

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
LICENCIATURA EM LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Maria Rachel Frazão Fernandes Reis

Da inocência à sedução: revisitando a fantasia em Chapeuzinho Vermelho

João Pessoa
2017

Maria Rachel Frazão Fernandes Reis

Da inocência à sedução: revisitando a fantasia em Chapeuzinho Vermelho

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas como requisito para obtenção do título de licenciada em Letras Clássicas e Vernáculas.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.

JOÃO PESSOA
2017

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal da Paraíba.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Reis, Maria Rachel Frazão Fernandes.

Da inocência à sedução: revisitando a fantasia em Chapeuzinho vermelho. / Maria Rachel Frazão Fernandes Reis.- João Pessoa, 2017.

60f.:il.

Monografia (Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas) –
Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e
Artes.

Orientador: Prof.º Dr.º Hermano de França Rodrigues

1. Chapeuzinho vermelho. 2. Contos de fadas. 3. Fantasia. 4.
Inocência. 5. Sedução. I. Título.

BSE-CCHLA

CDU 82-343

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a minha avó Maria Alves de Oliveira, que foi meu exemplo de mulher lutadora.

Aos meus dois pais: Errinaldo Maciel Monteiro (pai/padrasto) e Antônio Fernando Frazão (Pai), que sempre estiveram presentes, em minha vida, mesmo quando estavam distantes.

Ao meu irmão Rosenberg Frazão, que me ajudou em momentos tempestuosos.

Aos meus filhos: Yohana Marcela, Yanka Naara, Yanara Suiane e Yuri Luckian, que são os meus norteadores e a razão para ter permanecido firme em meu propósito da busca por essa graduação.

Ao meu esposo James Mckenny Fernandes Reis, que caminhou ao meu lado durante todo o tempo, quer fosse no âmbito familiar (apoiando e estimulando com suas palavras e demonstrações de amor) ou na luta diária dentro da academia, dividindo responsabilidades nas atividades e participando dos estudos.

Por fim, gostaria de agradecer aos Mestres, como o Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, que sempre se dispuseram a compartilhar o seu conhecimento nos fazendo perceber a grandeza da literatura e da Língua Portuguesa.

RESUMO

Esse trabalho pretende demonstrar a partir do corpus; *Chapeuzinho e o Lobo Mau* de Pedro Bandeira (2012), *Chapeuzinho Vermelho* de Maurício de Souza (2008), *Chapeuzinho Vermelho* pelo site Virtualbooks (2000), sob a luz da fundamentação teórica escolhida, como a supressão de atributos simbólicos, que conferem seriedade e densidade dramática às fábulas, nos afastam do objetivo pedagógico de edificar as crianças, em sua formação continuada. De forma que tais elementos podem ainda estar presentes, nos contos de fadas, mesmo naqueles exemplares em que apresentam uma aura de “inocência” mais acentuada que em suas primeiras versões.

Palavras-chave: Chapeuzinho Vermelho, fantasia, inocência, sedução.

ABSTRACT

This work intends to demonstrate from the corpus; Little Red Riding Hood and the Bad Wolf by Pedro Bandeira (2012), Little Red Riding Hood by Maurício de Souza (2008), Little Red Riding Hood by Virtualbooks (2000), under the light of the theoretical basis chosen, as the suppression of symbolic attributes, wich gives dramatic density to fables, distract us from the pedagogical goal of edify the children in their continuing education. So that these elements may still present in fairy tales, even in those copies in which they have an aura of "innocence" more pronounced than in their earlier versions.

Keywords: Little Red Riding Hood, fantasy, innocence, seduction.

SUMÁRIO

| | |
|--|-------|
| 1. INTRODUÇÃO | 07-09 |
| 2. ACERCA DOS OBJETIVOS | 09 |
| 3. SOBRE A DIVISÃO DO TRABALHO | 10 |
| 4. CAPÍTULO 1 / EROTISMO – BREVE TRAÇADO EVOLUTIVO | 11-21 |
| 5. CAPÍTULO 2 / CONTOS DE FADAS – ORIGENS PROPÓSITOS E FORMATOS | 22-25 |
| 5.1 WALT DISNEY E O NOVO PARADIGMA DO CONTO DE FADAS “SUAVIZADO”..... | 25-31 |
| 6. CAPÍTULO 3 / INTERPRETANDO O CONTO | 32 |
| 6.1 A LEITURA SOCIAL..... | 32-36 |
| 6.1 A LEITURA ERÓTICA..... | 36-45 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 45-48 |
| BIBLIOGRAFIA | 49-50 |
| FILMOGRAFIA | 50 |
| ANEXOS | 51-60 |

1. INTRODUÇÃO

Desde pequenos somos acostumados a ver os contos de fadas como versões ingênuas de histórias de grande significado, com uma moral da história implícita; uma tradução adocicada da realidade ou uma maneira condizente com a fragilidade infantil, de transmitir lições às crianças tomando-se, no entanto, o cuidado de poupá-las de algum choque traumático, decorrente da abordagem de alguns temas polêmicos e das estratégias empregadas por seus criadores/ transmissores para sua recepção.

Todavia, se fizermos uma análise objetiva da questão, veremos facilmente que os contos de fadas mais parecem poupar-nos do que ensinar-nos, quanto mais suas versões se multiplicam ao longo do tempo ou refletem os valores característicos de certos contextos históricos ou culturais. Trata-se, pois, de reconhecer uma dissonância não só contudística, mas também metodológica, entre expressões diacrônicas de um mesmo fenômeno, a despeito da manutenção de suas vozes intrínsecas, raramente afeitas a atualizar ideologicamente os discursos relativos a gêneros, papéis sociais, crenças e valores, entre outros requisitos.

É claro que, também nesse caso, existem as honrosas exceções. Um cineasta, pintor e escritor como Tim Burton, ainda em plena atividade e a produção japonesa de *animes*, por exemplo, relembram-nos o quão pode ser um alívio ainda enxergar, mesmo que em moldes contemporâneos e sob extremado apuro técnico, resquícios dos contos de fadas primordiais, nos quais a presença do elemento trágico, a pluralidade simbólica e a profundidade investida na abordagem temática estavam entre os seus principais componentes.

