morte do autor francês, *Les contes de Perrault* foi publicado em Paris pela J. Hetzel Libraire-Editeur.

Os desenhos de Doré para Chapeuzinho Vermelho não repetem o que Perrault escreve, mas dialogam com o relato do escritor.

A primeira imagem do conto traz Chapeuzinho Vermelho na floresta, com um pote de manteiga preso a um suporte de palha e um bolo embrulhado. O lobo aparece de costas, mas é visualizável seu rosto, levemente de perfil. A menina se encontra de frente, também com o rosto de perfil. A imagem, em preto e branco, condiciona o observador a prestar mais atenção aos traços e aos suaves *dégradés* da ilustração. Quando se observa uma imagem, tende-se a olhar primeiro para o canto superior esquerdo e, diagonalmente, percorrer

³ As imagens acromáticas são as apresentadas em preto e branco.

os olhos pela figura. Ao olhar para a imagem de Doré, vê-se, antes de qualquer outro detalhe, o rosto de Chapeuzinho Vermelho. Apesar de a menina ter sido desenhada no centro, a primeira área clara da imagem, que dá um efeito de luz, é o rosto da personagem principal do conto. Os olhos foram desenhados grandes e bem abertos. Não há, na expressão desenhada por Doré, traços de ingenuidade, diferentemente do que foi narrado por Perrault. A menina descrita como inocente e desconhecadora dos traços do lobo foi apreendida quando trocava olhares fixos com o animal. Lendo-se a imagem, tem-se a impressão de que a mocinha e o vilão se conheciam. Bem?

Na segunda cena desenhada, Doré usa novamente o acromatismo, entretanto, o artista escurece a área que deseja evidenciar. É comum olharmos primeiramente para o que é diferente. O branco, que chama a atenção na primeira figura, é transformado em fundo neutro para as imagens da avó e do lobo. O traço reforçado e o tom escuro dados ao rosto da vovó levam o observador à expressão da vovó. Seguindo a linha diagonal da esquerda superior para a direita inferior, vê-se o lobo subindo na cama. Há na imagem, além dos detalhes dos óculos, um rabo que parece ser de um gato. Nota-se que o bicho está a se esconder embaixo da cama. O provável gato e uma caixinha com pó a cair aparentemente foram desenhados para dar movimento à cena. Quer-se mostrar, como hoje ensinam os instrutores de fotografia, que houve velocidade na captação da imagem e que os personagens foram desenhados justamente no momento em que o lobo se preparava para devorar a vovozinha.

A última imagem de Chapeuzinho Vermelho em traços de Doré aparece após toda a narração do conto. A imagem, na edição brasileira de 2004, é apresentada até mesmo depois da moralidade. O desenho vem na página da direita após uma página em branco. Não há elementos no livro aberto que desviem a atenção no leitor. Deitada na cama está Chapeuzinho Vermelho. O lobo se encontra olhando para baixo, travestido de avó. Já Chapeuzinho, olha-o fixamente.

Adélia Bezerra de Menezes (2010, p. 268) ressalta o fato de Chapeuzinho não parecer assustada e aborda o misto de medo e curiosidade presentes na obra de Doré. A narração que, provavelmente, inspirou a ilustração diz que: “Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa, deitou-se na cama, e ficou muito surpresa ao ver como a sua avó era quando estava só com a roupa de baixo.” (PERRAULT, 2004, p. 73).

A menina fica surpresa, mas não sente medo. Há curiosidade e admiração em seu olhar. O lobo, com a face voltada para baixo, tenta passar-se por bondoso.

Há, na cena, o contraste entre as cores das faces dos personagens. A do lobo é escura e quase não se percebem seus olhos e seu focinho. Já a da menina é extremamente clara. É possível a leitura do bem, geralmente representado pelo branco, e do mal, de possível representação por meio do preto⁴, que pode lembrar as sombras. Entretanto, pode-se ler mais do que as posições opostas de predador e vítima dos personagens. Explicam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 740) que as cores preta e branca podem ser antagônicas, mas também podem ter significados semelhantes. Ao explicar o preto, os autores assinalam: “Como o branco, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática, enquanto limite tanto das cores quentes como das frias; segundo sua opacidade ou seu brilho, torna-se então a ausência ou a soma das cores, sua negação ou sua síntese”. Ainda segundo os estudiosos (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 141), tanto o preto quanto o branco podem representar transição e morte. Seguindo esta leitura, o preto e o branco podem representar a proximidade entre Chapeuzinho e o lobo. Seria Chapeuzinho vítima de quê? Do lobo, de sua caverna-família ou de seus próprios desejos? Cabe também questionar se a menina seria realmente vítima. O desejo de Chapeuzinho pode aproximá-la do lobo e retirá-la da posição de vítima.

Ramirez

Chapeuzinho, pintada por Ramirez⁵, ilustra a versão dos Grimm para o conto. Na publicação em língua portuguesa de 1961, a imagem aparece pintada, lembrando uma tela. Nota-se que a menina, que está a carregar uma cesta e um vinho, olha fixamente para o lobo, pintado com os dentes destacados. A obra de Ramirez é colorida. A capa vermelha da menina chama a atenção.

A narração dos Grimm fala de uma floresta descrita pelo lobo: “- Olha Chapeuzinho, que lindas flores! (...) é tão divertido tudo aqui na floresta!” (GRIMM, 1961, p. 34-37). Entretanto, a pintura de Ramirez não conta com muitas cores. O artista faz uso das cores quentes. Sua floresta não é verde, mas alaranjada. A cor, segundo o *Dicionário de Símbolos*:

⁴ A dicotomia preto e branco é utilizada por várias culturas como representação do mal e do bem.

⁵ O artista é responsável pelas ilustrações de *Contos e lendas dos Grimm* (1961). Não foram encontrados registros sobre o ano em que Chapeuzinho foi ilustrada por Ramirez. Também não foram encontradas informações, como nacionalidade e data de nascimento, do artista.

Simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. Mas se esse equilíbrio tende a se romper, num sentido ou noutro, o alaranjado torna-se então a revelação do amor divino ou o emblema da luxúria. (...) Esse equilíbrio, segundo tradições que remontam ao culto da Terra-Mãe, era buscado na orgia ritual, que devia conduzir à revelação e à sublimação iniciatórias. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 27).

Compreendendo o alaranjado à luz do dicionário, pode-se considerar que Ramirez desejou retratar o ritual pelo qual Chapeuzinho Vermelho teria que passar. O laranja, ou alaranjado, fica entre o vermelho, da fertilidade e do alerta, e o amarelo, da felicidade ou da morte, do medo. A menina está entre a libido, o desejo de conhecer, de sair do caminho trivial, e a atenção aos conselhos maternos. A cor da pele de Chapeuzinho é semelhante à cor das árvores. Nota-se que a menina é influenciada pelo espaço da floresta. Entretanto, não há somente uma relação de dependência. Também a floresta é influenciada por Chapeuzinho e fica amarelada com a problemática vivida pela jovem.

Embasada nas pesquisas do psicólogo suíço Max Lüscher, a estudiosa Ana Karina Miranda de Freitas (2007, p. 9) explica que: “O vermelho-alaranjado significa desejo, todas as formas de ansia e apetite insaciável. Seu conteúdo emocional é o desejo e sua percepção sensorial é o apetite. É uma cor ativa”. Vale ressaltar que folhas laranja foram destacadas como uma das contracapas na publicação de Perrault feita pela editora Landy. O tema “fome” aparece em vários contos do autor. “A bela Adormecida no bosque” tem uma sogra que é da raça dos ogros e que deseja devorar seus netos, “Chapeuzinho Vermelho” é devorada pelo lobo, “Barba Azul” devora suas esposas, o “Gato de Botas” ganha a confiança de seu dono por ser esperto e conseguir alimentos. A fome, a vontade de comer é temática frequente nos contos de Perrault.

O conto dos Grimm, apesar de mais ameno, também fala da fome. A fome do lobo existia e o que os autores fizeram foi dar outra oportunidade para Chapeuzinho. A criação de Ramirez, desta forma, dialoga com a temática do texto: fome, desejo, transição. O alaranjado da pintura não a torna clássica, mas dialética com as questões vividas pela personagem.

Janusz Grabiński

Ilustrador polonês, que viveu entre 1929 e 1976, foi o responsável pelas imagens de *Kinder- und Hausmärchen*, edição austríaca de uma coleção de obras dos Irmãos Grimm.

As imagens de Grabiński oscilam entre traços infantis e sofisticados. Em seu primeiro desenho do conto “Chapeuzinho Vermelho”, o artista mostra a menina na floresta. A imagem é acromática e, por esta razão, pode ser colorida pelo próprio leitor. Luciana Martha Silveira (2005, p. 154) esclarece que a imagem em preto e branco convida o leitor a escolher, por meio de sua imaginação, suas próprias cores. A estudiosa ainda explica que:

Cada ser humano constrói seu modo específico de ver e interpretar a cor nos objetos. Sabemos que esta construção envolve também uma parte coletiva que chamamos cultura. Portanto, cada indivíduo faz de seu mundo visual um mundo particular em cores (GIBSON, 1974), construído culturalmente. (SILVEIRA, 2005, p. 154).

A imagem acromática vai ganhando cor na mente do leitor, os relatos o ajudam a colorir sua imagem, mas a forma com que o leitor interioriza os relatos e os traços é mais importante.

A segunda imagem do conto é relativamente grande e ocupa duas páginas abertas. Esta vem cromática, pintada com uma técnica semelhante à aquarela. A menina aparece com um olhar delicado, à beira da cama e ainda com a cesta na mão. Já o lobo, aparece deitado, travestido de avó. Chama atenção o fato de o observador ser condicionado a mudar sua forma de olhar a imagem. Ao invés de fazer a leitura da esquerda para a direita, há um convite implícito para que se faça o contrário. O lobo, enquanto vilão, tem seu destaque. Entretanto, é Chapeuzinho que vive seu rito de passagem. No canto esquerdo não há imagem, apenas texto. Já no canto direito aparece Chapeuzinho Vermelho. Diagonalmente, da direita para esquerda e de cima para baixo, vê-se o lobo deitado. A pintura de Grabiński desloca o observador de seu lugar habitual, convida-o a olhar de uma forma diferente.

Além da distribuição da imagem nas páginas, os olhares dos personagens também convidam o leitor a olhar da direita superior para a esquerda inferior. Chapeuzinho Vermelho olha para esquerda, procurando ver a avó. O lobo, fingindo ser a avó, também olha para

esquerda, de costas para a menina. Na maioria das ilustrações do conto, a porta do quarto encontra-se do lado esquerdo. Entretanto, Grabianski leva a crer que Chapeuzinho entrou pelo lado direito, lado que também devemos entrar. A mudança de direção faz o leitor menos passivo, pois o obriga a olhar sob outro ângulo.

A terceira imagem de Grabianski para “Chapeuzinho Vermelho” aparece novamente acromática e com o convite à leitura, diagonalmente, da esquerda para a direita. A ilustração mostra o caçador cortando a barriga do lobo. O olhar do salvador da vovó e de Chapeuzinho aparece fixado na barriga do animal. Nota-se a expectativa do homem em saber se conseguiria encontrar a velhinha ainda com vida.

Donatella Berlendis

Donatella (1938-2002), jornalista e designer gráfica brasileira, foi a responsável pelas ilustrações da primeira edição de *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. A ilustração do livro apresenta poucas cores, na maioria das vezes, apenas uma, além do preto e do branco. Carolina Lemos (2008, p. 6), em estudo semiótico, observa que: “Chapeuzinho Amarelo tem, em sua maioria, o fundo branco, com traços pretos finos fazendo o contorno das formas”. A analista ainda chama a atenção para o fato de a ilustradora destacar, com traços mais intensos, os olhos de Chapeuzinho.

Na primeira vez que Chapeuzinho Amarelo é desenhada, ela aparece com traços pretos finos, olhos extremamente marcados e caídos pelos cantos do rosto e com bochechas amarelas. Os primeiros elementos que são visualizados na imagem são os olhos, consideravelmente maiores que os outros órgãos do rosto, e as bochechas. Tais elementos evidenciam o medo da menina e ratificam a narração de Chico Buarque. Faz-se necessário destacar que, na imagem que apresenta a personagem principal, o chapéu não está pintado de amarelo, mas sim as bochechas. A esta altura o leitor já sabe, não somente pelo nome da menina, que o chapéu é amarelo. Na folha de rosto, antes do início da história, ele aparece no centro da página, pronto para ser usado.

A próxima cena da narrativa ocupa duas páginas abertas. No relato, Chico expõe os inúmeros medos paralisantes da menina. Donatella desenha, na página esquerda, três meninas brincando de roda. Diagonalmente olhando a página achamos, no canto direito inferior, Chapeuzinho Amarelo encolhida. A posição da menina

leva a crer que ela não está bem. Seus braços estão cruzados e suas pernas dobradas junto ao corpo. Do seu rosto, só se veem os olhos amedrontados. A aba amarela do chapéu, cobrindo parcialmente o olho direito, chama a atenção de quem observa a cena.

As outras imagens desenhadas por Donatella aparecem sempre com o mesmo estilo: traços finos, olhos amedrontados, medos desenhados ocupando grande parte da página (teia de aranha, sombra, lobo). Até que Chapeuzinho aparece destacada, não pelo amarelo, mas pelo vermelho. Quando a menina começa a perder o medo do lobo, suas bochechas mudam de cor, seus olhos não mais ficam caídos pelas extremidades de seu rosto e seus lábios, antes desenhados como um “U” invertido, aparecem ilustrados em um único traço reto. O chapéu está em sua cabeça, mas não tem o amarelo paralisante.

A partir do momento em que “acabou o medo e ela ficou só com o lobo”, o animal ficou nervoso e começou a se autoafirmar, gritando várias vezes seu nome. Chapeuzinho não deu importância e apareceu desenhada pulando amarelinha.

Na ilustração em que a menina aparece de costas, não há traços fortes, há o amarelo. É a fase de transição da personagem, mostrada na imagem que ultrapassa a descrição dos relatos de Chico. Donatella completa e penetra no que diz o autor, desvela seus signos. Chapeuzinho, vencendo seu medo, é desenhada com o chapéu amarelo na mão e não mais na cabeça. A imagem mostra que é ela quem possui o chapéu e não o contrário.

Na página imediata ao fim do conto, Chapeuzinho aparece transformada. Agora ela já brinca com a língua e a utiliza a seu favor: ressignifica o mundo para vencer seus medos. A menina que não mais se esconde de tudo é ilustrada, novamente, com as bochechas vermelhas. Entretanto, o chapéu já não está em cena. O desenho da boca da personagem também merece ressalva. Em todas as ilustrações de Chapeuzinho, os lábios apareciam cerrados, como se estivesse um pressionando o outro. Primeiro eles aparecem para baixo. Durante a fase de mutação de Chapeuzinho, fazem uma linha reta no rosto e, após a mutação, percebe-se um sorriso. Os lábios enfim se separam, ficam livres para sorrir. O *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 133) explica que a boca pode ser associada a coisas negativas, mas também pode ser entendida como: “Abertura por onde passam o sopro, a palavra e o alimento, a boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da **insuflação da alma.**” (grifo do autor).

Na última página do livro, o chapéu de Chapeuzinho Amarelo está jogado, em posição invertida, no canto superior direito da página. O livro inicia e termina com o chapéu, entretanto ele muda de posição. Sai do privilegiado centro da página para ocupar o canto que é, normalmente, um dos últimos lugares para que o observador olha.

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 232) explicam que: “O chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe (...) simboliza também a cabeça e o pensamento. É, ainda, símbolo de identificação (...). Mudar de chapéu é mudar de ideias, ter uma outra visão do mundo (*Jung*).” Chapeuzinho Amarelo não apenas mudou de ideia, ela mesma passou a controlar suas ideias. O abandono do chapéu foi paralelo ao abandono dos medos da personagem. Outra hipótese é apresentada por Caroline Lemos que assinala que

o chapéu é o item por excelência que representa a menina, uma vez que é dele que recebe seu nome. Se o chapéu vai sendo dispensado à medida que a menina vai vencendo o lobo, podemos entender que o chapéu é outra figura do anti-sujeito. Assim, temos mais um elemento que corrobora a leitura de que Chapeuzinho Amarelo é seu próprio anti-sujeito. (LEMOS, 2008, p. 11).

A pesquisadora Maria Antonieta Antunes da Cunha (1985) analisa as ilustrações de Donatella e ressalta o fato de a menina usar um chapéu mais parecido com um boné. Segundo a autora, a inserção de um objeto socialmente conhecido como masculino na cabeça de uma menina, pode significar uma tentativa de acabar com hábitos discriminatórios.

Outra possível leitura é a de que os ideais masculinos estavam no chapéu, dominando e amedrontando a personagem. Ao jogar o acessório fora, a menina poderia ter reconhecido a força de seu gênero, sem se intimidar pela coibição masculina.