Logo, contradizendo as limitações e superficialismos com que modelos mais recentes, sobretudo a partir da adoção massiva do padrão Disney de (re)criação, fragilizaram o gênero, tais exemplos revelam que não estamos, em verdade, diante de uma questão conceitual, mas, sim, metodológica – ou seja: não é questão de ser este ou aquele gênero, mas de *como* ele pode ser manipulado, formatado, ressignificado de acordo com valores, interesses ou propostas de gerações ou culturas diversas através do tempo.

Com isso, queremos simplesmente reafirmar que nem sua relação com um público infantil; nem seus reconhecidos propósitos pedagógicos; nem, muito menos, a delicadeza transmitida pela maioria de seus protagonistas, justifica, nos contos de fadas, a supressão de caracteres considerados “ofensivos” ou “chocantes” ou obriga-nos a vê-los com olhos sempre maternos, incapazes de aceitar, ao lado de sua aparente sutileza, também a presença de vozes

ocultas, entrelaçadas em sua estrutura narrativa, que veiculam discursos autoritários, preconceituosos e até segregacionistas.

Como deixam claro diversos estudiosos, a função original dos contos de fadas era favorecer a educação dos neófitos em ambientes de convivência tribal ou aldeã, onde quase sempre aos mais velhos cabia a tarefa de educar pela oralidade aqueles que, reunidos ao seu redor, buscavam ensinamentos práticos ou aprimoramento moral. Tais ensinamentos eram transmitidos em forma de pequenas histórias orais, notabilizadas pela extraordinária capacidade de seus autores de representar em tão curto espaço e de maneira tão simplória os mais complexos dilemas e conflitos humanos: bem x mal; ambição x humildade; intolerância x solidariedade; amor x ódio; vingança x perdão; entre tantos outros antagonismos de projeção transcultural, plurissignificante e atemporal.

Esse conjunto inicial de considerações permite-nos, portanto, tecer algumas observações:

Primeiro, conceber os contos de fadas como modelos limitados (ou limitadores) do ponto de vista artístico, psicológico ou pedagógico, significa subestimar gravemente o seu alcance e deturpar os seus propósitos originais, esvaziando-o tanto em termos de significado quanto de utilidade lúdico-pedagógica para formação moral e social do público infantil;

Segundo, é possível reconhecer que, com o passar do tempo, boa parte do potencial pedagógico dos contos de fadas foi se esvaindo, graças à ideia de que sua transmissão em formato original seria incompatível com o modelo de educação das crianças ocidentais, sobretudo a partir do século XX;

Terceiro, considerando-se que tenha havido uma significativa “amenização” ou “suavização” em seu modo de abordar temas complexos e transmiti-los ao público iniciante, isto abalou sensivelmente o seu alcance pedagógico, limitando nos contos de fadas aquilo que mais o tornava atraente: sua extraordinária capacidade de dizer tanto com tão pouco; abordar temas complexos do modo mais simples; educar para a vida sem, no entanto, esconder o pior sobre ela, ao revelar seus aspectos mais sombrios, perigosos e desalentadores...

Noutras palavras, reconhecendo que certas alterações levaram-no ao superficialismo e à paulatina amenização de seu realismo conceitual, faz-se necessário recuperar nos contos de fadas sua função edificadora, o que, a nosso ver, só seria possível encarando o público infantil não como uma porção de indivíduos a serem “poupados” de seu impacto narrativo, mas, ao contrário, como indivíduos que necessitam de formação continuada e precisam ser submetidos aos benefícios desse impacto, através das histórias. Por isso, somente ao vivenciarem uma

experiência de caráter lúdico, comprometida com sua preparação para o enfrentamento, na vida em sociedade, dos mesmos dilemas e conflitos retratados nas histórias, as crianças poderão, de fato, habilitar-se ao futuro.

Em termos simples: ou permitimos que nossas crianças “atirem o pau no gato” no desenrolar lúdico, ingênuo e catártico da cantiga de roda; ou, algum dia, poderemos encontrá-las a formar uma roda de sádicos, animados a experimentar a sensação doentia de matar a pauladas um gato de verdade...

2. ACERCA DOS OBJETIVOS

Com base no conjunto de observações feitas nos parágrafos anteriores, podemos definir como objetivo central dessa monografia, o seguinte: partindo do pressuposto de que os contos de fadas não carecem de profundidade estrutural, nem sofrem com limitações temáticas capazes de determinar como metodologia de trabalho de seus criadores e contadores a supressão de atributos simbólicos que confirmam seriedade e densidade dramática às suas narrativas, procuraremos mostrar, a partir da análise da versão mais recente de *Chapeuzinho Vermelho*, publicada em 3 edições que nos servem de suporte, como esses atributos podem ainda estar presentes, mesmo naqueles exemplares que apresentam uma aura de “inocência” mais acentuada, que em suas primeiras versões.

As edições em que fundamentaremos nossa análise serão, portanto, as seguintes: **Chapeuzinho e o Lobo Mau**, de Pedro Bandeira (2012); **Chapeuzinho Vermelho**, de Maurício de Souza (2008); e **Chapeuzinho Vermelho**, pelo *site* Virtualbooks (2000). Como detalhe comum às três, temos o respaldo que elas garantem à ideia de que a narrativa original parece perder fôlego no correr dos séculos, rumo ao conforto das amenidades e reduzida substancialmente em seu teor de violência e eroticidade – o que, em termos práticos, significa estar de acordo com o gosto do público e o modelo de cidadão que se quer formar a partir do século XX.

3. SOBRE A DIVISÃO DO TRABALHO

Para abordar, da melhor forma possível, as diferentes manifestações do conto *Chapeuzinho Vermelho*, com ênfase nas vertentes social e erótica, organizamos nosso trabalho sobre a seguinte plataforma:

No *Capítulo 1 - Erotismo – breve traçado evolutivo* -, procuraremos abordar o erotismo, contextualizando-o em sua evolução e destacando algumas de suas especificidades.

No *Capítulo 2 - Contos de Fadas – origem, propósitos e formatos* - faremos uma breve explanação acerca das origens desta forma de expressão narrativa, destacando algumas de suas características e aspectos curiosos de sua representação, ressaltando o papel dos autores que mais contribuíram para esse processo evolutivo, através de suas releituras sucessivas do mito de Chapeuzinho Vermelho, através dos séculos XVII (Perrault) e XVIII (Irmãos Grimm), até chegarmos ao século XX e nos depararmos com a contribuição de Walt Disney, cercada de polêmicas e dissonâncias entre as versões literárias anteriores e sua representação cinematográfica da narrativa.

No *Capítulo 3 - Interpretando o conto* -, analisaremos, comparativamente, diferentes publicações da história de Chapeuzinho, em versões modernas, de autoria de Pedro Bandeira (*Chapeuzinho e o Lobo Mau*), Maurício de Souza (*Chapeuzinho Vermelho*) e a disponível gratuitamente no *site* Virtualbooks (*Chapeuzinho Vermelho*).

Como encaminhamentos temáticos de nossas leituras interpretativas dessas versões, concentraremos nossa atenção, com já dito, nas implicações *sociais* e *eróticas* a que eles podem nos conduzir.

Acrescente-se, ainda, que nesse percurso analítico-interpretativo sobre o *corpus* selecionado, serão constantes as referências aos clássicos a que nos referimos no *Capítulo 2* – quais sejam: Perrault, Grimm e Disney.

Em nossas *Considerações finais*, destacaremos as principais características associadas a cada vertente estudada – social e erótica – e chamaremos a atenção para a complexidade dessas narrativas, geralmente imperceptível, à primeira vista, sob a aparente superficialidade e inocência das obras infantis.

4. CAPÍTULO 1

EROTISMO – BREVE TRAÇADO EVOLUTIVO

O objetivo principal deste capítulo é abordar a evolução do erotismo com o passar do tempo, destacando algumas de suas especificidades e autores, mas sem a pretensão de fazer um levantamento exaustivo, nem enveredar por suas maiores polêmicas.

Por esse motivo, antes de historicizar acerca do erotismo, gostaríamos estabelecer uma espécie de parâmetro, que vai orientar o emprego da terminologia em nosso trabalho, de modo a evitar oscilações indesejáveis, além, é claro, de prováveis desentendimentos.

Uma breve consulta a livros que abordam a questão do erotismo já é mais que suficiente para percebermos o quanto a terminologia é um caso problemático. Termos como “obsceno”, “pornográfico”, “erótico”, “licencioso”, “libertino”, “devasso” etc., se sucedem ao longo dos compêndios, deixando claro que, independentemente dos recortes sob os quais se orientem os autores, a última coisa que parece preocupá-los é a uniformização da terminologia que utilizarão para definir o tipo de literatura – seja ou não associada ao universo dos contos de fadas – que se vale de atributos de sexualidade para compor suas narrativas.

Tão pouco, ainda inseridos na mesma questão, percebe-se entre os esforços desses autores, o de resolver, de uma vez por todas, a possível diferença entre “erotismo” e “pornografia”, algo sobre o qual parecem ainda estar muito longe de atingir um consenso. Por essa razão, o que se percebe é que muitos autores sequer tocam na questão. Outros, reconhecem que há um problema terminológico e conceitual a ser resolvido, mas não se dispõem, em momento algum, a resolvê-lo, alegando que suas abordagens não se propõem a este fim. Há também aqueles que, embora reconheçam o problema, consideram que não traz nenhum prejuízo às suas abordagens usar indistintamente os termos “erótico” e “pornográfico”, razão pela qual, na maioria das vezes, não deixa de soar um pouco estranho que obras que exploram a sexualidade de modo radicalmente distinto, sejam referidas ora por um, ora por outro desses termos, como se não houvesse entre eles qualquer espécie de distinção conceitual. É exatamente esse o caso de Moraes & Lapeiz (1985: p. 7), que, embora reconheçam inicialmente o problema:

Topar falar de pornografia é ousar. Ousar invadir o espaço do proibido e violar o segredo. Logo de cara uma questão se coloca como se fosse uma armadilha: afinal, o que é pornográfico e o que é erótico? Gatos do mesmo saco? Ou esta distinção pressupõe a separação entre o joio e o trigo?

Logo depois recorrem a um artifício que é pura maneira de evitar esse terreno, que elas mesmas classificam como “pantanososo” (Op. Cit.; p. 9):

De forma geral, se não quisermos simplesmente reproduzir o chamado discurso do senso comum, é bastante difícil – senão impossível – traçar os limites entre o erótico e o pornográfico. Fiquemos por enquanto com a interessante sugestão de um escritor francês (Alain Robbe-Grillet): *Pornografia é o erotismo dos outros.*

Noutras palavras: vamos deixar isso pra lá...

A bem da verdade, só em Maingueneau (2010) encontramos alguma preocupação em separar os conceitos, sugerindo a ideia do uso de terminologias próprias para obras que exploram, diferentemente, a sexualidade por meio de recursos ao discurso erótico ou pornográfico, já no prefácio de seu livro:

O estudo da literatura pornográfica não se faz sem dificuldades. Para começar, o próprio termo “pornografia” designa uma realidade sobre a qual todos pensam não haver mistério algum: se a “sexualidade” se beneficia da aura de um autêntico problema filosófico, se o “erotismo” dá testemunho de um elevado grau de civilização, a pornografia é tida na conta daquela que remete o homem àquilo que ele tem de mais evidente e de mais elementar.¹

De nossa parte, porém, é preciso dizer que, diante da avalanche de polêmicas, contradições, indefinições que surgem, toda vez que nos debruçamos sobre essa questão, nem mesmo Maingueneau nos trouxe a confiança necessária para que nos atravessemos a abordá-la em nosso trabalho.

Por isso mesmo, optamos por um caminho que, ao mesmo tempo em que nos retira desse campo minado, satisfaz à necessidade de uniformizar o tratamento do objeto, senão conceitualmente, pelo menos terminologicamente.

Noutras palavras, queremos deixar claro que não fará parte de nossas preocupações estabelecer diferenças conceituais entre *erotismo* e *pornografia*, não importando, aqui, se essas diferenças existem, de fato, ou não.