Ziraldo

O cartunista brasileiro Ziraldo Alves Pinto (1932), criador de o *Menino Maluquinho*, foi o responsável pelas ilustrações da reedição de 1997, e também dos anos posteriores, de *Chapeuzinho Amarelo*. Os desenhos de Ziraldo diferem consideravelmente dos de Donatella. Enquanto a autora é sutil em suas declarações, Ziraldo apresenta imagens extremamente coloridas.

Os desenhos de Ziraldo para *Chapeuzinho Amarelo* são óbvios, diferentes dos de Donatella. Há nas imagens da ilustradora um convite ao receptor para que ele entre na história. As lacunas presentes em acromatismos e traços oriundos de expressões faciais dialogam com plurais hermenêuticas.

Já as ilustrações de Ziraldo são mais descritivas. As imagens procuram descrever tudo o que o autor relata. O chapéu da menina também aparece no centro da folha de rosto, mas não está jogado na última página.

Outra característica das imagens de Ziraldo são as expressões, menos dramáticas do que as das imagens criadas por Donatella. Uma página que chama a atenção é a da mutação sofrida por Chapeuzinho Amarelo. Como Ramirez ao pintar o passeio de Chapeuzinho Vermelho pela floresta, Ziraldo também faz uso do laranja para marcar o rito de passagem, a transição da personagem.

Depois que Chapeuzinho Amarelo vence o medo de lobo, o antagonista do conto aparece em formato de bolo, sobre uma mesa, com duas velas na cabeça e uma bola vermelha no nariz. Também foram desenhados copos e línguas de sogra ao entorno do animal. A imagem limita a imaginação do leitor, pois já apresenta vários elementos desenhados, não há convite à criatividade.

Chama atenção o fato de Chapeuzinho Amarelo fazer uso de seu chapéu, sempre amarelo com uma fita azul, também nas últimas páginas do livro. Em sua última aparição, a menina está a sorrir, com os lábios juntos, e com uma barata sobre o seu chapéu. Os personagens da imaginação da menina, bruxa e diabo, aparecem já transformados em raio e anjo.

Na última página, os desenhos seguem o mesmo estilo. Eles são sempre muito coloridos e autossuficientes, dispensando, ao cenário repleto de informações, a inserção ou criação do leitor.

Roger Mello

O artista plástico brasileiro, nascido em 1965, ilustra a edição de 1998, publicada após a morte de Guimarães Rosa, de *Fita Verde no Cabelo*. Na edição de 98, o conto aparece pela primeira vez como nome de livro, antes ela estava presente na obra *Ave palavra!*.

As imagens de Melo chamam menos para as cores e mais para os traços. O desenhista explora as palavras de Rosa e desenha homens

sem camisa, com abdômes definidos e faces de lobo. Ao leitor, Roger diz que Fita-Verde já sabe quem são os lobos da floresta.

A protagonista não é mais uma criança, como em Chapeuzinho Vermelho ou Amarelo, ela já é uma moça com cintura, quadris e seios marcados. Seu olhar para os lenhadores é semelhante ao das meninas nos *sites* de relacionamentos: de perfil como se estivesse de “rabo de olho”. Este tipo de olhar é normalmente usado para seduzir. Socialmente, em um jogo de olha, mas não olha, as moças demonstram o interesse pelos rapazes.

Sua floresta é desenhada sem cor, semelhante ao desencantamento que a moça tem ao adentrá-la. Sua fita verde aparece flutuando sobre sua cabeça. Percebe-se que, diferentemente de Chapeuzinho Amarelo, Fita-Verde não é dominada por seu adereço. Ao contrário, sua fita é por ela inventada.

Quando Fita-Verde bate à porta, Roger ilustra seu punho fechado. Seu corpo e seus cabelos somente podem ser notados se o leitor estiver atento. Eles se encontram atrás das borboletas brancas que fogem à página.

A imagem dialoga com a narração rosiana que fala da demora da moça que prestou mais atenção nas borboletas e nas flores que no seu destino. Fita-Verde chega à porta da casa de sua avó repleta de floresta e de tempo.

A casa da vovó é escura. A primeira vez que a vovó aparece é por meio de uma sombra. Suas mãos contrastam em vitalidade. A mão da vovozinha é magra, veem-se seus ossos; já a de Fita-Verde é lisa e carnuda. No porte físico da avó, destaca-se o nariz, enrugado e magro, lembrando o do lobo.

A não ser pela sombra, a senhora não aparece com o corpo inteiro desenhado. Apenas alguns membros revelam sua presença. Roger completa a ideia rosiana de que a velhinha está parcialmente viva.

Quando Fita-Verde começa a tecer questionamentos a sua avó, várias faces são desenhadas à sua volta. É a forma que Roger encontra para desenhar a transição, a mutação, o rito de passagem da menina.

Depois que sua avó se torna apenas um frio corpo, Fita-Verde aparece desenhada sozinha, no canto inferior direito da página, sentada sobre as próprias pernas. Sua mão e seus cabelos cobrem-lhe a face. A imagem leva a crer que a menina está a chorar e a pensar o acontecer da vida.

Na última imagem, Roger Mello desenha Fita-Verde no alto de um morro com os cabelos a voar. A fita, perdida na floresta, não mais está

em cena. A vida havia mudado. As casas e igrejas da aldeia aparecem flutuando na página. Não há estrada, não há árvores ou labirintos. Há um convite ao leitor a dizer ou a pensar o que a moça fará a partir daquele momento, qual caminho ela irá desenhar para trilhar.



Pelas estradas e notas musicais afora

A música é uma dentre as várias formas artísticas de expressão e comunicação. O gosto pelos sons organizados em melodias é alimentado e explorado por diversos contextos e gerações. Ao estudar a influência dos meios de comunicação de massa, Teixeira Coelho (1995, p. 164) declara que a MTV faz uso constante da música porque é provável que “a imagem penetre tão incontroladamente no indivíduo quanto nele penetra o som: independentemente de sua vontade”. Ainda segundo o autor, a música provocaria um desligamento do real. Inconscientemente, o homem se envolve com a música que ouve.

Meio à sedução que a música provoca no homem, Chapeuzinho Vermelho foi reescrita. A menina recebeu letras, conotações e melodias que variaram, segundo a semiosfera de criação e audição das produções musicais. Algumas músicas, tocadas no território brasileiro, serão analisadas para que se compreenda como o conto, que foi apreendido pelos diferentes códigos linguísticos, tem sido lido e sentido em meio a notas musicais.

Caminhando pela estrada de Braguinha

Dentre as releituras musicais de Chapeuzinho Vermelho mais famosas do Brasil, está a composta por Carlos Alberto Ferreira Braga, o João de Barro, ou, como ficou conhecido na década de 60, Braguinha.

Na década de 30, o artista foi responsável pela dublagem, para o Brasil, de vários contos de fadas adaptados pela Disney. Em 1939, quando sua filha Maria Cecília Braga nasceu, o compositor, segundo biografia presente no *site* da Uol¹, passou a adaptar histórias infantis para crianças.

Em entrevista ao *blog*² responsável pelo Concurso Nacional de Marchinhas Carnavalescas de 2011, Maria Cecília relata:

¹ Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias/ult1789u764,jhtm>>. Acesso: 18 jan. 2012.

² Disponível em: <<http://blog.concursosdemarchinhas.com.br/?m=201102>>. Acesso: 6 jan. 2012.

As primeiras histórias foram feitas em 1944, quando eu tinha cinco anos. Ele tinha trabalhado no filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), participando da dublagem e fazendo as versões para o português. Foi aí que teve a ideia de contar histórias infantis em disco, que naquela época eram os de 78 rotações. O primeiro a ser lançado foi *Branca de Neve*, que fez um sucesso medonho! Depois, fez músicas e letras para *Chapeuzinho Vermelho*, que saiu na época do meu aniversário de cinco anos e foi o tema da minha festa.

Chapeuzinho Vermelho foi gravada, na década de 60, pela Continental. A história saiu em forma de versos e com algumas melodias na “Coleção Disquinho”. Esclarece Maria que seu pai, antes de gravar, contava-lhe as histórias e mudava o enredo caso ela não gostasse. Ela ressalta que o fim de *Chapeuzinho Vermelho* foi alterado a seu pedido. No texto de Braguinha, a menina não é devorada pelo lobo. Apenas a vovó é ingerida pelo bicho. Quanto a *Chapeuzinho*, ela sai da história ilesa, pois os caçadores chegam no instante em que o lobo a devoraria. Com um tiro na testa, o lobo morre e os caçadores abrem sua barriga e tiram, ainda com vida, a vovó.

A versão de João de Barro para *Chapeuzinho Vermelho* chamou atenção também por sua melodia. A primeira música apresentada no conto é cantada pela protagonista assim que ela sai de casa:

Pela estrada afora,
eu vou bem sozinha,
Levar esses doces
para a vovozinha!
Ela mora longe,
o caminho é deserto
e o lobo mau
passeia aqui por perto!
Mas, à tardinha,
ao sol poente
Junto à mamãezinha
dormirei contente!
(BARRO, 1995, p. 5)

Na música, a menina cita o lobo porque, na versão de Braguinha, a mãe já a tinha avisado que lobos rondavam a floresta e, por esta razão, não poderia sair do caminho da estrada do rio. A informação justifica o fato de o lobo não ter aparecido para a menina. Escondido em uma árvore, ele apenas falava e fingia ser o anjo da floresta.

Seguindo sua característica musical, João de Barro, criou versos também para o lobo:

Eu sou o lobo mau!
Lobo mau! lobo mau!
Eu pego as criancinhas
pra fazer mingau!
Hoje estou contente,
vai haver festa!
Tenho um bom petisco
para encher a minha pança!
(BARRO, 1995, p. 16)

Os versos cantados penetram no ouvido da criança e mexem com sua sensibilidade. Nota-se que, assim como em *Chapeuzinho Amarelo*, há uma autoafirmação do lobo. O antagonista se identifica e diz o que é capaz de fazer com as crianças. Os trechos “Eu pego as criancinhas / para fazer mingau!” entram no imaginário infantil como o “Boi da cara preta” que pega a criança que tem medo de “careta”. Os versos são avisos para a mente infantil. A criança teme o que pode acontecer caso o lobo, ou o boi, aproximem-se.

Chapeuzinho Vermelho, adaptado por João de Barro, termina com os caçadores e a menina cantando:

Nós somos os caçadores
e nada nos amedronta!
Damos mil tiros por dia,
matamos feras sem conta!
Varamos toda floresta,
por mares e serranias,
caçando onças-pintadas,
pacas, tatus e cutias

O lobo mau já morreu!
Agora tudo anda em festa!
Posso caçar borboletas,
posso brincar na floresta!
(BARRO, 1995, p. 44)

A segunda estrofe, cantada por Chapeuzinho, diz ao ouvinte (ou leitor) que não há mais o que temer, pois o lobo já morreu. O musical leva a criança a uma tensão psicológica, mas depois a tranquiliza dizendo que tudo está bem. Maria Cristina Gomes Barbosa de Lima (2008, p. 71) conta, em sua dissertação de mestrado, que: “O jogo poético

estimula as crianças, através das palavras, do uso da imaginação e dos sons, a expressarem suas emoções, sensações e ideias, através dos signos e da sonoridade”.

O musical possibilita a criação, pelas próprias crianças, das imagens do conto. Elas o colorirão e imaginarão os personagens como desejarem.

Lobo-Chapeuzinho, Chapeuzinho-Lobo

A música “Lobo Bobo” foi composta por Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra e cantada por vários artistas brasileiros. A composição foi gravada, pela primeira vez, no LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto. O disco, gravado em 1959, marca o início da Bossa Nova.

A Bossa Nova, estilo musical que surgiu de uma mistura de Jazz e Samba, foi criticado por muitos especialistas da época. A partir de leituras de Bauman (1998, 14), pode-se dizer que a Bossa Nova foi criticada porque acabou com a pureza do samba brasileiro. Pureza é “uma visão da ordem” (BAUMAN, 1998, p. 14). Bauman ressalta como característica da modernidade a vontade de deixar “cada coisa em seu lugar”. A modernidade promoveu a ruptura da ordem vigente, mas criou outra ordem não menos sólida. No campo da poesia, abandonou-se a obrigação métrica e solidificaram-se os poemas em versos livres.

A Bossa Nova tem características semelhantes às que Bauman (2001) atribui à Modernidade Líquida ou Pós-Modernidade. A melodia da Bossa Nova, assim como os elementos considerados Pós-Modernos, é híbrida, resultante de mais de um estilo de música. Outra característica pós-moderna da Bossa Nova é a sua leveza. Bauman diz que: “A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de ‘leveza’”. A Bossa é leve em sua melodia e na forma em que é cantada. Naves (2000, p. 38) explica que João Gilberto, considerado precursor da Bossa, canta de forma suave, sem as grandes emoções das interpretações de artistas como Dalva de Oliveira, dos anos 40. A leveza também se dá na liquidez, na facilidade de passear por diferentes formas. A Bossa Nova é repleta de misturas que, além do jazz e do samba, cabem xaxado, valsa, entre outros estilos. (NAVES, 2000, p. 38)

Ronaldo Bôscoli, valendo-se da possibilidade de um diálogo dentro de sua própria semiosfera e o conto escrito, compõe, com Carlos Lyra, *Lobo Bobo*. A letra, releitura de *Chapeuzinho Vermelho*, promove uma inversão dos papéis entre protagonista e antagonista. A transformação do lobo em vítima pode ter sido influenciada pelas

reflexões sobre o patriarcalismo, principalmente nos Estados Unidos, e pode ser vista, também, como uma leitura do movimento feminista.

Manuel Castells (2003, p. 167) conta que o patriarcalismo:

Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e os filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo atravesse toda a organização da sociedade, da produção e do consumo passando pela política, as leis e a cultura. (2003, p. 167).

No Brasil dos anos 50, como em vários outros países do mundo, a estrutura patriarcal começa a ficar abalada com a inserção feminina no mercado de trabalho. Responsabilizando-se também pelo sustento da família, a mulher procura negociar sua autoridade em casa. Não se pretende dizer aqui que o patriarcalismo acabou nos anos 50, ele persiste até os anos atuais do século XXI. O que se pretende dizer é que a reorganização familiar e o surgimento de um novo comportamento feminino viabilizaram releituras de *Chapeuzinho Vermelho* que descreveram a personagem principal de forma menos passiva. É uma releitura não apenas do conto, mas também da figura da mulher que, ao invés de ser devorada pelo lobo, transforma-o em um bobo. Sobre a canção de Bôscoli e Lyra, Eurídice Figueiredo (2007, p. 35) assinala: “O ‘Lobo bobo’ é uma canção leve e despreziosa que Ronaldo Bôscoli compôs, segundo Ruy Castro (1990), para rir de si próprio, o lobo bobo que ficou apaixonado pela adolescente Nara Leão, a futura musa da bossa-nova. Bôscoli, aos 28 anos, sedutor e experiente, cai na rede de uma garota de 15 anos”.

Era uma vez um lobo mau
que resolveu jantar alguém
estava sem vintém,
mas arriscou
e logo se estrepou.

Como nas histórias dos Grimm e de Perrault, o lobo está com fome e deseja se alimentar. A música, entretanto, evidencia o que no conto aparece de forma subentendida. O lobo “que resolveu jantar alguém” deixa claro que se trata do apetite sexual. O verso “estava sem vintém” demonstra a importância do dinheiro para a sedução da mulher na sociedade. Se, no patriarcalismo, o homem é o provedor do lar, ele tem que mostrar, antes do relacionamento, que tem boas condições financeiras.

Um chapeuzinho de maiô
ouviu buzina e não parou,
mas lobo mau insiste
e faz cara de triste.
Mas chapeuzinho ouviu
os conselhos da vovó
dizer que não pra lobo
que com lobo não sai só.

Na letra da música, Chapeuzinho usa maiô remetendo ao espaço da praia, ao jogo de sedução que o traje de banho sugere. Seduzido, o lobo mostra sua força e masculinidade: buzina. O carro, signo de poder, é utilizado para atrair a moça. Entretanto, Chapeuzinho não era mais ingênua e sabia que se entrasse no carro do lobo seria apenas o seu jantar. Os conselhos das avós e mães da sociedade patriarcal costumam orientar as moças a não se deixarem seduzir pelos rapazes que desejarem uma “aventura”. A recomendação é semelhante à da mãe do conto dos Grimm que pede que a menina não fale com estranhos. O que difere, entretanto, é que a Chapeuzinho da Bossa Nova não deixa de sair com o lobo, ela apenas não sai só, que pode significar sozinha, sem a companhia de outras pessoas, mas também pode significar somente. Chapeuzinho não somente sai com o lobo como o coloca na coleira.

Lobo canta, pede, promete
tudo até amor.
E diz que fraco de lobo
é ver um chapeuzinho de maiô.

Percebendo que Chapeuzinho não se deixou seduzir por sua buzina, tal como o lobo dos contos, o lobo tenta fazer uso da boa oratória. Com galanteios, ele canta – lembrando que a música penetra com maior facilidade nas emoções humanas – e promete “tudo até amor”. Nota-se, neste verso, que o lobo tinha a intenção de ter um relacionamento efêmero com Chapeuzinho. Tudo poderia não durar mais do que um “jantar”.

O discurso do lobo tenta ludibriar a moça. O macho pretende a verossimilhança e não a verdade de sua intenção. Por esta razão, ele promete amor, para levar Chapeuzinho a crer que eles teriam um relacionamento mais duradouro.

Mas chapeuzinho percebeu
que o lobo mau se derreteu.

Pra ver você que lobo
também faz papel de bobo.

Só posso lhe dizer,
chapeuzinho agora traz
um lobo na coleira que
não janta nunca mais.

Como *Chapeuzinho Amarelo*, a moça da Bossa Nova lê o lobo e não apenas o verbo por ele pronunciado. Ela enxerga os signos indiciais que dizem que o macho está a ficar “derretido” por ela.

A jovem faz uso do poder de sua descoberta e continua com o jogo, fazendo o lobo de “bobo”. Os últimos versos dizem que o lobo está na coleira, preso a Chapeuzinho. Entretanto, ele também diz: “que não janta nunca mais”. “Jantar”, ao contrário do que se presume no início da audição da canção, não quer dizer apenas ter relações sexuais ou namorar. “Jantar” pode ser lido como ter relações extraconjugais, efêmeras, fora do relacionamento fixo: apenas “comer”.

Chapeuzinho não se deixa envolver pelos signos de poder e de força do lobo, mas faz uso dos seus. O lobo, aventureiro e determinado a jantar um chapeuzinho – o artigo indefinido aparece na música – fica condicionado à coleira da Chapeuzinho que soube desvelar as intenções de seu discurso.

Entre lobos e carneirinhos

A partir da segunda metade da década de 50 do século XX, também teve início, no Brasil, um novo estilo de música chamado “Iê-iê-iê”, que sofria grande influência dos Beatles e de Elvis Presley. O estilo era uma mistura de “Rock’n Roll”, bolero e samba-canção.

Embalados pelo “Iê-iê-iê”, surgem nas rádios os artistas que ajudariam a formar a Jovem Guarda. As melodias das músicas recebiam influências perceptíveis do Rock. Entretanto, as letras seguiam estilos diferentes. Ao contrário do Rock que, em várias regiões do mundo, contava com letras de protesto, as da Jovem Guarda eram descompromissadas com as questões sociais e estavam mais voltadas ao entretenimento.

Em 1963, a banda Renato e seus Blue Caps, com Erasmo Carlos no vocal, grava a música *Lobo Mau*. A releitura da banda para *Chapeuzinho Vermelho* ratifica algumas questões explicitadas em *Lobo*

Bobo, mas assume posições distintas em relação a outras. Os rapazes da banda cantavam:

Eu sou do tipo que não gosta de casamento.
E tudo que eu faço ou falo é fingimento.
Eu pego o meu carro e começo a rodar.
Tenho mil garotas uma em cada lugar.
Me chamo lobo mau,
Me chamo lobo mau,
Eu sou o tal, tal, tal, tal, tal, tal.

Nota-se que a ideia do carro como instrumento de sedução e poder masculino é ratificada. A letra também comprova a intenção do lobo, ou dos rapazes da época, em se valerem de inverdades para seduzir as moças, sem que para isso tivessem que assumir compromissos formais.

A melodia é oriunda de uma mistura e de resgates de outros conhecidos acordes. Utiliza-se de *backing vocals*³ para sonorizar “aaaaaaaah” ao longo da música. No início da composição, ouve-se um som comum em filmes, para marcar a entrada do lobo em cena. Faz-se uso da memória cultural da sociedade para que o lobo mau seja relido.

Se em *Lobo Bobo* a figura masculina é narrada como ingênua frente à capacidade de percepção e sedução feminina; *Lobo Mau* apresenta uma mulher frágil e tola. O lobo consegue seduzir todas as mulheres que deseja:

Eu estou sempre por aí a rodar.
Eu jogo a rede em qualquer lugar.
Garotas vivem a brigar por mim.
Mas nem mesmo sei por que sou mau assim.
Mas sei que gosto de garotas a me rodear.

Na letra, afirma-se que, em qualquer lugar, as moças vivem a brigar pelo lobo. Ao invés de temer ao lobo, as mulheres o desejavam a ponto de brigar por ele.

As músicas que tratavam de paquera e diversão fizeram grande sucesso e novos lobos foram lançados. Em 22 de agosto de 1965, entrou no ar, na TV Record, o programa *Jovem Guarda* liderado por Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos. Explica a pesquisadora Heloísa Mendes que:

O programa, idealizado por uma agência publicitária a pedido da TV Record, se manteve no ar durante quase

³ A expressão em inglês é muito utilizada pelos falantes da língua portuguesa no Brasil e significa apoio vocal. O *backing vocal* também pode funcionar como um instrumento, contribuindo na composição da melodia.

três anos e foi de extrema importância para consolidar um mercado consumidor, para lançar novos cantores e para conferir um caráter “nacional” ao “movimento”, mesmo os artistas se concentrando em sua maioria no Rio de Janeiro. (2009, p. 142).

O programa revelou outros artistas que, por tocarem o “Iê-iê-iê”, sentiam-se parte integrante de um “movimento”. Embalados pelo aquecimento do mercado musical, surgiram *The Jet Blacks*. O grupo fez duas releituras de Chapeuzinho Vermelho. Com o título do conto, a música, gravada em 1966, diz que o lobo pode, na verdade, não ser mau. O compositor Hamilton Di Giorgio chama a “menina do chapéu vermelho” e, criando uma intertextualidade com a história escrita, responde às questões da personagem do conto de fadas: “Meus olhos são pra olhar, / meus ouvidos são pra te escutar, / mas meu coração é só pra te amar”. O autor ainda diz que a vovó pode esperar, pois suas intenções são boas.

Fique aqui, pertinho de mim, o Lobo Mau só é bom assim.
Quando eu ganhar o teu carinho, vou virar um carneirinho.

Menina do chapéu vermelho,
Não ligue pra nenhum conselho.

A música transmite a mensagem de que o lobo, desde que consiga o que deseja, pode ser bom. O grupo faz uso de efeitos sonoros produzidos pela voz para completar a mensagem da letra da música. O uivo do lobo, presente em quase toda a composição, é substituído, no final, pelo berro do carneiro. O berro pode ser lido como uma tentativa de ludibriar Chapeuzinho. Mas também pode ser o grito metafórico do carneiro, livrando-se das garras do lobo.

O sucesso da música *Chapeuzinho Vermelho* levou a banda, no ano seguinte, a gravar *Abre a porta Chapeuzinho*. Na música, o efeito sonoro evidencia ao ouvinte que alguém está a bater à porta. Uma voz feminina pergunta quem está a bater e o vocalista anuncia: “Auuuuuuuu! Sou eu de novo!”. A letra mostra a reação do lobo que não conseguiu conquistar Chapeuzinho. A moça se fechou e não foi seduzida pelas investidas do lobo de boa lábia. Angustiado, o lobo ameaça: “Abre a porta do seu coração / Ou eu sopro, sopro e ponho a casa no chão!”.

A música faz referência também ao conto *Os três porquinhos*⁴, cujo lobo manda pelos ares, com um sopro, as casas de suas caças. A referência ratifica a leitura feita, por parte da sociedade, da figura da

⁴ Segundo Bettelheim (2007: 419), o conto foi publicado, em 1843, por James Orchard Halliwell-Phillips na obra *Nursery Rhymes and Nursery Tales*.

mulher. Apesar de poder fazer o lobo de bobo, a mulher também é lida como caça vulnerável frente ao poder do homem – considerado esperto, forte e viril – caçador.

Seu lobo está?

A figura do lobo mau foi lida diferentemente por múltiplas cronotopias. Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993) falam que, para os meios de comunicação, é importante que se saiba, previamente, como é formado o público para o qual se deseja falar. A partir da análise do comportamento dos receptores, que no caso das mídias de massa são vários, podem-se compreender suas paixões.

Conhecendo as paixões e as fragilidades dos receptores, torna-se mais fácil persuadi-los. O encanto da floresta e dos personagens infantis seduziram crianças de diversos países, transtemporalizaram o conto de fadas. Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, proporciona à criança o contato com o maravilhoso. Valendo-se da sensibilidade infantil frente ao “mundo da fantasia” Perrault inseriu moralidades. O encanto do conto seduzia enquanto a moralidade ratificava os valores sociais da França do século XVII.

Os compositores também fazem uso do conhecimento das paixões de seu público-alvo para conseguir despertar-lhe o interesse. As músicas destinadas ao público infantil buscam, geralmente, elementos lúdicos para despertar o interesse das crianças. João de Barro, por exemplo, fez uso da música para chamar a atenção das crianças para suas histórias narradas em discos.

Em 1988, a “Nova Turma do Balão Mágico” gravou *Enquanto Seu Lobo não vem*. A produção da banda infantil criou uma intertextualidade entre o conto, algumas brincadeiras infantis e a sonoridade para dizer que, para ser feliz, é necessário desejar e aceitar o convite da banda infantil.

Quem espera sempre alcança lobão
Se quiser virar criança
Se quiser entrar na dança
Abre o coração

A canção visa desmistificar a figura assustadora do lobo. Efeitos sonoros de suspense são utilizados, mas quebrados por palmas de crianças. A letra induz a pensar que o lobo seria o mau humor, a incapacidade de se divertir.

Em 2001, a apresentadora Xuxa gravou no álbum *Só para baixinhos 2* a música também intitulada *Enquanto o Seu Lobo não vem*. Na versão, o compositor faz uso da repetição para fazer com que as crianças memorizem a letra. Os trechos “Vamos brincar no bosque enquanto Seu Lobo não vem / Seu Lobo está?” são repetidos cinco vezes. A melodia lembra uma marcha, e as crianças, apesar de estarem brincando, estão sempre preocupadas com o lobo. Quando as crianças questionam se o Lobo está, ele responde que está botando a calça, depois a camiseta, o casaco, o sapato e – na quinta vez que as crianças perguntam – o lobo responde: “Estou com fome e vou comer todas...”. Com a declaração do animal, ouvem-se gritos de crianças. Decepcionado, o lobo declara: “As frutas da vovó! / Esperem, eu sou um lobo bonzinho, são só as frutinhas! / Poxa, eu me arrumei todinho...auuuuuu...”. O uivo, ao invés de representar – como nas músicas dos *Jet Blacks* – o poder do lobo, assemelha-se a um lamento.

À canção gravada por Xuxa cabe a leitura de que nem todos os lobos são ruins. A mensagem é positiva, pois comunica – diferentemente do que ocorre no conto dos Grimm, que mostra dois lobos, em momentos distintos, com atitudes semelhantes – que indivíduos (e os lobos) podem ter comportamentos diferentes, dependendo da formação, da semiosfera e do caráter.

O título *Enquanto Seu Lobo não vem* foi também utilizado por Caetano Veloso. Diferentemente das versões da Nova Turma do Balão Mágico e da Xuxa, a música de Caetano visa a ratificar, e talvez ampliar, o medo do lobo. Entretanto, o lobo ao qual Caetano se refere não é o dos contos de fadas ou os rapazes e suas seduções. O lobo é o mesmo que aparece, como possível leitura, em *Chapeuzinho Amarelo*. O lobo é o Regime Militar que marcou a história brasileira.

A música do disco *Tropicália*, gravado em 1968, faz alusão à música infantil convidando o interlocutor a passear na floresta. Entretanto, a floresta de Caetano é “escondida”. A música oscila entre a leveza do convite para passear e a tensão das justificativas para se esconder. Segundo Eduardo Larson:

A canção possui uma forma binária, sendo que existe uma construção gradual de tensividade rumo a um clímax em cada seção. Esta construção se dá através da justaposição de elementos sobrepostos que podem ser diferenciados como: a base instrumental, a melodia principal executada por Caetano Veloso, o contracanto executado por Gal Costa e as intervenções instrumentais nos metais, percussão e flautas. (2004, p. 4).

O som dos clarins da banda militar, no clímax de cada seção, revela ao ouvinte atento que o lobo ao qual o cantor faz referência é o regime, a censura. Passear ludicamente, só escondido.

O presidente da República Federativa do Brasil, em 1968, o General Arthur da Costa e Silva, foi o responsável pela prisão de diversos estudantes, trabalhadores e políticos. As manifestações contrárias ao governo eram censuradas pelo AI-5, determinação legal do governo federal que dava ao regime poderes absolutos e antidemocráticos.

Nos versos: “Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil / Vamos passear escondidos”, também se pode ler a influência da economia americana em terras tupiniquins. Nas décadas do regime, o Brasil anunciava a entrada de multi e transnacionais no país e o desenvolvimento econômico, em detrimento da qualidade de vida da população, que culminou no “milagre brasileiro” com crescimentos econômicos anuais que mediavam a 11% entre os anos de 1968 e 1973.

Homem lobo do homem

Em 2003, a cantora baiana Pitty lança em seu álbum “Admirável clip Novo” – referenciando a obra de Aldous Huxley, publicada pela primeira vez em 1932 – a música *Lobo*. Valendo-se do Rock como forma de protesto, a cantora critica o consumismo excessivo e a destruição de seres humanos relendo a figura do lobo mau.

Sempre em busca do próprio gozo
E todo zelo ficou pra trás
Nunca cede e nem esquece
O que aprendeu com seus ancestrais
Não perdoa e nem releva
Nunca vê que já é demais.

O homem é o lobo do homem!
O homem é o lobo do homem!

O personagem do conto de fadas volta a ser entendido como metáfora do homem, entretanto não se trata do homem do gênero masculino que seduz mulheres e ameaça a moralidade social, mas do homem espécie que não age em prol da sustentabilidade e da comunidade. O lobo para Pitty é o próprio homem egocêntrico e individualista que zela apenas pela sua própria satisfação em detrimento da dos outros.

Huxley (1987) fala do consumismo, da descrença e do entretenimento em uma sociedade em que todos são obrigados a ser felizes. A sátira ao modelo fordista é uma profecia aos tempos modernos e, talvez, pós-modernos: todos separados em prol de uma sociedade regada pelo entretenimento. Zygmunt Bauman é fatalista quando trata da individualização dos homens “modernos”:

Não se engane: agora, como antes – tanto no estágio leve e fluido da modernidade, quanto no sólido e pesado –, a individualização é uma fatalidade, não uma escolha. Na terra da liberdade individual de escolher, a opção de escapar à individualização e de se recusar a participar do jogo da individualização está decididamente fora de jogada. (2001, p. 43).

Para o autor, não há para onde fugir, não há como escapar. A individualização se faz presente nas leis do mercado, nos hábitos de consumo, no ciberespaço. O homem, oriundo de uma cultura de consumo e lutas em prol de interesses próprios, seria, para Pitty, o lobo mau.

Por bosques desencantados

Nos anais do Encontro Nacional do Grupo de Trabalho Gênero, da Associação Brasileira de História – ANPUH, as pesquisadoras Cristiane Araújo de Mattos e Nádia Soares Bezerra abordam a carga sexual presente na apresentação da música *Lobo Mau (Vou te comer)*, no Festival de Verão de Salvador, em 2010. Segundo as pesquisadoras: “A música foi, imediatamente, associada à pedofilia”. É importante salientar que mesmo que o intuito dos artistas não tenha sido destinar a canção às crianças, estas – como alertam Cristiane e Nádia – podem ter acesso ao conteúdo quando buscarem “Chapeuzinho Vermelho” na internet.

Faz-se necessário que se pense sobre a carga sexual presente nas músicas e a questão da pedofilia. A pesquisadora Jane Felipe (2006), do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero (UFRGS), explica que a sensualidade e a sexualidade sempre estiveram presentes em músicas. Entretanto, na contemporaneidade, nas duas primeiras décadas do século XXI, os temas têm aparecido de forma mais explícita, facilitando o entendimento das letras e das coreografias pelas crianças.

A exposição de menores dançando e cantando músicas com alto apelo sexual, segundo a estudiosa, pode ampliar a possibilidade de

pedofilia, posto que os adultos pedófilos ficariam ainda mais tentados a praticar crimes.

Outra questão ressaltada no artigo de Felipe (2006, p. 208) é que as crianças teriam acesso precoce às questões sexuais. Segundo a estudiosa, a excessiva sexualidade nas músicas poderia impulsionar jovens, ainda imaturos, a manterem relações sexuais: “No Brasil tem aumentado o número de adolescentes e pré-adolescentes grávidas, na faixa de 10 a 14 anos. Das mulheres grávidas que dão entrada nos serviços públicos de saúde no Brasil, 28% é adolescente”.