Por outro lado, terminologicamente, por uma questão de organização discursiva e garantia de uniformidade vocabular, evitaremos o uso de termos diversos, optando, portanto, sempre que nos referirmos aos aspectos relacionados à sexualidade no âmbito da saga de *Chapeuzinho Vermelho*, pelo uso exclusivo do termo “erótico” e seus derivados.

¹ Maingueneau, 2010: p. 9.

Acreditamos que, assim, humildemente nos limitamos às dimensões previamente estabelecidas para o nosso estudo, ao mesmo tempo em que evitamos polêmicas infrutíferas, tendo em vista o alcance de nossa formação e os propósitos que orientam este trabalho monográfico.

Feitos, portanto, esses esclarecimentos, creio que agora podemos tratar da questão do erotismo com mais equilíbrio, destacando algumas fases de sua evolução.

Os primórdios da expressão erótica podem nos levar a épocas muito mais distantes do que imaginamos, especialmente quando conjecturamos a esse respeito ainda na condição de leigos, não familiarizados o suficiente com detalhes importantes, acerca das origens desse tipo de manifestação.

Como um bom exemplo disso, custa-nos, a princípio, acreditar que na cultura indiana já é possível identificar expressões eróticas através das artes por volta do século IV, graças à publicação de uma obra como o *Kama Sutra*, espécie de manual sobre a sexualidade humana, escrito por um certo Vatsyayana, que, segundo a tradição, teria sido um estudante celibatário que viveu em Pataliputra, um importante centro de aprendizagem daquele país.

Mais que um livro sobre posições sexuais extravagantes, o *Kama Sutra* é uma obra que encontrou larga difusão, até mesmo, no Ocidente, e ainda hoje é referência decisiva quando se trata da literatura voltada à abordagem dos aspectos sexuais.

Mas, a rigor, não nos deveria surpreender o modo como o discurso do erotismo se inscreve de maneira tão profunda num país como a Índia, sobretudo se pensarmos na literatura como apenas mais uma, dentre tantas vias possíveis, destinadas à sua divulgação. Afinal, além das obras escritas, temos ainda a dança, a pintura, e expressões escultóricas antiquíssimas, cujas poses desafiam a flexibilidade dos humanos comuns e desafiam o pudor de turistas desavisados, que passam por lugares como o *Templo do Sol*, em Konark, no Estado de Odisha; o *complexo de Ellora*, em Maharashtra; e os templos hindus de *Khajuraho*, em Padhya Pradesh.

Segundo reportagem da Veja.com (2015):

Com mais de 1.000 anos, muitos foram declarados patrimônio histórico pela Unesco. E embora não estejam 100% conservadas, as figuras eróticas chegam a constranger visitantes ao reproduzir volumosas genitálias masculinas e posições sexuais que exigiram flexibilidade extra dos envolvidos nas cenas de orgias – alguns contam, inclusive, com a participação de animais.

Mas é claro que, além da Índia, outras culturas também nos dão referências marcantes acerca da arte erótica, algumas pertencentes, inclusive a períodos anteriores ao próprio *Kama Sutra*.

Em artigo publicado pela *Carta Capital* em 2014, por exemplo, surpreende-nos a notícia de que, apesar do retrocesso promovido pela Revolução Cultural chinesa em relação ao tema, com a destruição de peças raras, pertencentes a manifestações da arte erótica na China antiga, percebe-se um esforço do atual governo não só em preservar essa memória passada, mas também em divulgá-la através de exposições itinerantes, que revelam ao público de várias partes do mundo o surpreendente interesse que artistas/artesãos daquele país já manifestaram, em outras eras, pelo tema do erotismo.

De acordo com o artigo, algumas das peças que compõem coleções particulares ao redor do mundo datam das dinastias Han (206 AC a 220 DC) para a Qing (1644 a 1911) e, entre elas, recentemente expostas em Hong Kong, era possível encontrar desde uma pintura “onde duas mulheres compartilham um momento muito íntimo com o falo”, até “objetos em forma de pênis feitos de pedra, cerâmica e bronze”.

Se nos deslocarmos do extremo oriente ao Oriente Médio, poderemos encontrar manifestações de erotismo, até mesmo, na conservadora cultura árabe-persa, graças aos contos de *As Mil e uma Noites* que, apesar de conhecidos desde o início da era cristã, só começaram a ser compilados a partir do século IX.

Neste apanhado de histórias extraordinárias que ganharam amplo terreno entre os ocidentais, graças a uma tradução para o francês, realizada em 1704, por Antoine Galland, ao lado de contos de teor bastante infantil, também encontramos narrativas picantes e algumas analogias eróticas que se tornaram célebres, entre elas a que compara a forma interior de um figo cortado à anatomia externa de um ânus, mantida em várias traduções.

Se avançarmos até a arte grega, veremos que a presença da nudez também é constante, sendo, inclusive, esta a cultura – nunca é demais lembrar – que fornece a base etimológica para os termos “erótico”, “erotismo”, cunhados somente no século XIX (Moraes & Lapeiz, 1985: p. 8), mas referentes ao deus Eros, deus do amor e filho de Afrodite, também conhecido entre os romanos como Cupido.

E por falar em romanos, culturalmente influenciados pelos gregos, também a cultura dos césares foi extraordinariamente marcada por expressões de erotismo, que, de acordo com

os historiadores, nada mais eram que mero reflexo da própria vida social, em que eram comuns certas práticas libertinas associadas tanto à plebe quanto aos membros da nobreza, com notório destaque a alguns imperadores, cujas práticas devassas ganharam repercussão atemporal, sobretudo devido aos abusos e sandices, de que eram, normalmente, bem revestidas. É precisamente este, o caso de devassos como Cômodo, Caracala, Nero, Tibério e, sobretudo, Calígula, o mais famoso dos imperadores romanos quando se trata desse aspecto.

A popularidade alcançada pelo culto ao deus Príapo, em alguns períodos; os banquetes e orgias promovidos nos palácios e até mesmo em templos consagrados a divindades representativas da sexualidade, nos quais se estimulava sua prática ritualística constante. A promiscuidade corrente entre todas as classes; a prática do incesto, da pederastia, da zoofilia, entre outros expedientes comuns à vida sexual e libertina da sociedade romana, testemunham o quanto este foi um dos períodos de mais intensa manifestação do erotismo que já se viu, muito embora ainda não possamos considerar o erotismo, do ponto de vista da arte literária, como prática constante nesta mesma sociedade, com códigos expressivos devidamente consolidados e um sistema literário plenamente atuante.