Em estudos sobre a educação do século XXI, Juan Carlos Tedesco (2007, p. 34) explica que a televisão pode ajudar a promover o desaparecimento da infância. Se antes temas como sexo e violência eram tratados na intimidade do lar, pela família, com as novas tecnologias, as crianças têm acesso a informações e cenas que nem sempre são condizentes com suas idades.

Entretanto, não somente a televisão insere no mundo infantil a sexualidade de forma precoce, algumas músicas, como já visto, apresentam questões semelhantes. O estilo funk, por exemplo, que nas décadas de 80 e 90 do século XX aparecia com tom de protesto social, chegou ao terceiro milênio com uma grande quantidade de músicas com carga sexual.

No caso do funk, as letras se caracterizam pela referência explícita a práticas sexuais, sem rodeios ou sutilezas, remetendo a um mero exercício sexual, onde os órgãos genitais são mencionados, atos sexuais em suas mais variadas formas são proclamados, acompanhadas de coreografias sensuais, que remetem à exibição dos corpos femininos. Trata-se de uma sexualidade explícita, sem pudores, nem rodeios. O amor e a paixão, temas tão recorrentes nas canções de décadas passadas (não significa que hoje as músicas não se refiram a esse tema), cedem lugar ou pelo menos parecem disputar espaço com músicas que proclamam práticas sexuais. (FELIPE, 2006, p. 208).

As músicas, compostas para “Chapeuzinho Vermelho” por João de Barro, foram reescritas pelo funk. A melodia aparece com batidas e gestos que evidenciam uma Chapeuzinho pouco inocente. Um humorista da extinta MTV, exibiu, utilizando o funk, uma versão da Chapeuzinho dos tempos pós-modernos. A releitura foi apresentada no quadro “Era uma vez...”. No início da cena, o humorista aparecia dançando funk e mordendo uma maçã. Na apresentação, em vez de

‘Chapeuzinho’ tecer questionamentos sobre a aparência da avó, era o lobo – fingindo ser avó – que questionava Chapeuzinho sobre o porquê do comportamento mal-educado e do uso de um short tão curto. Na resposta, a menina dizia que o uso do short curto servia para namorar melhor.

A questão da erotização torna-se mais preocupante quando a vinculação das releituras dos contos de fadas não se limita a canais de televisão fechados, como a MTV, e a revistas destinadas a adultos.

A música *Lobo Mau (Vou te comer)* apresenta – aliada à coreografia – um discurso autoritário, pois nega ao ouvinte a possibilidade de fazer uma leitura própria que seja contrária à erótica. Trechos como “Ô merenda boa, tão gostosinha/ quem preparou foi a vovozinha / Êta danada, êta! / Ô merenda boa, tão gostosinha/ quem preparou foi a danadinha / Êta danada, êta!” declara explicitamente que “Chapeuzinho” é a própria “merenda”. A composição chama a atenção das crianças. A capa vermelha e a alusão do conto, presente no imaginário infantil, provocam identificação dos menores com a música. Atraídos pelos personagens já familiarizados, as crianças entram em contato com a questão erótica.

Sem procurar o puritanismo, o contato de crianças e adolescentes, precocemente, com questões ligadas ao universo do adulto, inviabiliza que a própria criança, em processo de formação, penetre em suas questões, em momentos adequados. A erotização e difusão irrestrita do conto abstrai da criança a possibilidade de entrar nos bosques de *Chapeuzinho Vermelho*, segundo suas próprias fases. O texto autoritário, sem ludicidade, despreza a semiosfera do leitor e apresenta-lhe apenas um caminho a ser seguido.



A garota da capa arco-irisada

A “menina da capa vermelha” passou também pelos bosques cinéticos. Foram produzidos, após os textos de Perrault e dos Grimm, vários filmes sobre “Chapeuzinho Vermelho”.

Partindo do entendimento de que o cinema é uma linguagem e que diferentes linguagens apresentam mensagens passíveis de plurais hermenêuticas, todos os filmes referentes ao conto são considerados releituras. Entretanto, algumas peças cinematográficas se preocuparam em retratar uma das versões escritas do conto, enquanto outras modificaram o enredo, abordando plurais temas.

Algumas releituras feitas para televisão e para o cinema serão analisadas a fim de se compreender como Chapeuzinho Vermelho caminhou pela multimídia.

Chapeuzinhos animados

Exibidos, em vários países, por canais de televisão, os desenhos animados chegam com facilidade ao público infantil. O desenho *Pica-pau* apresentou diferentes releituras de Chapeuzinho Vermelho. No episódio “Chapeuzinho Vermelho de araque”, Pica-pau faz de um jacaré a caça do lobo. O pássaro usa o poder e a força do lobo para se ver livre do jacaré que queria devorá-lo. No episódio “Chapeuzinho diferente”, os sobrinhos de Pica-pau, já conhecedores da Chapeuzinho do conto de fadas, fazem o papel da menina. Entretanto, os passarinhos não são enganados pelo lobo e ficam, durante grande parte do desenho animado, brigando com o mamífero. O fato que mais chama a atenção na releitura é a vovó não ter medo do lobo, mas se sentir atraída por ele. No fim, a vovó se casa com o lobo, que não gosta do desfecho.

O desenho animado mostra o interesse da mulher pelo lobo. Este interesse pode ser lido como a necessidade de resgatar o que Baudrillard chama de resto, ou sobra dos anseios escondidos e dissimulados do indivíduo. O desejo pelo lobo, implícito nos olhos pintados por Doré, pode ter sido, em outro contexto, resgatado pela velha Chapeuzinho.

No filme *Magali em: Chapeuzinho Vermelho 2*, Maurício de Sousa apresenta uma chapeuzinho que está cansada de atuar fazendo a mesma coisa. Chapeuzinho decide ir para Hollywood, e Magali substitui a menina que caminha pela floresta. O autor faz uso da identidade criada para Magali e a apresenta devorando os doces, em vez de levá-los para vovó. Depois de muita confusão, a verdadeira Chapeuzinho retorna e a produção decide escalar Magali para o lugar do lobo, que fica desempregado.

A animação mostra que o lobo não é tão assustador e que o apetite de Magali é maior e mais perigoso que o do animal. Maurício de Sousa oferece para criança a leitura de lobos que desejam matar somente a fome. O vilão é narrado como um personagem fragilizado e vulnerável. A peça termina com o lobo perguntando: “É, alguém tem um emprego para um lobo bobo?”.

Contos da oralidade na tela da TV

O Teatro dos Contos de Fadas é uma série americana que foi transmitida, no Brasil, pela TV Cultura, nas décadas de 80 e 90. Em cada episódio, um conto era apresentado por Shelley Duvall.

A série exibiu 26 episódios, divididos em seis temporadas. O sexto episódio da segunda temporada, contou a história de Chapeuzinho Vermelho. No vídeo, a menina da capa vermelha se chama Mary e é uma adolescente. Filha de um marceneiro conservador chamado Walter, Mary só saía de casa uma vez por semana para visitar a sua avó paterna que morava do outro lado da floresta.

A releitura é a ilustração de uma família patriarcal. Deseja-se explicar ao telespectador que o homem é o provedor, o responsável e a autoridade da família. A mãe de Mary, nunca chamada pelo nome, é uma dona de casa que vive, alegremente, a fazer as tarefas da casa.

O Teatro dos Contos de Fadas mostra também os dilemas da fase de transição humana: a adolescência. Mary, tratada pelo pai como uma menina indefesa, fica confusa por não se entender nem como criança nem como adulta: “Eu não sei o que sou. – Diz a moça à avó”.

A questão da caverna abordada no segundo capítulo do presente estudo é percebida na série de TV. A mãe de Mary, submissa à autoridade do marido, educa a jovem para ser obediente. Faz perguntas apresentando previamente as respostas. Mary não tem a oportunidade de fazer escolhas, até as cores das fitas para a decoração de seu aniversário são determinadas pela mãe. Presa à caverna de

sua família, sem nenhum amigo para conversar, Mary, que passa a se autodenominar Chapeuzinho após ser presenteada com uma capa vermelha por sua avó, torna-se presa fácil do lobo.

A menina queria conhecer outras semiosferas, outros espaços e outras pessoas. Sem orientação, fica desprotegida ao sair de sua caverna. A luz e a diversidade do mundo a cegam.

Após serem devoradas pelo lobo, Chapeuzinho e sua avó são salvas pelo ajudante de Walter. O rapaz, chamado Christopher, que havia sido proibido de conversar com a filha do patrão, é quem faz a cesariana e traz as mulheres de volta à vida.

A figura da avó, na série, é apresentada de forma um pouco distinta do conto. Explica Bruno Bettelheim (2007, p. 240) que Chapeuzinho desejava se libertar dos mimos da avó para crescer: “Chapeuzinho está trabalhando o tempo todo para se desfazer da avó”. Entretanto, na série, a avó é uma mulher sábia e merecedora da admiração da neta. A senhora viúva vive sozinha, bate no lobo da floresta e sabe ouvir os questionamentos de sua neta. A figura da qual a moça quer se libertar é a mãe. É de possível leitura o medo que Chapeuzinho tem em viver como a mãe. Ratifica a afirmação o fato de a menina ter dito ao pai que gostaria de ser como ele, que gostaria de trabalhar cortando lenha. A moça, na verdade, desejava viver como os homens para poder escolher seu próprio caminho.

A possibilidade de escolha de Chapeuzinho surge quando é salva por Chris. O gênero masculino é muito forte no conto. A moça é trancada, pelo seu pai, em uma caverna. É Walter que a impede de conhecer o mundo e de ter amigos. Quando, no caminho da casa da vovó, Chapeuzinho sai da estrada em busca de novas experiências, é punida, devorada pelo lobo (macho). A barriga do animal é mais uma caverna, mais uma privação de liberdade. O masculino que, na figura do pai e do lobo, aprisionou Mary é representado de forma distinta durante a cesariana que a traz de volta à vida. Chris é o homem que viabiliza o renascimento de Chapeuzinho Vermelho.

Após sair da barriga do lobo, Chapeuzinho, mais madura, não deixa que o pai mate o lobo. Ela sugere, e pela primeira vez é ouvida, que pedras sejam colocadas na barriga do animal. Mesmo sem saber por que, Chris acata o pedido da moça. Há, neste momento, uma troca de lugares. A menina, que só acatava decisões alheias, expressa e faz valer sua vontade. As pedras, segundo a moça, seriam “– Para curá-lo (o lobo) da maldade de uma vez por todas. Assim, quando ele ficar com fome, não poderá comer, não vai ter espaço para a comida”.

Apesar de, como no conto dos Grimm, o lobo ter sua barriga cheia de pedras, na série americana ele não morre. O bicho cumpriu sua penitência e, segundo o narrador, “nunca mais comeu um ser vivo pelo resto da vida”.

O narrador diz que Mary ficou tão esperta quanto bonita. Entretanto, o “esperta” significa obediente. Apesar de mais decidida e bem resolvida, a menina precisa da autorização do pai para passear com Chris. Também vale ressaltar que, como no conto de Perrault, *O Teatro dos Contos de Fadas* tem sua moralidade explicitamente divulgada. Marca o fim de Chapeuzinho a narração que diz: “– Mary aprendeu que a língua mais doce tem os dentes mais afiados”.

A infância com a capa da Disney

Em 1934, foi lançado pela Walt Disney o filme *The big bad Wolf*. A dublagem feita no Brasil recebeu o nome *Chapeuzinho Vermelho e o Lobo Mau*. A história promove uma intertextualização entre os contos “Chapeuzinho Vermelho” e “Os Três Porquinhos”. A personagem da mãe, presente no conto escrito, desaparece da história. Os três porquinhos surgem no caminho de Chapeuzinho Vermelho com as características tradicionais do conto: um trabalha muito e dois ficam a brincar, escolhendo sempre formas mais rápidas para cumprir, mesmo que sem sucesso, as tarefas.

São os dois preguiçosos, não o lobo, que induzem Chapeuzinho a pegar um atalho, ao invés de seguir o caminho que, apesar de mais longo, é mais seguro para se chegar à casa da vovó. No caminho, Chapeuzinho Vermelho e os dois porquinhos são surpreendidos pelo lobo. Ao contrário dos porcos, a menina não consegue escapar e é perseguida pelo lobo até a casa da vovó. Avisado pelos irmãos sobre o que havia acontecido a Chapeuzinho, o porquinho trabalhador parte em socorro da menina.

O caráter amenizador das peças da Disney está presente. Chapeuzinho Vermelho e sua avó não são devoradas, elas se escondem no guarda-roupa até a chegada do porquinho salvador. O lobo também não é morto. Sem que o lobo perceba, o porquinho coloca milho e brasas acesas na calça do animal que sai correndo com pipocas a estourar.

O curta da Disney, de aproximadamente nove minutos, ratifica a ideia de que as pessoas (os seres animados) não mudam. Após a situação ter sido resolvida, aparecem, na última cena, todos os personagens com

exceção do lobo. A vovó está a tricotar; Chapeuzinho a tocar piano; o porquinho salvador, a trabalhar; e os dois porquinhos preguiçosos a cantar: “Quem tem medo de lobo mau, lobo mau, lobo mau?”. Nota-se que todos têm características imutáveis e que, mesmo depois de salvar Chapeuzinho e sua avó, o porquinho mais responsável não se diverte, mas trabalha em prol da diversão alheia.

A última cena do filme dá à criança a falsa impressão de que as pessoas apresentam, em quaisquer momentos, comportamentos sempre iguais e que os “múltiplos seres” presentes no homem não existem.

Chapeuzinho às avessas

O filme intitulado, em inglês, *Hoodwinked* foi dirigido por Cory Edwards e produzido pela Europa Filmes. Na animação, Chapeuzinho Vermelho não é uma menina indefesa, mas uma forte vendedora de doces que é capaz de enfrentar os lobos. A figura do lobo mau como personagem perverso é desmistificada. O lobo, na verdade, é um detetive que procura descobrir e punir os vilões dos contos de fadas.

A vovozinha não é uma senhora frágil que faz tricô, mas uma praticante de esportes radicais. O vilão é um coelhinho com cara rosada e aparência fraternal.

O filme faz uso do conto de fadas para convidar o público a assistir a produção, mas faz questão de modificar a personalidade dos personagens. O filme se alimenta da cultura e da presença do conto do imaginário infantil, mas não repete o enredo.

A releitura *Deu a louca na Chapeuzinho* rompe com os estereótipos dos personagens e chama a atenção do telespectador. O filme convida a refletir sobre os rótulos que são atribuídos às pessoas. O julgamento pelas aparências leva o público a não desconfiar que o coelho, parecido com os de pelúcia, pudesse ser o vilão. Esta ideia é ratificada em *Deu a louca na Chapeuzinho 2*. No filme, que promove uma intertextualização entre os contos “Chapeuzinho Vermelho” e “João e Maria”, são os irmãos, aparentemente frágeis, os grandes vilões. A bruxa, feia e assustadora, é somente uma vítima de suas próprias fraquezas. A velha com verruga na ponta do nariz, típica das bruxas lidas pela Disney, é manipulada por João e Maria.

Os filmes apresentam características pós-modernas quando intertextualizam histórias e cronotopias. A agência cinematográfica *Final Feliz* faz uso de computadores, rádios e diversos aparatos tecnológicos

para derrotar os vilões dos contos de fadas. Há a promoção de vários tempos e contextos em um único espaço, o espaço dos filmes.

A saga do amor impossível

O filme *Red Riding Hood* ou, na versão para o português, *A garota da capa vermelha*, segue o estilo dos filmes da saga *Crepúsculo*, dirigidos por Catherine Hardwicke. Nas últimas produções cinematográficas de Hardwicke, estão presentes figuras como lobos, lobisomens e vampiros. As figuras lendárias são recicladas de uma humanidade condicionada a não bem viver suas fantasias, principalmente na infância.

As histórias são marcadas por sentimentos paradoxais como atração e repulsa, medo e desejo, amor e ódio, existentes entre os casais protagonistas. Bella, personagem principal da saga *Crepúsculo*, vivencia as tensões de ser apaixonada por um vampiro. Valerie, a garota da capa vermelha, enfrenta os mesmos dilemas de Bella, entretanto seu objeto de amor e desejo não é um vampiro, mas um lobo.

O medo do lobo – no início do filme, na figura do pai e, no final da trama, na figura do amante – amplia o desejo da jovem. Mesmo sabendo da capacidade, pulsão e instinto de morte do lobo-homem, Valerie resolve refugiar-se em uma casa, que era afastada do contato social e pertencia a sua avó, para viver o romance.

A garota da capa vermelha, lançado em 2011, segue a fórmula dos livros *best-sellers* do início do século XXI. O período vem sendo marcado pelos altos índices de vendas de livros e sucessos de bilheterias de filmes que tratam de temas relacionados a magias e misticismos. Harry Potter e *Crepúsculo* são exemplos da tendência pós-moderna em reler figuras lendárias do imaginário de várias sociedades.

Segundo o crítico de cinema Alysson Oliveira, do Cineweb, a releitura de *Chapeuzinho Vermelho* para o público adolescente explora uma fórmula específica de sucesso: “Muito suspiro, muito amor virginal, um amor impossível e uma criatura perigosa - está montada a fórmula barata a ser seguida”.

O filme também se vale, além da temática do mercado, do sucesso de outros filmes da diretora. Ratifica a afirmação, a mensagem do pôster que diz: “da mesma diretora de *Crepúsculo*”. Ao tentar entender a alta vendagem de algumas peças culturais, mais especificamente dos *Best-sellers*, Bauman assinala:

Como observou Daniel J. Boorstin – com graça, mas não de brincadeira (em *the Image*, 1961) –, uma celebridade é uma pessoa conhecida por ser muito conhecida, e um *best-seller* é um livro que vende bem porque está vendendo bem. A autoridade amplia o número de seguidores, mas, no mundo de fins incertos e cronicamente subdeterminados, é o número de seguidores que faz, que é – a autoridade. (2001, p. 80).

Desta forma, livros e filmes seguem estilos de obras e produções com alta vendagem. Esta alta vendagem deve-se, ao invés da qualidade, à autoridade que impulsiona o público a ler ou assistir à produção. Não se faz necessário, desta forma, trabalhar artisticamente, mas seguindo a fórmula da autoridade que já conquistou o mercado.

Como se pode observar, apesar de o terceiro milênio ser permeado de tecnologias da informação que permitem a interação e a livre escolha por parte dos receptores, as pessoas ainda se submetem, assim como na sociedade de massa explicada por Teixeira Coelho, à tendência de seguir a maioria.

Os lobos ciberespaciais

Chapeuzinho Vermelho chegou à cibercultura, paradoxalmente, atendendo a plurais necessidades individuais e seguindo a autoridade da maioria. No ciberespaço, as comunidades de maior sucesso são as com maiores números de membros. Os *sites* considerados mais importantes e rentáveis são os que recebem os maiores índices de acessos. O caminho ou a “comunidade” que a garota da capa vermelha escolhe é a legitimada pela maioria.

Os tempos pós-modernos são marcados pelo paradoxo entre a ampliação da individualização e a autoridade dos que conquistam a maioria. As pessoas que vivem na sociedade de redes organizam seus próprios tempos e espaços. A individualização é viabilizada pelo *Smartphone*, com acesso à internet na palma da mão; pelo DVD ou Blu-ray, que levam o cinema à casa das pessoas e por diversos outros aparatos tecnológicos. Na sociedade de rede:

As mensagens não são apenas segmentadas pelos mercados mediante as estratégias do emissor, mas também são cada vez mais diversificadas pelos usuários da mídia de acordo com seus interesses, por intermédio

da exploração das vantagens das capacidades interativas.
(CASTELLS, 2009, p. 457).

Entretanto, apesar das possibilidades de diferenciadas escolhas, as pessoas são impulsionadas pela autoridade da maioria e pelas estratégias do mercado. Os *memes* são exemplos do comportamento do internauta. Permeadas de múltiplas opções de escolhas, algumas pessoas acessam os mesmos vídeos, passam os mesmos *e-mails* e repetem frases como “... menos Luiza que está no Canadá”. Em muitas situações, comportamentos são repetidos sem que se pare pensar o porquê da ação.

Outro paradoxo da sociedade pós-moderna, organizada em redes, é a noção de tempo. Na oralidade primária, o tempo era o do momento presente, do agora. Os interlocutores de uma conversa, por exemplo, viviam o mesmo instante. Com a escrita, surge a eternidade. O livro, prótese humana, pode ser lido, por exemplo, por gerações após a morte física do autor. Com a escrita, a humanidade escreve suas experiências e as eterniza. Já na Era da informática, o tempo apresenta uma dualidade entre o efêmero e o eterno. No ciberespaço, pode-se falar, em tempo real, com várias pessoas. Assim como também é possível encontrar informações de outras culturas, de plurais momentos (passados e presentes).

Os *sites* de relacionamento, o *Messenger*, o *Skype* são ferramentas que viabilizam a instantaneidade, a rapidez das respostas em um mesmo *cronos*, independentemente da distância entre os *topoi*. Já o caráter eternizante do ciberespaço pode ser constatado nas enciclopédias virtuais e nos *sites* de busca e pesquisa. A digitação de uma palavra, confirmada pelo toque no “enter”, pode levar a múltiplas cronotopias.

A possibilidade que se tem, com o ciberespaço, de eternizar as informações, junto aos textos escritos nos livros, viabilizou releituras plásticas, sonoras e cinematográficas dos contos de fadas. Valendo-se dos meios de comunicação, Chapeuzinho Vermelho entrou com sua capa no século XXI. Esta, ora vem multicolorida ora acromática, às vezes azul ou verde, para facilitar a troca de temas com o uso da tecnologia do *Chroma Key*. As Chapeuzinhos pós-modernas releem suas histórias e dialogam com as hermenêuticas dos tempos computacionais.

Chapeuzinho Vermelho ganhou novas cores e novas semiosferas e teve ampliada a sua possibilidade de interação com os observadores de seus bosques. Os jogos virtuais permitem que se escolha a roupa mais adequada para Chapeuzinho usar no dia em que for visitar a sua avó, por exemplo.

Autores e leitores, no ciberespaço, oscilam de lugar constantemente. A necessidade de responder e interagir, em algumas situações, ultrapassa a necessidade de entender e desvelar os signos do interlocutor. É a ratificação da individuação explicada por vários estudiosos dos tempos pós-modernos. O internauta sente necessidade de criar o seu próprio modelo, do seu jeito, mesmo que este jeito seja apenas uma reprodução das tribos virtuais ou dos índices de acesso. Assim como a cultura, de uma forma mais abrangente, o conto é adaptado às vontades que o usuário tem ou acredita ter. O internauta, homem pós-moderno, nem sempre percebe que, em múltiplos momentos, é induzido a fazer escolhas legitimadas por sua semiosfera. Este espaço híbrido e não territorial é caracterizado pela instantaneidade. A palavra de ordem é mutação. Esta mutação, não obrigatoriamente, ocorre a partir da necessidade de desenvolvimento humano, mas para atender às exigências do mercado.

Chapeuzinho por bosques pós-modernos

Como abordado no capítulo anterior, Aldous Huxley (1987) escreveu, na década de 30 do século XX, um texto que se utiliza das possibilidades da arte literária para penetrar em questões como consumismo, moral, sociedade e entretenimento. *Admirável mundo novo* aborda uma sociedade que vive conforme a lei do menor esforço e que suprime o amor, as emoções e a arte. A sociedade imaginada por Huxley se encaixa no modelo previsível do relógio de Descartes. Os “defeitos” seriam percebidos e consertados para que a máquina continuasse a funcionar como projetada. Os homens-peça que não se adequassem ao relógio, à nova cultura e à nova sociedade, seriam descartados e marginalizados.

Huxley ironiza uma sociedade que, ao invés de consumir para viver, vive para consumir. Para Hannah Arendt, o consumo é necessário para a sobrevivência humana, entretanto quando a cultura é subordinada ao consumo ela tende a desaparecer:

Um objeto é cultural na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ele novamente desapareça do mundo fenomênico ao ser usado e consumido. (...) A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade – e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior. (ARENDR, 1972, p. 260-261).

Arendt explica que produtos que têm como finalidade única o entretenimento não são culturais. Para ela, cultura é o que o homem preserva, cria e cultiva. A autora ainda esclarece que a sociedade de massas não precisa da cultura “mas da diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversão são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (ARENDR, 1972, p. 265).

Segundo Lúcia Santaella (2003), a cultura de massa foi modificada pela cultura das mídias, que está sendo transformada pela cibercultura. A autora explica que um meio de comunicação não necessariamente elimina o outro, mas lhe atribui complexidade. Da invenção da escrita ao ciberespaço, a palavra recebeu novas formas de mediação e de significação. Diferentemente de Arendt, Santaella defende que a massa tenha um tipo de cultura.

Entretanto, deve-se ficar atento à forma com que a sociedade se relaciona com os bens culturais. A indústria cultural, explicada por Teixeira Coelho (1993), pode ajudar a propagar a cultura, mas se faz necessário que se investigue, como Arendt (1972), se esta cultura torna possível o desenvolvimento de seu pensamento humano.

Partindo da compreensão de que a arte é uma forma de expressão cultural e uma representação da vida, deve-se ficar atento às tentativas de atribuição de funcionalidade às peças artísticas e, conseqüentemente, culturais. O que tem cultivado o indivíduo nessa sociedade, como previu Huxley, preocupada exageradamente com a diversão? A sociedade do consumo rápido e fácil pode estar a esquecer de cultivar e vivenciar aspectos importantes de sua vida como o amor, a liberdade e o pensamento. Estes aspectos são descritos, em *Admirável mundo novo*, como desnecessários para o funcionamento das máquinas humanas e sociais.

Se ontem, a sociedade medieval se preocupava em entender o homem, o fundamento da vida e questões relacionadas à alma, hoje, a sociedade pós-moderna tem preocupações que oscilam entre ter e não ter bens materiais. Ou seja, se diferentes são as semiosferas desses diferentes tempos, também o homem que nela habita, ainda que metafisicamente seja o mesmo, vive outros desejos, domina outros saberes. Em estudo sobre a *Modernidade Líquida*, Bauman (2001) afirma que a sociedade pós-moderna vive a crise do excesso:

O mundo cheio de possibilidades é como uma mesa de bufê com tantos pratos deliciosos que nem o mais dedicado comensal poderia esperar provar de todos. Os comensais são *consumidores*, e a mais custosa e irritante das tarefas que se pode pôr diante de um consumidor é a necessidade de estabelecer prioridades: a necessidade de dispensar algumas opções inexploradas e abandoná-las. A infelicidade dos consumidores deriva do excesso e não da falta de escolha. “Será que utilizei os meios à minha disposição da melhor maneira possível?” é a pergunta que mais assombra e causa insônia no consumidor. (BAUMAN, 2001, p. 75).

A grande oferta de opções de consumo leva o homem a enfrentar a crise de não poder escolher todas as coisas e deixar de experimentar alguns bens. Por outro lado, mesmo os bens consumidos nem sempre são apreciados, sentidos profundamente, porque não há tempo. A pós-modernidade é marcada pela efemeridade. O tempo é o agora, e os objetos 'culturais' passam rapidamente pelo catálogo. Uma possível leitura para a sociedade pós-moderna é a que a vê como sociedade do *fast-food* e do *fast-life*. Da comida, no sentido denotativo, rápida para subalimentar o corpo e da comida, como metáfora da cultura, para subalimentar a alma.

A efemeridade pós-moderna, a necessidade de alimentos pré-cozidos e de conceitos pré-pensados releu Chapeuzinho Vermelho e a conduziu pelo cine, pela televisão e pelo ciberespaço. Algumas releituras do conto, como *Chapeuzinho Vermelho e o lobo mau*, produzida pela Disney, amenizam a figura do vilão para que a criança não tenha que se preocupar com outra coisa a não ser a diversão. Peças que amenizam tensões em prol de uma leitura mais simplificada são, para a arte, tão negativas quanto os discursos moralizantes. Ambos inviabilizam ou dificultam o discurso lúdico e a hermenêutica. Livros, filmes, músicas, programas com objetivos específicos de entreter ou de instruir são produções fechadas. Não cabe ao receptor nada mais, além de assistir.

Liberdade: lobo do terceiro milênio

Chapeuzinho Vermelho adentrou a floresta buscando liberdade. Havia a necessidade de sair do útero-lar para conhecer o mundo. Chapeuzinho Amarelo saiu debaixo de seu chapéu e, por meio da linguagem em que residia, enfrentou o lobo, ressignificando-o. Fita-Verde voltou ao útero da casa de sua avó para se abrir e conhecer o lobo da vida. As Chapeuzinhos das literaturas aqui analisadas tinham o mesmo intuito: conquistar a liberdade.

Estariam as Chapeuzinhos pós-modernas também em busca de liberdade? Caminhando pela primeira modernidade, entendida por Bauman como sólida, encontram-se Chapeuzinhos que lutaram pelo direito de caminhar pelos bosques que julgassem necessários. Com o enfraquecimento do patriarcalismo, a mulher conquistou o direito de ocupar posições antes consideradas masculinas; a psicanálise voltou o seu olhar para as crianças, mesmo as residentes em corpos amadurecidos; no Brasil, o regime democrático passou a vigorar, "Chapeuzinho

Amarelo” já não precisava temer o lobo-ditador. E as “Chapeuzinhos” pós-modernas, o que desejam? Alguns estudiosos, como Juan Carlos Tedesco (2007), acreditam que o mundo para no momento em que os indivíduos não sabem o que desejam. A descrença na política, o ceticismo social e o niilismo em relação aos antigos dogmas podem ter o homem a deixar de questionar a própria vida. Para Manuel Castells:

A teoria e a cultura pós-modernas celebram o fim da história e, de certa forma, o fim da razão, renunciando a nossa capacidade de entender e encontrar sentido até no que não tem sentido. A suposição implícita é a aceitação da total individualização do comportamento e da impotência da sociedade ante seu destino. (CASTELLS, 2009, p. 42).

Castells (2009, p. 426) acrescenta dizendo que o homem pós-moderno não vive em uma aldeia global, mas “em domicílios sob medida, globalmente produzidos e localmente distribuídos”. O cibernauta não quer penetrar bosques nem visa à liberdade. Muitas vezes, ele se fecha em seu domicílio e procura elementos e atividades que satisfaçam a sua vontade.

Marco Silva, pesquisador dedicado às questões do ensino interativo, declarou, em palestra¹ no Instituto Federal Fluminense, que os antigos meios de comunicação – livros, jornais, revistas, televisão e rádio – eram de mão única, ou seja, tanto emissores quanto receptores ocupavam lugares estáticos. Ainda para o professor, antes da internet e das novas tecnologias de comunicação de informação, o indivíduo não tinha a possibilidade de interagir com as informações que recebia. Ele apenas as assimilava. Marco Silva afirma que, no ciberespaço, o sonho da educação dialógica de Paulo Freire pode ser concretizado, porque agora os homens têm condições de responder às informações que recebem.

Apesar de apresentar um interessante estudo sobre as novas tecnologias no desenvolvimento da educação e valer-se de pertinentes metáforas como a do parangolé para falar da interatividade, Marco Silva comete o equívoco de desconsiderar a capacidade hermenêutica dos homens.

Em coluna do jornal *O Globo*, publicada no dia 9 de maio de 2010, João Ubaldo Ribeiro fala de sua experiência como leitor. O autor relata, em tom nostálgico, que ele e os amigos faziam, durante a infância, “tudo o que as crianças daquela época podiam fazer, mas todo mundo gostava de ler, porque ler representava a liberdade e a fantasia”. Marco

¹ A palestra foi realizada no dia 3 de agosto de 2010, no Auditório Cristina Bastos do Instituto Federal Fluminense (*campus* Campos Centro), e marcou a abertura do Programa Tecnologia Comunicação Educação.

Silva e João Ubaldo têm opiniões antagônicas sobre os livros. Enquanto o primeiro vê o livro como meio de comunicação cuja interatividade é dificultada, o segundo enxerga no livro e na literatura a possibilidade de libertação e de contato com a fantasia.

Ainda no texto intitulado *No tempo do livro*, João Ubaldo Ribeiro – após falar de Dom Quixote e suas peripécias; das belas gravuras de Gustave Doré e da magia do pó de pirlimpimpim, que levava os personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* a vários lugares – teceu críticas aos *e-books* e ao incentivo à leitura de livros digitais:

Os livros estão mudando, aperfeiçoam-se cada vez mais. Para ler modernamente, dever-se-á usar um dos muitos leitores eletrônicos que já existem no mercado e que ainda vão surgir. Segundo uma notícia, um desses aparelhos possibilita que seu usuário (não é mais leitor, é usuário) interaja com as chamadas redes sociais na Internet. Suponho que se lê um pedacinho e se manda um comentário via Twitter. Também estarão disponíveis, em breve, livros com trilha sonora e com trechos narrados por voz. Os romances e peças virão com clipes dos cenários descritos pela narrativa, entrevistas com o autor, facilidade em substituir palavras difíceis por sinônimos acessíveis, interatividade com o usuário (“faça seu final, case Romeu com Julieta”) – o céu é o limite. (RIBEIRO, 2010).

Para João Ubaldo, a modificação dos livros pelas novas tecnologias de comunicação não aumenta a interatividade, mas limita a imaginação do leitor, usuário: “Admirável livro novo, que faz uma maravilha atrás da outra e nem puxa pela imaginação, tudo já vem imaginado para você. Espero que, tão famosamente equipado, o usuário ainda encontre um tempinho para ler”. João Ubaldo, assim como a cantora Pitty, faz referência à obra de Huxley para expor sua opinião e ironizar o livro escrito e manipulado para ser peça de entretenimento.