É claro que, ainda na antiguidade, contribuições como o *Satiricon*, de Petrônio, serão de grande importância para demonstrar o esforço de alguns escritores por estabelecer um discurso literário de feição erótica, embora ainda levasse muito tempo até que esse esforço alcançasse seu ápice, deixando de vir à luz apenas por manifestações esporádicas, isoladas, de um ou outro autor interessado em registrar suas impressões acerca das práticas “proibidas” de seu tempo histórico.

De qualquer modo, importa mesmo saber que essa tendência vai sendo mantida e até reforçada, a despeito da extraordinária perseguição instituída em certos períodos históricos contra esse tipo de expressão, tais como a Idade Média, onde obras de teor erótico certamente estavam incluídas nos índices de livros proibidos tão comuns naquele período.

De qualquer modo, a Era Medieval saiu de cena com um elevado saldo de punições aos produtores e consumidores da arte erótica, muito embora isso não tenha impedido seu ressurgimento, com renovada força, primeiro através dos trabalhos da Renascença (Michelangelo, Boccaccio); e, posteriormente, até conseguisse dividir espaço com algumas expressões de cunho religioso, durante o Barroco, o que serviu para acentuar, ainda mais, todo o caráter paradoxal das manifestações artísticas daquele período.

Todavia, em todo esse percurso, o grande responsável pela criação do discurso erótico moderno foi, no entender de Moraes (2003), o poeta Aretino, ainda no século XVI

...ao adotar a forma do diálogo entre mulheres, com especial atenção ao comportamento das prostitutas. Livre das restrições temáticas e das imposições estilísticas dos humanistas, em consonância com a forte corrente anticlassicista em voga no século XVI, o poeta italiano destacou-se entre os pornógrafos renascentistas que pretendiam expor “a coisa” em si.²

Neste sentido, não nos parece irrelevante o fato de que Perrault, no século XVII, encontre-se, justamente, a meio caminho entre Aretino e seus continuadores franceses, que viriam a moldar, num passo de cada vez, as feições definitivas do erotismo literário. Noutras palavras, a versão de Perrault de *Chapeuzinho Vermelho* (1697) – não só a primeira a ser publicada, mas também a mais erótica e sangrenta já escrita – situa-se, estrategicamente, entre a formação do moderno discurso do erotismo e sua consolidação, pelos discípulos franceses, que levaram adiante as instruções pioneiras ofertadas por Aretino:

Antes de Aretino, esse tipo de literatura – marcada pelo emprego dos “nomes técnicos” – ficava restrito a um seleto círculo de patronos e amigos doutos dos escritores licenciosos. Foi o criador dos Sonetos luxuriosos quem a tornou acessível a um público mais amplo, muitas vezes inovando seu conteúdo para atender as demandas desses leitores. Por isso, além de sua obra ter gerado uma grande quantidade de imitações, várias delas atribuídas a ele, mas escritas por seus discípulos, ela também preparou o palco para a difusão da pornografia nos séculos seguintes, definindo seus temas e suas técnicas de apresentação.³

Entre as muitas obras e herdeiros franceses de Aretino, entre os quais, conforme já dissemos, tomamos a liberdade de incluir Perrault, destacam-se, sobretudo, *L'École de filles* (1655), de autor desconhecido; *L'Académie des dames* (1660), escrito por Nicolas Chorier; *As Relações Perigosas* (1782), de Laclous. Todavia, o representante mais ilustre desse grupo ainda é, sem dúvida, o Marquês de Sade, com obras como *Les 120 Journées de Sodome* (1785) e *La philosophie dans le boudoir de Sade* (1795).⁴

Em períodos posteriores, o erotismo mantém sua estratégia de sobrevivência “nas sombras”, muito embora a verdade que esse procedimento encerra permaneça a mesma em qualquer período: não importa por que meios, épocas ou autores esse tipo de produção venha a ser veiculada; se isto acontece não é por outro motivo, senão porque existe um público

² MORAES, Eliane Robert, “O efeito obsceno”. In: **Cadernos Pagu** (UNICAMP), Campinas, v. 20, 2003. <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>, p. 124.

³ *Op. Cit.*: p. 125.

⁴ De acordo com Moraes, 2003: p. 125, 126, 127.

disponível, desejoso por ter acesso a esse tipo de produto, que mantém o sigilo como uma de suas normas mais sagradas, ao lado, é claro, da fidelidade à estética “proibida” que eles veiculam.

Por isso, seja na escultura, na pintura, na fotografia, no teatro, na literatura, o discurso erótico permanecerá ativo, ganhando fôlego, especialmente, através do cinema, que, mesmo em suas manifestações mais remotas, já tem no registro de pessoas e ações sexualmente “controversas” objetos de culto secreto, por admiradores da época; e de culto estético, por admiradores atuais, que as consideram, inclusive, verdadeiras relíquias da história da arte cinematográfica e parte da iniciação erótica de muitas gerações, como deixa claro o interessante depoimento de Reichenbach (2010):

À margem de discussões estéticas ou da evolução da linguagem cinematográfica, ainda nas priscas eras do cinema mudo começavam a surgir os cinegrafistas de ocasião que assolavam os bordéis europeus, em geral acompanhados de um ávido e competente amigo, distribuindo polpudas quantias em dinheiro para "documentar" o amigo desfrutando com galhardia as habilidades das "pensionistas" locais.

Esses "clássicos" foram recentemente reunidos em disputadas coletâneas do gênero "memorabilia" nomeada "Filmes Proibidos dos Bordéis de Paris" e a série "Vintage Erótica". A graça reside, sobretudo, no expediente de esconder a identidade das moças atrás de máscaras carnavalescas. Da mesma cepa histórico-nostálgica destacam-se os primeiros exercícios de enredo, nas obras clandestinas oriundas da Dinamarca. Também vem da terra de Hamlet o pioneiro desenho animado do gênero. Consta que a pérola foi definitivamente perdida. Aos dez anos descobri - no acervo de rolos em 16 mm de meu falecido pai (que tinha por hábito filmar suas viagens pelo mundo com sua câmera Paillard-Bollex) - um destes filmecos de bordel, na certa comprado em Paris.