Lucia Santaella (2003) explica que, em relação às novas tecnologias, muitos pesquisadores são extremistas. Alguns são eufóricos, como Lévy e Silva, e acreditam que os computadores e as multimídias são capazes de desenvolver o ser humano, promovendo a interatividade. Outros pesquisadores, como João Ubaldo Ribeiro, são mais disfóricos e acreditam que as novas tecnologias podem minimizar a exigência de desenvolvimento do pensamento e da atividade humana. Santaella explica que se deve adotar um equilíbrio frente às novas tecnologias. Faz-se necessária a criticidade em relações aos benefícios e aos malefícios do ciberespaço.

Acredita-se que as novas tecnologias só podem promover a criticidade se o “usuário” estiver preparado para isto. Leitores incapazes de ler nas entrelinhas e de preencher as possíveis lacunas dos textos são semelhantes aos telespectadores que absorvem as informações divulgadas na televisão. Também se assemelham aos internautas que adotam posturas impostas e emitem respostas previsíveis no ciberespaço. A tecnologia, por si só, não liberta o homem. Entretanto, não se pode dizer que ela o aprisiona.

A questão é saber se o indivíduo pós-moderno quer ser livre, se as Chapeuzinhos do século XXI aspiram caminhar livremente pelos bosques. Santaella alertou que, se o espaço virtual não fosse ocupado corretamente, ele também poderia ser transformado em um meio de manipulação social. O espaço é aberto e não linear, mas, muitas vezes, a mente humana apresenta linearidade. Há espaço para respostas, mas – em alguns casos – falta o que dizer.

Na *Alegoria da caverna*, tem-se o relato do medo que os prisioneiros têm de conhecer o novo. Platão explica que se algum prisioneiro saísse e aos poucos, tivesse contato com a luz, enfrentaria dificuldades ao retornar à caverna. Pois, se depois que conhecesse o mundo “real”, voltasse para a caverna para contar o que viu, os outros prisioneiros duvidariam e, temerosos, até mesmo prefeririam não sair. As correntes são menos aprisionadoras de que a mente dos homens. Da mesma forma, de nada vale a liberdade proporcionada pelo ciberespaço se o homem não for destemido e preparado, o bastante, para sair. Bauman explica que, na modernidade líquida, há uma falsa liberdade. Para o autor:

Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir um equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir. O equilíbrio pode, portanto, ser alcançado e mantido de duas maneiras diferentes: ou reduzindo os desejos e/ou a imaginação, ou ampliando nossa capacidade de ação. Uma vez alcançado o equilíbrio, e enquanto ele se mantiver, “libertação” é um *slogan* sem sentido, pois falta-lhe força motivacional. (BAUMAN, 2001, p. 24).

Bauman (2001) alerta que o ser humano pode ser manipulado conforme a “liberdade” que lhe é oferecida. Uma forma de enfraquecer o desejo de liberdade é minimizar a possibilidade de imaginação. O ser

que imagina menos, deseja menos e tem menos vontade de agir. Desta forma, tem-se a sensação de liberdade. A melhor maneira de evitar que o homem deseje liberdade e pare de agir em desacordo com os interesses da sociedade, é censurando a própria imaginação.

Outra questão levantada por Bauman (2001, p. 26) é que as pessoas, assim como os prisioneiros da caverna platônica, têm medo da liberdade. O ser livre tem que ser agente de sua vida, tem que enfrentar seus próprios medos. As Chapeuzinhos, de Perrault e dos Grimm, pagaram pela sensação de liberdade vivenciada na floresta, quando foram aprisionadas na barriga do lobo. Chapeuzinho Amarelo só conquistou a liberdade depois que enfrentou seus medos e Fita-Verde, já livre, teve sua fita desatada no caminho da casa de sua avó.

Para ser livre, é preciso adotar a postura que Paulo Freire (2002, p. 46) chama de “assunção”, ou seja, necessita-se que se assumam as consequências dos seus atos e os riscos de ser livre para escolher. Por esta razão, muitos indivíduos preferem a falsa liberdade. Mesmo diante das possibilidades do ciberespaço, seguem caminhos previsíveis e adotam o comportamento “escolhido” pela maioria. Para Bauman (2001, p. 25), o maior medo que os filósofos têm é que “as pessoas pudessem simplesmente não querer ser livres e rejeitassem a perspectiva de libertação pelas dificuldades que o exercício da liberdade pode acarretar”.

As obras de Orwell e Huxley são diferentes, mas trazem temáticas semelhantes. Apesar de Orwell falar da miséria e da vigilância e de Huxley falar do excesso e do entretenimento, ambos profetizaram uma sociedade limitadora. Os personagens de Orwell são limitados pelas teletelas; já os de Huxley, pelo consumismo desenfreado. Em ambas as obras, o imaginário humano é censurado.

Entende-se que a sociedade pós-moderna, ao contrário do que previu Orwell, dispensa câmeras de vigilância. Não é necessário espionar para verificar se Chapeuzinho está ou não a seguir o caminho correto. A garota da capa vermelha anda pela floresta, entretanto sua capacidade imagética é limitada porque não encontrou meios para desenvolver.

Dissimulando lobos, vivendo de restos

Para Bauman (1998), a sociedade pós-moderna vive falsas sensações de liberdade, pois não tem motivação para buscar a liberdade

real. Jean Baudrillard (1991, p. 8) comenta que vários sentimentos humanos desapareceram porque o real desapareceu.

No primeiro capítulo, falava-se da incessante busca humana pela verdade. Teceu-se uma crítica ao método cartesiano, que ainda vigora em muitos bancos acadêmicos. Entretanto, para Baudrillard, o modelo cartesiano e seu racionalismo chegaram ao fim. Para o autor, a sociedade midiática vive um hiper-real inventado em um “hiperespaço sem atmosfera”.

Baudrillard fala da morte do real, que foi iniciada pela simulação e agora é feita pela dissimulação. O ator explica a diferença existente entre os conceitos:

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: ‘Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas’.(LITTRÉ). (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Simular seria a verossimilhança explicada pelos exercícios de retórica de Aristóteles. Seria forjar ser o que não é, mas acreditando tanto no que forja que, não apenas os outros, mas o próprio forjador julga que o que ele simula ser é a verdade. Fita-Verde aparentava ter tanta liberdade e coragem que os leitores julgavam que de fato ela era livre. Entretanto, o encontro da moça com o corpo frio de sua avó deixa claro que a liberdade de escolha, como o tempo, é limitada e que até Fita-Verde tem medo do lobo.

A simulação é utilizada pela imprensa, principalmente, a televisiva. Recorta-se parte do real e apresenta-se, com efeitos e infográficos, a parte como representação do todo. Desta forma, o que o telespectador tem é a leitura do real, simulado pelo jornalista, e não o real. Assim funciona a sociedade do simulacro.

Já a dissimulação é diferente e talvez mais complicada. Finge-se “não ter o que se tem”. Baudrillard aborda a questão das cidades comerciais americanas que são repletas de luzes e cores. O excesso de informação esconderia a máquina capitalista e os anseios humanos que o dinheiro não pode comprar. O autor esclarece que a Disneylândia seria uma dissimulação do real. As pessoas adultas, em geral, vão ao parque fingindo acompanhar as crianças. Elas brincam e passam todo o dia em meio a fantasias. Essas fantasias não ativariam os desejos

infantis nos adultos, mas mascarariam vontades frustradas na infância. Forja-se, com tecnologias e artistas, um resgate à infância para que a verdadeira criança recalcada no homem permaneça silenciada.

Os lobos têm sido velados pelas releituras modernas e pós-modernas de *Chapeuzinho Vermelho*. O roteirista do filme *Chapeuzinho Vermelho e o lobo mau* não permite que a menina protagonista seja devorada; no desenho animado de Maurício de Souza, *Chapeuzinho Vermelho 2*, o lobo é menos perigoso do que Magali; em *Deu a louca na Chapeuzinho*, o lobo não é mau, mas apenas um detetive; no desenho do Pica-pau, o lobo aparece como vítima dos desejos da vovó. Nota-se que há a dissimulação do lobo. O animal é mascarado para não mais assustar.

Entretanto, a dissimulação não anula o lobo, apenas o esconde. A pessoa que não conhece seus monstros na infância convive com os seus fantasmas na fase adulta. Para também dissimulá-los vai a um parque em um sábado à tarde, finge ser criança para esconder a pessoa amedrontada que é. Baudrillard explica que a dissimulação dá origem aos restos, que seriam os desejos não realizados, os conflitos não vivenciados, os monstros não enfrentados. O autor (BAUDRILLARD, 1991, p. 179) ressalta que “tudo o que é residual está destinado a repetir-se indefinidamente no fantasmal”.

O homem, que deixa de vivenciar todas as fases de sua vida, cria fantasmas e se torna recalcado. Para Baudrillard, a psicanálise seria uma forma de resgate de resíduos, seria a possibilidade de mostrar o que a dissimulação escondeu. Se o homem não se resolver, ele continuará a buscar, sem sucesso, a reciclagem de sonhos, de um tempo que passou sem ser vivido.

Para Bruno Bettelheim (2007, p. 15), o conto de fadas “confronta a criança honestamente com as dificuldades humanas básicas”. Os contos seriam a possibilidade de encontro com os medos e monstros humanos, evitando que eles sejam transformados em fantasmas na idade adulta. O autor também critica as releituras dos contos que os transformam em uma forma vazia de entretenimento:

Hoje em dia, muitas de nossas crianças são (...) de todo privadas da oportunidade de conhecer os contos de fadas. A maioria das crianças de agora conhece os contos de fadas apenas em versões enfeitadas e simplificadas, que lhes abrandam o sentido e lhe roubam todo o significado mais profundo – versões como as dos filmes e espetáculos de TV, nos quais os contos de fadas são transformados em diversão tola. (BETTELHEIM, 2007, p. 34).

Bettelheim esclarece que o importante nos contos não são seus enredos, mas os possíveis diálogos que eles promovem com seus leitores. Por esta razão, declara que não se podem anemizar os contos, nem decifrá-los para as crianças, mas deixar que elas penetrem – segundo suas condições – nos textos: “À medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos bem conhecidos, e isso lhe dá a convicção de que realmente amadureceu em compreensão, uma vez que a mesma história agora lhe revela muito mais”. (BETTELHEIM, 2007, p. 236). Desvelando os contos segundo seus momentos, a criança vivencia suas questões e confronta seus medos. O enfrentamento do infante com suas questões, nos momentos adequados, contribui para a formação de um homem menos recalcado, um ser capaz de viver sem dissimulação e reciclagem de resíduos.

Muita fala, pouco sentido

Manuel Castells (2009, p. 445) assinala que na sociedade de redes são muitas as informações, mas nem sempre o ser humano vivencia e compreende as informações que recebe. A literatura infantil, como já comentado, pressupõe, muitas vezes, que seu destinatário é incapaz de falar. Acredita-se que não há um modelo de infante. Entretanto, alguns autores apostam na imaturidade que presumem existir no infantil para inserir, nos textos, os valores que pretendem que as crianças assimilem. Porém, na sociedade de redes, a quantidade de informações é muito grande e a criança tem contato com inúmeras informações.

Se as sociedades tradicionais e modernas pretendiam moralizar e instruir as crianças, formando adultos recalcados; a sociedade do século XXI dissimula questões humanas e simula a voz da infância.

No recém-inaugurado terceiro milênio, as crianças falam, entretanto falta-lhes o que dizer, pois elas deixam de desenvolver as suas relações intrapessoais. Possuem relações interpessoais sem que sejam estimuladas suas próprias leituras das pessoas, a interiorização do mundo. Castells (2009, p. 445) esclarece que “a comunicação *on-line* incentiva discussões desinibidas, permitindo assim a sinceridade. O preço, porém, é o alto índice de mortalidade das amizades *on-line*, pois um palpite infeliz pode ser sancionado pelo clique na desconexão – eterna”.

As pessoas se falam e se expõem, mas nem sempre criam vínculos. Elas se esquecem de observar, de ler o humano. A criança

da pós-modernidade está a se acostumar com a efemeridade, com a necessidade de consumir e com a negação de tudo que seja demorado.

Os eufóricos, em relação à tecnologia, dizem que os novos meios de comunicação viabilizam a interação e, por esta razão, ajudam na formação de um ser humano mais crítico. Entretanto, faz-se necessária a demora da leitura, o desvelamento cuidadoso dos signos para que se possam tecer análises. Contos como *Chapeuzinho Amarelo* e *Fita Verde no Cabelo* ajudam na formação de um homem mais crítico, porque oferecem espaços para que o leitor escreva, com os autores, o texto. Não se trata de dizer que a internet não possui textos hermenêuticos, mas que a efemeridade – presente no comportamento da sociedade pós-moderna – pode estimular o internauta a não demorar junto ao texto e a rapidamente descartá-lo. Este descarte precoce poderia originar o resto explicado por Baudrillard e ajudar no desenvolvimento de um homem que pode falar, mas não sabe o que dizer; que tem um leque de opções de escolhas, mas só acessa o que foi legitimado pela maioria; que pode conhecer o mundo, mas que não aprendeu a conhecer a si mesmo.

Bartolomeu Campos de Queirós (apud COSSON, 2010, p. 55) escreveu que: “Para quem sabe ler, um pinga nunca foi letra”. Quem sabe ler, conhece a importância das palavras para o homem e se entende “morador de sua linguagem”, de seus pensamentos.

Sherazade, em *As mil e uma noites* (VASCONCELLOS, 2005), sabia ler o mundo e usou de sua capacidade hermenêutica para salvar as moças de seu país. A heroína, como os analistas da pós-modernidade, penetrou nos signos dissimulados de seu marido. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (1995, p. 37), a moça promoveu a cura do sultão ferido pela narração de lendas.

Sherazade vai, noite após noite, tecendo histórias com fios da memória e da imaginação. Mas ela não tece de forma linear, constrói uma enorme teia onde cabem sempre novas histórias. Não seria a própria história da humanidade que constrói e é construída, dia após dia? Lévy (1993) explica que os computadores foram inspirados em capacidades humanas. A grande teia mnemônica é representada pelo espaço virtual, entretanto deve-se ficar atento ao que se encontra no ciberespaço e analisar, de fato, as informações que se recebe. O homem não deve limitar sua imaginação, mas a estimular. Da mesma forma, é importante que se tenha curiosidade. A curiosidade gera as perguntas que movem o mundo e a cultura.

Satisfazer a curiosidade, para o Sultão, significa prazer.
Postergá-la, significa cultura. Pois uma das coisas que

diferenciam o homem do animal é exatamente isso: a capacidade de postergar a realização do prazer. E assim temos a curiosidade do Sultão extremamente bem administrada por Sherazade, com sua técnica de suspense. (MENESES, 1995, p. 47-48).

O Sultão estava perdido em sua caverna. Tudo o que via eram as sombras, que mais pareciam fantasmas de sua alma. Na lembrança, trazia o episódio em que saiu da caverna, permitiu-se ficar apaixonado e foi traído por uma mulher. O excesso de luz o cegou e o levou a julgar todas as mulheres de uma mesma forma, tal como se o homem fosse homogêneo. O Sultão se comportou como a avó da versão dos Grimm de “Chapeuzinho Vermelho”, que julgava que os lobos eram todos iguais, independentemente de sua formação e de sua semiosfera.

Sherazade, com sua inteligência e seu conhecimento, saiu da luz e voltou à caverna. Tal como explica Platão, ela se posicionou entre o filósofo e o ignorante, soube voltar à escuridão para retirar de lá o Sultão e salvar sua pátria. Soube mexer com as estruturas do homem amargurado, conduzi-lo em suas teias e despertar-lhe o prazer de conhecer. Afinal, o Sultão não ouviu as histórias de Sherazade por obrigação, ele fora seduzido por elas, desejava ouvi-las.

A luz, analogia do conhecimento, quando inserida aos poucos, liberta e dá prazer. Por esta razão, a simples exposição às informações é incapaz de desenvolver a inteligência e a imaginação. Faz-se necessário que o homem desenvolva sua capacidade hermenêutica para descobrir a si e ao mundo.

Hermeneuein: trazer mensagens (isto é, agir como Hermes, o deus mensageiro); exprimir o pensamento pela palavra; fazer conhecer, traduzir; interpretar. “Onde quer que um homem sonhe, profetize ou poetize, outro se ergue para interpretar”, diz Ricoeur, depois de vincular todo mythos a um logos que, latente, exigiria ser manifestado. (MENESES, 1995, 18).

Por meio da hermenêutica da palavra, das eleições feitas ao falar, dos signos que são pronunciados, é possível encontrar o caminho para se chegar ao homem. Seja em contato com os livros, com os sons ou com as imagens, o homem necessita decifrar os enigmas de sua vida para amadurecer. Adélia Bezerra de Meneses (1995, p. 16) explica que “o que dá vetor à caminhada do homem é a procura da verdade sobre si próprio, é a busca do humano. E a resposta ao grande enigma – aquele que, se não respondido, fará o caminhante ser devorado, é sempre: o Homem”.