A regra prossegue mais ou menos a mesma até que novas mudanças se instalam com a chegada da contracultura nos anos 60 e todo um cinema experimental aparece, explorando a sexualidade como forma de contestar a censura, a repressão cultural, as derradeiras barreiras que ainda persistem contra a revolução sexual e que, nesse momento, aparentemente, parecem ruir.

Todavia, apesar de todas as criações experimentais dos anos 60, de seu propósito assumidamente contestador e do significativo impacto que tiveram sobre aquela sociedade, o erotismo ainda não foi capaz de ganhar autonomia plena, irromper do submundo para a sociedade de consumo aberta, com produtores, produtos, distribuidores e consumidores assumindo-se, concretamente, como partes integrantes de uma mesma cadeia, profundamente interligadas, não mais tementes às ações ameaçadoras da censura pública, da moral religiosa,

entre outros obstáculos capazes de tolher a livre expressão do gosto individual, sem qualquer receio de que sua assunção pudesse trazer máculas terríveis, sobretudo, à reputação do público consumidor.

Com isso, às manifestações eróticas vistas no Festival de Woodstock, nos requebros provocantes de Mick Jagger, na popularização da minissaia, por exemplo, virão chocar-se procedimentos impeditivos não só nos países mais desenvolvidos, mas, sobretudo, em países que, como o Brasil, passam por fases muito marcantes de cerceamento da liberdades individuais.

Com um currículo histórico em que constam mais de vinte anos de uma cruel ditadura militar, não há modo de medir como ficamos atrasados em relação ao resto do mundo, no tocante ao amadurecimento de uma consciência estética em torno do erotismo, que nos possibilitasse refinar o gosto acerca dos produtos artísticos inspirados por essa temática, sem os temores habituais de assumir essa preferência, auxiliarmos em sua divulgação e sermos capazes de reconhecer, sobretudo, seu valor estético, na qualidade de produto artístico.

Talvez, só olhando para este passado, possamos entender o que se passa agora, ao usufruirmos do benefício da distância histórica e percebermos que, de uma fase em que a liberdade nos era, de fato, tão ausente, passamos direto a uma fase marcada pela libertinagem explosiva, em que o erotismo deixa de ser libertador, para ser instrumento de depreciação e vulgarização dos elementos com que lida, sobretudo no que se refere à *imagem feminina*.

Em termos simples, passamos da falta de liberdade à libertinagem total, sem nos darmos conta de que, em algum ponto desse delicado percurso, deveríamos ter parado na liberdade responsável e lá ficado por algum tempo, a fim de aproveitarmos ao máximo esse momento crucial de aproveitamento da sexualidade em moldes libertários, utilizada como instrumento de edificação cultural, política e pessoal – jamais como fundamento de exemplares degradantes, como os que a mídia musical nos oferece hoje em dia:

Qué isso novinha?

(Mc Saed)

“Eu MC SAED fui dar um role com um amigo na comunidade
 Chegando lá ele me apresentou uma novinha
 e me deu logo papo reto
 Falo assim ooh
 Essa novinha gosta pra caralho eiin eu falei mentira
 ele falou verdade

“Eu tirei a novinha de cima em baixo
 e falei ele ta de K O
 Papo Vai papo vem consegui arrastar a novinha
 pra dentro do carro ta ligado
 Aii ela mandou assim pra mim oh

Deixa eu fazer o tu gosta
 Deixa

Que isso novinha que isso que isso novinha que isso
 que isso novinha que isso
 Que isso novinha que isso
 O bagulho foi ficando involvente ai ela mandou assim ooh

Bota na minha buceta

Que isso novinha que isso que isso novinha
 que isso que isso novinha que isso
 Que isso novinha que isso
 Com aquela cara de safada com aquela cara de tarada
 Ela mandou assim pra mim ooh

Deixa eu sentar na sua piroka

Que isso novinha que isso que isso novinha que isso
 que isso novinha que isso
 Que isso novinha que isso

O bagulho foi ficando doido o bagulho foi ficando louco
 O vidro do carro ja tava ficando embaçado e ela mandou assim pra mim
 Me come de quatro

Que isso novinha que isso que isso novinha que isso
 que isso novinha que isso
 Que isso novinha que isso
 Minha piroka ja tava ficando envernizada já tava ficando
 naquele clima
 Quando ela mandou assim eu não aguentei

Goza na minha cara (...)

As Novinha Tão Sensacional
(MC Romântico)

“As novinha tão sensacional
Descendo gostosa, prendendo legal
Subindo gostosa, prendendo legal
Rebola gostosa, prendendo legal
Isso aqui tá gostoso, tá sensacional

Descendo, descendo, descendo, descendo
Descendo gostosa, prendendo legal
Subindo gostosa, prendendo legal
Rebola gostosa, prendendo legal
Isso aqui tá gostoso, tá sensacional”

Quando se toma exemplos assim, bem se vê que a questão não é escolher entre ser moralista ou liberal, mas entre ter dignidade ou sujeitar-se, como mulher, a ser permanentemente insultada, sem que qualquer atenção às suas queixas interiores ou punição aos seus agressores seja, ao menos cogitada.

Infelizmente, em nosso país, não há como dissociar a expressão do erotismo da representação da mulher, quando isso é tão evidente e ocorre, quase sempre, da pior maneira.

De propagandas de cerveja a sorteios de brindes; de programas de auditório a letras de música, a mulher é o alvo dileto de aproveitadores que a tomam como reles objeto de suas insinuações nocivas, muitas vezes justificadas como mera expressão da beleza, sensualidade, descontração e, sobretudo, “liberalidade” que seriam, no seu modo de entender, os estereótipos característicos da mulher brasileira.

Entretanto, bem ao contrário, o que se vê é uma campanha difamatória em pleno curso, além de uma falta de reação inaceitável por falta do grupo atingido e, pior ainda – considerando-se que esta é uma causa de natureza evidentemente coletiva –, daquelas associações, organizações e instituições que dizem representá-lo e que, supostamente, deveriam defendê-lo de tais agressões.