Um dos grandes desafios de Édipo é decifrar o enigma da Esfinge. Se ele não o decifrasse, teria sido devorado. A grande resposta para o enigma da esfinge é o homem, aquele que anda com quatro, depois com duas e depois com três pernas. Adélia diz que a grande resposta para os enigmas da humanidade é sempre, tal como respondeu Édipo, o Homem. A resposta é sempre ele mesmo. Se não decifrarmos nossas questões, seremos devoradas por elas. Se Chapeuzinho Vermelho não saísse de sua caverna e adentrasse em sua própria floresta, ela seria facilmente devorada pelos fantasmas da ilusão e jamais veria a luz. Também Fita-Verde teve que olhar para si para conhecer seu lobo.

Chapeuzinho: da página à tela

A questão levantada por João Ubaldo Ribeiro (2010) sobre a possibilidade de desaparecimento do livro pode parecer apocalíptica, mas o fato é que os livros têm perdido mercado. Em debate no V ENLETRARTE², realizado pelo Instituto Federal Fluminense, o escritor Milton Hatoum falou sobre o mercado bibliográfico: “imagina concorrer com autoajuda, com *best-sellers* que já vêm com pacotes completos: filmes, *trailers*...”. O autor ironiza os livros que têm fórmulas certas seguindo as recomendações do mercado e os *marketings* em torno das obras. Hatoum ainda citou o fato de as Bienais de livros virem equiparadas com telões e livros virtuais. A leitura parece ter ficado em segundo plano, o entretenimento seria mais importante.

Ana Maria Machado (2003, p. 117) observa que, durante o regime militar brasileiro, várias importantes obras literárias foram escritas. *Chapeuzinho Amarelo* e *Fita Verde no Cabelo* nasceram neste contexto. A censura política não aprisionou a mente dos artistas, mas os estimulou a questionar, a criar, a romper com as determinações do Estado. Ainda para a autora, o Brasil do século XXI, considerado democrático, está a viver uma ditadura muito mais severa que a imposta pelos militares: a ditadura do mercado.

Em um contexto marcado pelo excesso de ofertas, os livros lançam mão de temas e efeitos para chamar a atenção do mercado. A literatura, desta forma, deixa de se preocupar com a arte para se preocupar com a venda dos livros. Faz-se necessário saber se o mercado, com gostos efêmeros e circunstanciais, se interessa pela obra antes de publicá-la.

² O Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes (ENLETRARTE) contou - em sua quinta edição - com a temática: “Territórios da memória: nas dobras da imaginação”. O evento foi realizado, no IFFluminense campus Campos Centro, entre os dias 19 e 21 de outubro de 2011.

Faz-se necessário saber o que deseja o leitor do século XXI e como ele concebe o mundo. A questão da possibilidade do desaparecimento do livro aproxima-se da questão do desaparecimento do professor. O mesmo ciberespaço que oferece histórias e entretenimento oferece informação. Partindo desta concepção, a figura do professor também seria dispensada. Entretanto, a pedagogia construtivista acredita que o professor não é apenas um transmissor de informações, mas um mediador entre o aluno e seu conhecimento. Auxiliado pelo professor, o aluno faz suas sínteses do mundo, ao invés de apenas reproduzir o que vê no ciberespaço. O professor ajudaria na interiorização e ressignificação das informações e não na transmissão das mesmas.

Parte-se da hipótese de que o mesmo poderá acontecer com a literatura. Os livros objetivados meramente para atender ao mercado até conseguirão vender, mas, muitos passarão e serão substituídos por outros. Bauman (2001) informa que livros de autoajuda, por exemplo, são lançados constantemente. As obras são escritas para pessoas e momentos específicos e por isso são efêmeras.

Bruno Bettelheim (2007) comentou que os contos de fadas duram porque falam ao homem. Para Ana Maria Machado, a verdadeira literatura, inclusive a infantil, dura porque fala para todas as pessoas, porque é arte. A autora esclarece que a literatura não se resume às necessidades mercadológicas, mas aos homens.

Sólo me ocupo de la literatura, de los textos que tratan las cuestiones fundamentales de la condición humana, que no intentan dar respuestas, sino que proponen, por el contrario, nuevas indagaciones sobre la experiencia humana. Libros que utilizan el lenguaje de manera poética, explorando su ambigüedad y su complejidad, proponiendo una pluralidad de significados. (MACHADO, 2003, p. 74)

As Chapeuzinhos pós-modernas são diferentes das meninas dos livros dos Grimm e de Perrault. O homem mediado e imerso nas novas tecnologias não age nem pensa igual ao homem da primeira fase da escrita. A sociedade está mudando. O mundo se tornou menor com a evolução dos meios de transporte, mas também com a possibilidade de penetrar outros territórios sem sair de casa.

Juan Ignacio Pozo explica que a sociedade ainda é dividida entre os seguidores de Heráclito e os de Parmênides:

É a Heráclito que se atribui a ideia de que “tudo flui”. Segundo seu pensamento, a natureza do universo é a

mudança e o movimento contínuo. Não podemos tomar banho duas vezes no mesmo rio, não somente porque suas águas não são as mesmas, mas porque nós também não somos os mesmos. Parmênides, ao contrário, pensava que todo movimento era aparente: “**Nada é, tudo permanece**”. (POZO, 1998, p. 56, grifo nosso).

Para que o homem possa, como descreveu Heráclito, desenvolver-se, ele precisa se decifrar. Nota-se que, no ciberespaço, algumas pessoas têm a sensação de mudança, mas se comportam como se estivessem estáticas. O rio passa, as informações correm, mas, muitas vezes, o homem não muda. Permanecer no efêmero, na substituição constante de informações e atitudes não é desenvolvimento. Mudamos quando nos relacionamos com o contexto, quando interiorizamos o mundo. Baudrillard (1991) fala que a humanidade vive sob o *slogan* do consumo. Não há a escolha de não consumir, de demorar mais sobre uma obra de arte para decifrá-la, para senti-la, para permitir-se ser mudado por ela.

Os homens pós-modernos são compulsoriamente heraclitianos, mas as mudanças são superficiais, porque não há tempo para a interiorização, para a significação. O rio da modernidade líquida, ensinada por Bauman (2001), passa e o homem supõe estar em desenvolvimento. Porém, suas ações nem sempre são pensadas, suas mudanças são circunstanciais. A volubilidade é constante. Para que o homem se desenvolva, de fato, faz-se necessário que ele signifique o mundo externo e a sua complexa interioridade. Pozo (1998, p. 214) explica que a aprendizagem significativa faz do homem agente de seu conhecimento e capaz de se desenvolver cognitivamente. O homem que muda na velocidade do rio sem parar para pensar na causa da mudança.

Os conceitos, quando amadurecidos, permitem o diálogo com o mundo e o surgimento de novos conhecimentos. Vygotsky defende que o desenvolvimento está diretamente relacionado à inteligência. Para Victor da Fonseca (1998, p. 90): “a criança constrói e co-constrói, com ajuda dos seus mediatizadores, um armazenamento de conhecimentos em que as novas informações se tornam parte integrante (...) por elevação das relações previamente estabelecidas”.

Desta forma, a cognição se daria no desenvolvimento do conhecimento e na capacidade dialética de assimilar e promover novos conceitos. Como explicitado, o homem não seria estático em seu comportamento (eternamente em mutação, sem que para isto haja uma significação), mas em constante processo de desenvolvimento.

A literatura pode ter seu lugar na pós-modernidade, desde que ofereça mais do que entretenimento e leituras superficiais. Apesar de se considerar a resistência dos indivíduos da modernidade líquida para com tudo que seja demorado, acredita-se que somente a boa literatura, assim como a boa educação, pode contribuir com o desenvolvimento humano.

Fantástico imaginário humano

O fantástico, presente nos contos de fadas e na literatura infantil, pode contribuir para o desenvolvimento de um ser humano mais crítico, capaz de fazer suas próprias sínteses do espaço no qual está inserido.

Alguns textos destinados às crianças preocupam-se em inserir temas do cotidiano da criança. Entretanto, muitos deles não conseguem resolver com o leitor as questões que descrevem porque são demasiadamente realistas. Regina Zilberman (1987, p. 92) diz que: “É talvez o recurso à fantasia que pode ocupar esta lacuna”, o espaço deixado pelo realismo. A fantasia permite que se saia da caverna, que se imagine o não previsível e que se faça uma síntese do mundo.

Jacqueline Held (1980, p. 31) afirma que: “A narração fantástica convida, em suma, mais que qualquer outra, a uma ‘leitura aberta’, ou mesmo a leituras sucessivas e múltiplas”. Não se faz necessário, por exemplo, explicar as questões presentes em *Chapeuzinho Vermelho*, mas permitir as hermenêuticas das crianças, viabilizadas pelas aberturas do fantástico.

Held (1980, p. 48) ainda assinala que “o despertar da inteligência e o de imaginação caminham juntos e constantemente se enriquecem”. Ainda que as *Chapeuzinhos* sejam pós-modernas e tenham acesso a diferentes tipos de comunicação, elas precisarão da imaginação e de hermenêuticas para lerem a si mesmas e para imaginarem o mundo. Para Nelly Novaes 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. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização... (2002, p. 27).

Os contos de fadas atravessam o tempo porque não falam ao tempo, mas ao homem. Por meio dos contos, da boa literatura e da boa obra de arte, o homem inventa seu mundo e dialoga melhor com os

outros. Ele se torna capaz de ressignificar seu tempo e inventar palavras porque as conhece bem. O homem, a criança, o ser que explora sua capacidade hermenêutica, enxerga o mundo de uma forma mais nítida porque é capaz de enxergar a si mesmo.

As tentativas de limitação da imaginação, sejam pelo racionalismo ou pelo mercado, contribuem para a estagnação do mundo. Gianni Rodari (1982, p. 138) esclarece que: “A função criativa da imaginação pertence ao homem comum, ao cientista, ao técnico; é essencial para as descobertas científicas bem como para o nascimento da obra de arte”.

O homem pós-moderno, apesar das crises de identidade e do desapego a questões outrora consideradas essenciais, tem a possibilidade de escolher o bosque que deseja seguir. Na sociedade de redes, pode-se ir e voltar, escrever e deletar, copiar, recortar, tornar a colar. As informações presentes no ciberespaço podem ser efêmeras, mas podem ser eternas. Podem ser olhadas rapidamente, mas podem ser analisadas com cuidado. Apesar das seduções, o tempo pode ser estipulado pelo internauta. Ele é que escolherá entre enfrentar o lobo ou viver permeado de fantasmas.

Os contos de fadas, como Chapeuzinho Vermelho, não foram escritos para dar equilíbrio ao homem. Não cabe à literatura dizer ao indivíduo para não se preocupar com o lobo, mas permitir que ele o enfrente. O desenvolvimento da criatividade, viabilizado pelas literaturas hermenêuticas, é indispensável para a formação cognitiva e social do homem.

“Criatividade” é sinônimo de “pensamento divergente”, isto é, de capacidade de romper continuamente os esquemas da experiência. É “criativa” uma mente que trabalha, que sempre faz perguntas, que descobre problemas onde os outros encontram respostas satisfatórias (na comodidade das situações onde se deve farejar o perigo), que é capaz de juízos autônomos e independentes (do pai, do professor e da sociedade), que recusa o codificado, que remanuseia objetos e conceitos sem se deixar inibir pelo conformismo. (RODARI, 1982, p. 140).

Chapeuzinho Vermelho ainda encontra espaço no século XXI. Não para ser devorada pelo lobo, mas para ensinar aos homens que cabe a eles encher os cestos na floresta da vida.



Considerações Finais

Charles Perrault, no século XVII, eternizou, em páginas escritas, alguns contos da oralidade popular. Entretanto, a redação do texto não foi uma mera transcrição da palavra falada porque o meio de comunicação com o qual o receptor tem contato com a mensagem influencia a leitura que será feita. E ainda que Perrault tenha sido, absolutamente, fiel às histórias que lhe foram contadas, ao mudar o suporte, essas narrativas não foram mais apreendidas e lidas da mesma forma.

A escrita permite que o leitor crie seu próprio tempo, leia e releia o texto como e quando assim desejar. A palavra escrita – sentida e inventada¹ como representação da vida – é literatura, é arte. A literatura contribui para o desenvolvimento humano porque retira o leitor de seu estado habitual e convida-o a imaginar, a penetrar nas histórias impressas nas páginas dos livros. Por meio de *Chapeuzinhos Vermelhos*, *Amarelos e Verdes*, o texto, como expressão artística, carrega diferentes hermenêuticas, abriga o homem em suas (in) diferenças.

Chapeuzinhos foram apreendidas por diversos artistas e coartistas² de múltiplos meios. Seja pelos Grimm, por Doré, Bôscoli ou Edwards³, a cada palavra, imagem ou som, *Chapeuzinhos* foram, são e serão, lidas e relidas com múltiplas apreensões. A menina de chapéu vermelho vivenciou a floresta-caverna e, em outras geografias culturais, recebeu outras cores, formatos e pensares.

Não somente o Vermelho, o Amarelo e o Verde foram, ao longo das releituras, modificados, mas as cavernas nas quais ela, nós, vocês e os lobos – presentes nela – fomos transformados. Diferentes úteros e ventres (des) guardam e (des) protegem quando acreditam guardar e proteger.

Os caminhos pelos quais trilham *Chapeuzinhos* não são fáceis. Sempre surgem novas cavernas em meio ao caminhar. De chapéu vermelho, a menina caminha por estradas por onde lobos-homens (ou seriam homens-lobos?) a espreitam.

¹ A palavra “inventada” foi colocada para fazer referência não somente às palavras que, como “nonada” de João Guimarães Rosa (2006: 07) ou “bodiá” de Chico Buarque (1979: 27), nascem na mente do autor. Mas também às palavras usadas – de forma conotativa – com múltiplos sentidos. Faz-se referência às palavras que não transcrevem o mundo, mas o reinventam.

² Usa-se “coartista” para falar do leitor que, hermenêuticamente, coparticipa da criação – e recriação – da obra que lê.

³ Todd e Cory Edwards - redatores do filme *Deu a louca na Chapeuzinho*.

Metáfora platônica do conhecimento, a saída da caverna, o caminhar de Chapeuzinho, impulsiona-a a inventar-se e reinventar-se. E o desvelamento dos obstáculos e das tentativas de manipulação das informações, faz com que o leitor, de diferentes tempos e com diferentes meios, seja capaz de desenvolver-se a si mesmo.

Caminhou-se, ao longo do presente estudo, por plurais bosques, buscando compreender o que faz a transtemporariedade de Chapeuzinho Vermelho e de todas as suas variantes. Considera-se, sem concluir, posto que se parte da premissa de que não existem verdades absolutas, que o conto sobrevive, porque não fala a um contexto específico, mas ao homem residente em variados contextos e com diferentes e mutantes semiosferas interiores.

O imaginário presente nas fadas leva o homem a dialogar com o fantástico, rever e conviver com seu imaginário, atividade fundamental para o desenvolvimento da cosmicidade humana. O imaginário permite que o homem teça suas próprias escritas da vida.

Em *O menino que aprendeu a ver*, Ruth Rocha fala que a forma como o mundo é visto é resultado da forma como ele é lido:

Quando João chegou em casa foi logo falar com o pai:
– Papai o que está acontecendo? Cada vez que eu vou pra escola pintam nas placas, nos livros, nos pacotes, nas paredes, as letras que estou aprendendo.
O pai de João explicou
– É que você está aprendendo a ver, João.
– Mas eu já sei ver, papai, desde que eu era pequenino.
– Não, meu filho, você agora está aprendendo a ver o que você está aprendendo a ler. Entendeu?
(apud MIGUEZ, 2009, p. 19, grifo de Miguez).

O ato de ver só se faz possível por meio da leitura dos signos da vida. A cada passo, cestas de Chapeuzinhos trazem diferentes frutas (e frutos). O amarelo tem colorações esmaecidas ou se mostra com o esplendor do sol; o verde, da fita da menina rosiana, representa o mofo do estragado e a esperança da juventude. Cestas são preenchidas a cada nova leitura, elas têm plurais apreensões. O leitor entra nos textos, desvela-os, desvelando-se. Aflorando e deflorando o imaginário, Chapeuzinho denuncia os diferentes lobos que estão presentes em nossa interioridade, em cada ser.

Leituras feitas são apenas algumas possíveis. Outras já surgiram e ainda surgirão em mentes e corações que não se satisfazem com as leituras já decodificadas, em um mundo em permanente recodificação.

Muitas têm sido as tentativas de manipulação dos contos de fadas. Busca-se explicá-los ou, até mesmo, torná-los menos conflitantes. Bettelheim (2007) afirma que os adultos temem que as crianças tenham contato com seus monstros, seus medos, seus lobos. Segundo o autor (BETTELHEIM, 2007, p. 239), os adultos temem porque sabem que “se não houvesse algo em nós que aprecia o grande lobo mau, ele não teria poder sobre nós”.

Cecília Meireles (1979, p. 28) explica que, ao crescerem biológica e cronologicamente, alguns adultos se esquecem das sensações que tinham quando crianças: “Quem pudesse crescer sem perder a memória da infância, sem esquecer a sensibilidade que teve, a claridade que cintilava dentro de sua ignorância, e os seus embarques por essas auroras de aventuras que se abriam nas páginas dos livros!”. Para Cecília Meireles, o ideal seria que o adulto preservasse a lembrança de suas viagens pelo território da infância.

Chapeuzinhos Vermelhos continuam a caminhar pela floresta da descoberta e do encantamento. Algumas são devoradas pelos lobos. Outras os desafiam, reescrevem e reinventam suas florestas. Nós o desafiamos e continuaremos a desafiá-lo.



Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANKER, Albert. *Le Petit Chaperon Rouge*. (1883). Disponível em: <http://lafenetreouverte.overblog.com/pages/Le_Petit_Chaperon_Rouge_en_images-3454597.html>. Acesso em: 5 jan. 2012. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradutor: Roberto Raposo. São Paulo: Perspectiva, 1972.

A TURMA DO BALÃO MÁGICO. Enquanto seu lobo não vem. In: *A Nova Turma do Balão Mágico*. Rio de Janeiro: CBS, 1988. Componentes da banda: Natanna, Tuanny e Rodrigo. Disponível em: <<http://www.sombom.com.br/a-turma-do-balao-magico/index.htm>>. Acesso em: 1 fev. 2012.

BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1941.

BARRO, João de. *Cantigas de "Chapeuzinho Vermelho"*. In: São Paulo, SP: Continental, 1969. (Coleção Disquinho, v. 1). Disponível em: <<http://hits-only-music.blogspot.com/2011/05/colecao-disquinho-o-chapeuzinho.html>>. Acesso em: 2 fev. 2012.

_____. *Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo, SP: Moderna, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Portugal: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1998.

BELGA, Eduardo. A origem sangrenta dos contos de fadas. *Revista Mundo Estranho*, São Paulo, SP: Abril, abr. 2010.

BERLENDIS, Donatella. In: BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1979.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 21. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2007.

BEZERRA, Nádia Soares; MATTOS, Cristiane Araújo de. Expressões e linguagem do machismo e a influência dos modelos midiáticos de massas. In: ENCONTRO NACIONAL DO GT GÊNERO/ANPUH, Vitória, ES. *Anais...* Vitória, ES: UFES: Laboratório de Estudos de Gênero, Poder e Violência. Disponível em: <http://legpv.ufes.br/sites/legpv.ufes.br/files/field/anexo/nadia_soares_bezerra_e_cristiane.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2015.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Centro Bíblico Católico. 16. ed. São Paulo, SP: Ave-Maria, 1998. Mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica)

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustração: Donatella Berlendis. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1979.

_____. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustração: Ziraldo. 17. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2006.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. 3. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos).

CAMPOS PELLANDA, Nize Maria e Eduardo (Org.). *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2000.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 6. ed. Trad. Roneide Venancio Majer. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2009. (Coleção: A era da informação: economia, sociedade e cultura, 1).

_____. *O poder da identidade*. Trad. Alexandra Lemos e Rita Espanha. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. (Coleção: A era da informação: economia, sociedade e cultura; 2).

CHAPEUZINHO Vermelho e o Lobo Mau. *Walt Disney's*, 1934. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=S2fJF1IR1mY>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 24. ed.

Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2009.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 15. ed. São Paulo, SP: Ática, 2002.

CLOUSIER, d'Antoine. In: PERRAULT, Charles. *Le Petit Chaperon Rouge*. Paris: Claude Barbin, 1697. Disponível em: <<http://petitchap.blogspot.com/2009/06/le-petit-chaperon-rouge-perrault-1697.html>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo, SP: Moderna, 2002.

_____. *O conto de fadas*. São Paulo, SP: Editora Ática, 1987.

_____. *O conto de fadas: Símbolos mitos arquétipos*. São Paulo, SP: Difusão Cultural do Livro, 2003.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil / juvenil: das origens Indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo, SP: Ática, 1991.

COSSON, Rildo. "O espaço da literatura na sala de aula". In: PAIVA, Aparecida; MACIEL, Francisca; COSSON, Rildo (Coord.). *Literatura: ensino fundamental*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2010.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 18. ed. São Paulo, SP: Ática, 2003.

DANIELS, Morna. *The tale of Charles Perrault and Puss in Boots*. England: eBLJ, 2002. Article 5. Disponível em: <www.bl.uk/ebj/2002articles/pdf/article5.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.

DARLEY, Felix Octavius Carr. *Little Red Riding Hood*, 1850. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Engravings_by_F.O.C.Darley>. Acesso em: 5 jan. 2012.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1986.

DAVIS, Philip J.; HERSH, Reuben. *O sonho de Descartes: o mundo de acordo com a matemática*. Tradução de Mário C. Moura. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2000.

DISA, Mike. *Deu a louca na Chapeuzinho 2*. DreamWorks, 2011.

DORÉ, Gustave. In: PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1996.

DUVALL, Shelley. *Teatro dos contos de fadas, 1982-1987*.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDWARDS, Cory. *Deu a louca na Chapeuzinho*. Europa Filmes, 2005.

ENQUANTO seu lobo não vem. Letra: Caetano Veloso. In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Universal, 1968.

ENQUANTO o seu lobo não vem. Música: Joe Mac Fuste e Oscar Banegas. In: *Xuxa só para baixinhos 2*. Som Livre, 2001. Versão: Vanessa Alves

FELIPE, Jane. Afinal, quem é mesmo pedófilo? *Cadernos Pagu* (26), p. 201-223, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30391.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. "Deu a loca na Chapeuzinho". In: VIEIRA, André Soares (Org.). *Revista Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*, Santa Maria, RS: PPGL/UFSM, n. 34, p. 27-38, 2007. ISSN 1519-3985. Disponível em: <www.ufsm.br/mletras/arquivos/LETRAS/LETRAS.../revista34.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.

FIORIN, José Luiz. Linguagem e interdisciplinaridade. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, jun. 2008. ISSN 1517-106X. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a03.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2012.

FONSECA, Vitor. *Aprender a aprender: a educabilidade cognitiva*. Porto Alegre, RS: Artmed, 1998.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FRANZ, Marie Louise Von. *A interpretação dos contos de fadas*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Pedagogia da autonomia*. 25. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002.
- FREITAS, Ana Karina Miranda de. Psicodinâmica das cores em comunicação. *Revista NuCom.*, Limeira, SP, v. 4, n. 12, 2007. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/psicodinamica_das_cores_em_comunicacao.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. 5. ed. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.
- GARCÍA, Flávio (Org.) *Narrativas do insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. Disponível em: <www.dialogarts.uerj.br/titulos_avulsos.htm>. Acesso em: 5 jun. 2011.
- GRABIANSKI, Janusz. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Os contos de Grimm*. 10. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2008. Tradução do alemão: Tatiana Belinky.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1979.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Os contos de Grimm*. Tradução do alemão: Tatiana Belinky. 10. ed. São Paulo, SP: Paulus, 2008.
- _____. *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. Tradução: Íside M. Bonini. São Paulo, SP: Gráfica e editora Edigraf1961. Volume 5.
- HARDWICKE, Catherine. *A garota da capa vermelha*. Burbank, CA.: Warner Bros, 2011.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo, SP: Summus Editorial, 1980.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2001.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Vidal de Oliveira e

Lino Vallandro. 15. ed. Rio de Janeiro, RJ: Globo, 1987.

JAUSS, Hans Robert. "A estética da recepção: colocações gerais". Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LARSON, Eduardo. Intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: IASPM-LA. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia.iaspmla.html>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

LEMOS, Carolina Lindenberg. Um chapéu amarelo e um capuz vermelho: uma leitura semiótica de Chapeuzinho Amarelo de Chico Buarque. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 6, n. 1. São Paulo, SP: USP, jul. 2008. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/waldirbeividas/publicacoes.htm>. Acesso em: 3 abr. 2011.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. São Paulo: Cortez, 1991.

LIMA, Maria Cristina Gomes Barbosa de. "*Chapeuzinho Vermelho*": A reescrita de Braguinha e Rubem Alves. Dissertação (Mestrado) i-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2008. Disponível em: <<http://letras.cesjf.br/node/3310>>. Acesso em: 29 jan. 2012.

LOBO bobo. Letra: Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. In: *Chega de saudade*. Rio de Janeiro, RJ: Odeon, 1959. LP de João Gilberto

LOBO mau. Letra: Tatau. Intérprete: Ivete Sangalo. São Paulo: Universal, 2010. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=WPmmRgYdyC8>. Acesso em: 8 jan. 2012.

LOPES, Francisca Rodrigues. Cinema: do entretenimento à prática social. In: SIMPÓSIO NACIONAL ABCiber, 3., 2009. *Anais...* Disponível em: <http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/2_entretenimento/eixo2_art19.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2012.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Tradução de Desidério Navarro. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

- MACHADO, Ana María; MONTES, Graciela. *Literatura infantil: creación, censura y resistencia*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana, 2003.
- MANSUR, Odila Maria Ferreira de Carvalho. *Infância na pós-modernidade: a linguagem como portal do mundo*. Itaperuna, RJ: Damadá, 2002.
- MATA, Sérgio da; MATA, Giulle Vieira da. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/09%20ARTIGO%20SERGIO%20DA%20MATA.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Direção da edição de Fanny Abramovich. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979. (Novas buscas em educação, 3)
- MELLO, Roger. In: ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MENDES, Heloisa. Breves considerações acerca da prática discursiva da Jovem Guarda. *Estudos Linguísticos*, p. 137-151., 2009. Disponível em: <www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_11.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2012.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. Vermelho, verde e amarelo: tudo era uma vez. *Estudos Avançados*, 2010. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a17.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- MIGUEZ, Fátima. *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Singular, 2009.
- MORIN, Edgar. *O método 4 – As ideias: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 1998.
- NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43, 2000. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v15n43/003.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2012.
- OFFTERDINGER, Carl (1829-1889). *Caperucita Roja*. Disponível em: <<http://alejandra-sarasqueta.suite101.net/la-verdadera-historia-de-caperucita-roja-a24028>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

OLIVEIRA, Alysson. "A Garota da Capa Vermelha" é Chapeuzinho de novos tempos. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/reuters/2011/04/20/a-garota-da-capa-vermelha-e-chapeuzinho-de-novos-tempos.jhtm>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

O LOBO. Letra: Pitty. In: *Pitty*: admirável clip novo. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2003.

O LOBO mau. Letra: Earnest Maresca e Hamilton Di Giorgio. In: *Renato e Seus Blue Caps*, 1963. Componentes da banda: Renato, Paulo Cezar, Erasmo Carlos, Roberto Simonal e Tony. Disponível em: <<http://renatoeseusbluecaps.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

ORWELL, George. 1984. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

PANIS et circencis. Compositores: Gilberto Gil e Caetano Veloso In: *Tropicália ou Panis et Circencis*. São Paulo: Universal, 1968.

PARREIRAS, Ninfa. *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê*. Belo Horizonte, MG: RHJ, 2009.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto: emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Tradução de Octanny S. da Mora e Leônidas Hegenberg. São Paulo, SP: Cultrix, 1972.

PEREIRA, José Haroldo. *Curso básico de teoria da comunicação*. 4. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução de Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.

PICA-PAU em Chapeuzinho diferente. Los Angeles, CA: Universal Pictures, 1957. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=6SM8GMI8uVM>. Acesso em: 7 ago. 2010.

PICA-PAU em Chapeuzinho Vermelho de araque. Los Angeles, CA: Universal Pictures, 1962. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=H8apAnzNkvs>. Acesso em: 7 ago. 2010.

PLATÃO. *A República*: parte II. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

_____. *Fedro ou da beleza*. 6. ed. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa,

- Portugal: Guimarães Editores, 2000. (Coleção Filosofia e Ensaios).
- POZO, Juan Ignacio. *Teorias cognitivas da aprendizagem*. Tradução de Juan Acuña Llorens. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1998.
- RAMIREZ. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. Tradução: Ísido M. Bonini. São Paulo, SP: Gráfica e Editora Edigraf, 1961. Volume 5.
- RIBEIRO, João Ubaldo. No tempo do livro. *O Globo*, Segundo Caderno, , 09 maio 2010.
- RICHARD, François Fleury. *Le Petit Chaperon Rouge*, 1820. Disponível em: <<http://www.insecula.com/contact/A007229.html>>. Acesso em: 26 dez. 2011.
- RICOEUR, Paul. *Caminos del reconocimiento: tres estudios*. Tradução de Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROCHA, Acílio da Silva Estanqueiro. Identidade, alteridade e hermenêutica. In: HENRIQUES, Fernanda (Coord.). *A filosofia de Paul Ricoeur: temas e percursos*. Coimbra, Portugal: Ariadne, 2006. p. 62-74.
- RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. Tradução Antonio Negrini; direção de coleção de Fanny Abramovich. São Paulo, SP: Summus, 1982.
- ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as renações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2008.
- _____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- _____. *Cultura e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo, SP: Paulus, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHMIDHAMMER, Arpad. *Das Deutsche Bilderbuch*, Maguncia, n. 4 1904. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arpad_Schmidhammer_Rotk%C3%A4ppchen-Verlag_Josef_Scholz,_Mainz_ca_1910.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2012.

SCHWINDT, Luiz Carlos. *O prefixo no português brasileiro: análise prosódica e lexical*. São Paulo: DELTA (Vol.17 No2), 2001.

SENDRA, Arlete Parrilha. *Embornal: de ensaios literários para leituras a granel*. Campos dos Goytacazes, RJ: Academia Campista de Letras, 2010. (Série Múcio da Paixão, 2).

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Coleção Folha Explica).

SILVA, Marco. Slides da palestra realizada do IF Fluminense em 03 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.iff.edu.br/campus/campos-centro/arquivos/Material%20Marco%20Silva.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

SILVEIRA, Luciana Martha. A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural. *Revista Tecnologia e Sociedade*, n. 1. Curitiba, PR: UTFPR, 2005. Disponível em: <revistas.utfpr.edu.br/ct/tecnologiasociedade/index.php/000/.../25>. Acesso em: 13 jan. 2012.

SOUSA, Maurício de. *Magali em Chapeuzinho Vermelho 2*. Los Angeles: Paramount Pictures, 2005. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=6pEZd0Z6VYI>. Acesso em: 12 dez. 2010.

STAHL, P. J. "A respeito dos contos de fadas". In: PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. 5. ed. Belo Horizonte, MG: Villa Rica, 1999. p. 15 - 47.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TARDO, P. *Entrevista: Maria Cecília Braga, filha de nosso homenageado.*, 15 jan, 2011. Disponível em: <<http://blog.concursodemarchinhas.com.br/?m=201102>>. Acesso em: 6 jan. 2012.

TEDESCO, Juan Carlos. *O novo pacto educativo: educação, competitividade e cidadania na sociedade moderna*. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo, SP: Ática, 2007.

TEIXEIRA COELHO. *Moderno pós moderno: modos e versões*. 3. ed. São

Paulo, SP: Iluminuras, 1995.

_____. *O que é indústria cultural?* 35. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1993.

THE JET BLACKS. *Chapeuzinho Vermelho.*, 1966. Compacto vinil. Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-jet-blacks.php>>. Acesso em: 8 jan. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa.* Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. (Org.) *As mil e uma noites: contos selecionados.* São Paulo: Sol, 2005.

VOLOBUEF, Karin. Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária. In: MOURA, Magali; CAMBEIRO, Delia (Org.) *Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo.* Rio de Janeiro: De Letras, 2013. p. 15-31.

_____. *Os irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa.* Disponível em: <www.epocadegothe.com.br>. Acesso em: 3 jul. 2011b.

_____. (Org.). *Mito e magia.* São Paulo, SP: UNESP, 2011a.

VYGOTSKY, Lev. *Pensamento e linguagem.* Tradução de Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WATTS, George Frederic. *Little Red Riding Hood.* Disponível em: <http://www.terminartors.com/artworkprofile/Watts_George_FrederickLittle_Red_Riding_Hood> - Acesso em: 5 jan. 2012.

WERNECK, Cláudia. *Ninguém mais vai ser bonzinho na sociedade inclusiva.* Rio de Janeiro, RJ: WVA, 2000.

YUNES, Eliana; GLÓRIA, Pondé. *Leitura e leituras da literatura infantil.* São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola.* 7. ed. São Paulo: Global, 1987.

ZIRALDO. In: BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo.* 17. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2006.



Papel Supremo 250g/m² com laminação fosca(capa)
Offset 90g/m² (miolo)

Tipologia (capa e miolo) Tekton Pro
Palatino Linotype

Formato 17 x 24 cm (com orelhas de 7 cm)

Tiragem 500

Impressão Globalprint Editora Gráfica LTDA - ME.
Tel.: (31) 3198 1100