Neste sentido, caberia-nos, pois, indagar: por que não vemos, em relação a negros, judeus, homossexuais e outras minorias historicamente perseguidas e desprestigiadas o mesmo emprego do discurso erótico, com o mesmo propósito descaradamente ofensivo, depreciativo, humilhante, com que o vemos empregado em relação à mulher?

Se tivéssemos, aqui, de nos apegar à etimologia do “erótico”, estaria claro que, bem longe de recorrer aos atributos de sexualidade para exaltá-la, cultuá-la, elogiá-la, estaríamos diante do uso desses atributos como forma rebaixar a mulher ao nível do objeto mais torpe, vulgar e medíocre que poderia existir, para total deleite daqueles que se comprazem em vê-la desse modo, seja através da mídia, da vida ou do caráter.

Como parte pessoalmente atingida por esse discurso depreciativo e consciente de que ele não traduz, em nada, a verdadeira essência do erotismo, cremos que é necessário olhar com bastante firmeza para aqueles que dele se utilizam e, sobretudo, para o modo como o utilizam, na esperança de que, algum dia, esse tipo de discurso venha a ser abolido, de uma vez por todas, de nossa sociedade.

Acreditamos que, só desse modo, seremos capazes de pensar o erotismo sem considerá-lo como parte dos fundamentos de uma sociedade ainda primitiva, onde o atraso transparece não só por conta daqueles que o censuram arbitrariamente, mas, sobretudo, daqueles que o utilizam de maneira pérfida, sem que haja qualquer tipo de retaliação legal ou moral por parte do (poder) público ou da crítica.

Em suma, por tudo o quanto vimos, está claro que o erotismo, mais que um tema, forma um tipo de discurso cuja manifestação não encontra limites temporais, culturais ou artísticos, podendo ser identificado em pontos distintos da história, desde as mais remotas eras; através das mais diversas culturas e modos de fazer artístico.

Muitas vezes, essa variada gama de veículos de propagação de seu discurso, não nos surpreende tanto por sua quantidade, mas, sobretudo, por suas naturezas contraditórias, posto que se algumas usam do erotismo para expressar um modo de vida pagão e hedonista; outras já o fazem como fundamento para a prática doutrinária que perpassa o discurso religioso, alijando-o totalmente de seu caráter libertário e profanador.

Tanto é assim que, só neste breve capítulo, fomos capazes de citar exemplos de expressão erótica na pintura, escultura, literatura, desenho etc., oriundos de várias latitudes e como produtos dos mais variados gênios autorais – só para falarmos das produções artísticas.

Mas o que mais nos impressiona é que muitas dessas expressões estão presentes até nos locais onde menos esperamos encontrá-las, inclusive no texto bíblico, que fala de uma humanidade gerada a partir de seres que viviam nus, felizes e sem vergonha de sua condição

natural; passando por cidades condenadas à destruição por seus excessos sexuais; entre outras passagens, tais como os capítulos 16 e 23 do livro de Ezequiel, que, segundo sugerem Moraes e Lapeiz (1985: p. 12), também são reveladoras de um abundante conteúdo erótico.

Ao mesmo tempo, há aquelas obras que são arbitrariamente taxadas de eróticas (ou pornográficas) e até julgadas e proibidas de circularem, com o fim de evitar a proliferação despudorada da intimidade humana através da arte, que, assim, sujeita à censura, encontra seu limite na fundamentação moral, e não estética ou teórica daqueles que a julgam, o que leva a equívocos, não raro, lamentáveis.

5. CAPÍTULO 2

CONTOS DE FADAS – ORIGEM, PROPÓSITOS E FORMATOS

A exemplo de outros gêneros literários, também os contos de fadas têm suas origens relacionadas à oralidade. Chapeuzinho Vermelho, aliás, é prova disso. Muito embora, com Perrault, tenhamos a primeira versão da obra, é sempre bom estarmos atentos e advertirmos qualquer pessoa que não disponha dessas mesmas informações, que o mais correto a se dizer é que Perrault, na verdade, é responsável pela primeira versão *escrita* da obra. E esse “escrita”, é claro, faz uma enorme diferença não só para que possamos nos dar conta do papel do autor nesse processo de divulgação da história, sobretudo em três aspectos: primeiro, o da permanência de seu registro, uma vez que, posta no papel, a história não corre o risco de se perder com o desaparecimento dos contadores que, até esse momento, guardavam-na apenas na memória ancestral.

Segundo, o da uniformização da história, considerando que, publicada em texto, evita-se o “telefone sem fio”, tão comum no universo da oralidade, em que a quantidade de versões de uma mesma história pode chegar a patamares extraordinários, a depender da quantidade de pessoas que a conheçam e do número de vezes em que venham a contá-la. Não que esse “quem conta um conto sempre aumenta um ponto” não venha a ocorrer mesmo na história escrita dos contos de fadas. Neste sentido, a própria atuação dos Grimm, cerca de duzentos anos após Perrault, e de todas as outras versões que surgiriam nos séculos posteriores, mostram exatamente isso. De qualquer modo, ao menos do ponto de vista do registro escrito, com Perrault temos um período consideravelmente duradouro de uniformização da história, o que contribui, de fato, para sua memorização por parte do grande público.

Terceiro, o da reprodução da história, que se torna bem mais fácil através do desenvolvimento e utilização crescente dos parques gráficos, nos países mais desenvolvidos da Europa, com evidente destaque para a França. É claro que, como estímulo fundamental ao seu desenvolvimento, inclusive técnico, temos o interesse crescente do público por publicações tipografadas, entre as quais, certamente, os contos de fadas, em versões bem menos “adocicadas” que as de hoje, tinham, por certo, lugar garantido.

Neste sentido, mantendo-se fiel aos contornos originários das narrativas orais da Idade Média, usualmente marcadas pela brutalidade dos acontecimentos e a tragicidade dos desfechos, Charles Perrault, primeiro a publicar a história, em 1697, mantém o final trágico, onde tanto a Avó quanto Chapeuzinho são devoradas pelo Lobo, e, de quebra, a pobre velhinha ainda tem o sangue recolhido numa garrafa, sendo devorada, aos poucos, em fatias.

Além disso, a narrativa ainda conserva toda a carga de erotismo, sobretudo na passagem em que Chapeuzinho despe-se, peça por peça, a pedido do Lobo, para com ele dividir a cama e, “roçando em seus pelos”, experimentar sensações diferentes das que normalmente sentiria ao lado da avó.

Os Grimm, por sua vez, embora conservem o erotismo da cena da cama, poupam tanto Chapeuzinho quanto sua Avó do trágico final que vemos em Perrault, graças à providencial intervenção do caçador – figura tão cara à nossa leitura interpretativa - e ao fato de que os tempos agora são outros, menos propícios, por sinal, a uma tão grave expressão de selvageria, especialmente associada a vítimas já naturalmente fragilizadas pela inocência infantil e pela velhice.

Enfim, quando chegamos a Walt Disney, já se passaram mais de dois séculos desde Perrault e mais de um século desde os Grimm, sendo que agora a personagem ressurgirá não através da literatura, mas da primeira animação produzida pelo criador de Mickey Mouse, em 1922.

Por razões que serão oportunamente apresentadas, sob a tutela de Disney e seus seguidores os choques dramáticos e morais decorrentes da violência e do erotismo caem de vez no esquecimento na sociedade moderna. Além disso, graças ao extraordinário alcance do cinema no início do século XX, aliado ao gênio criador de Disney e à fama decorrente da consagração de suas obras posteriores, sua versão entra no circuito da indústria cultural, ganhando reprodução massiva não só através da literatura, mas também dos discos de histórias infantis, que tornaram-se imensamente populares e foram consumidos ao longo de décadas, por várias gerações.

Pois foi justamente a percepção dessas mudanças que nos fez chegar aos livros que nos servem de *corpus*, ainda que não seja possível equipará-los, nem em termos de relevância histórica, tradição literária ou valoração artística a nenhum dos exemplares anteriormente comentados. Nem jamais foi essa nossa pretensão. Na verdade, ao tomá-los como *corpus*, baseamo-nos, tão somente, no fato de que contêm a variante da história que mais popularizou-se no século XX, passando a fazer parte do imaginário infantil e nele conservando-se até os dias atuais.

Mais do que isso, partimos do pressuposto de que adotar a versão mais recente como *corpus* garantirá maior sustentação aos nossos argumentos, sobretudo quando defendermos a ideia de que um arrefecimento progressivo do aspecto trágico, em favor da adoção de um tom mais ameno e conformista, pode ser constatado quando comparamos as sucessivas versões da história, desde Perrault até os nossos dias. Trata-se de ponto de vista, aliás, também defendido por CORDEIRO & SANTOS (2016, p. 7):

A maneira violenta como Perrault escreve o conto também pode se dever ao fato de que no século XVII não se tinha a preocupação de se distinguir socialmente uma criança de um adulto: “Ela compartilhava com os adultos o mesmo tipo de roupa, os cômodos, o trabalho e também os ambientes sociais. (SHAVIT, 1999, p. 317)⁵”. Apenas em meados do século XVII, gradativamente até o século XIX, época em que os irmãos Grimm fazem a adaptação de *Chapeuzinho Vermelho*, acontecimentos como a Revolução Industrial, a diminuição da mortalidade infantil e o aumento da expectativa de vida, contribuem para que se desenvolva a noção social de infância, tendo os contos como um instrumento educativo e disciplinador.

Considerando-se que, com o passar do tempo, boa parte do potencial pedagógico dos contos de fadas foi perdido, graças à ideia de que sua transmissão em formato original seria incompatível com o modelo de educação reservado às crianças ocidentais, vamos analisar a colaboração de Walt Disney nesse processo, bem como as razões que poderiam justificar sua apropriação de histórias infantis de origem europeia e sua ressignificação em moldes inegavelmente “suavizados” pela estética hollywoodiana e a ideologia dos valores específicos que regiam e, de certa forma, ainda parecem reger, a sociedade norte-americana;

Por fim, através da análise do conto *Chapeuzinho Vermelho*, em sua versão mais atual, reproduzida nas publicações que formam o *corpus*, já identificadas na Introdução, esperamos

⁵ A obra em questão é: SHAVIT, Zohar. *The concept of childhood and children's folktales: test case – 'little red riding hood'*. In: TATAR, Maria. (ed.) *The classic fairy tales: a norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1999, p. 317 – 332.

confirmar a presença de uma abordagem temática ainda comprometida com um projeto pedagógico e repleta de elementos simbólicos que confirmem esse comprometimento, embora reconheçamos que esses atributos, tão comuns aos contos de fadas, se tornam muito menos visíveis nas versões atuais, amenizadas por força dos condicionamentos socioculturais com o passar do tempo, do que nas versões mais antigas dos mesmos contos, que são bem mais audaciosas ao investirem na exploração da violência, do grotesco e do erotismo, entre outros atributos de maior visibilidade.

Como resultado, esperamos associar os elementos simbólicos identificados e suas variadas interpretações às considerações de cunho sociológico e erótico com que trabalharemos em nossa parte analítica.

5.1 WALT DISNEY E O NOVO PARADIGMA DO CONTO DE FADAS “SUAVIZADO”

É claro que seria injusto atribuir a Walt Disney a responsabilidade exclusiva pelo processo de “suavização”, “filragem” ou “arrefecimento” do impacto dramático dos contos de fadas, baseada, sobretudo, na supressão de elementos relacionados à expressão do grotesco, do erótico, da barbárie, entre outros atributos caracterizáveis como chocantes e, portanto, inapropriados ao trato sensível das crianças, como já dissemos.

Entretanto, se não lhe cabe a exclusividade, em pelo menos dois aspectos acreditamos que sua participação foi significativa e, mais que isso, decisiva nesta questão: o *desenvolvimento do processo adaptativo*, de modo a gerar versões “suavizadas” de contos de fadas tradicionais; e o *estímulo a adaptações posteriores, feitas sob os mesmos moldes por ele estabelecidos*, ainda que por outros adaptadores e/ou meios de transmissão.

Quanto ao processo, Disney o desenvolveu com notável excelência, tendo a seu favor a ascensão do cinema e seu poder hipnótico sobre as massas como estímulos decisivos aos investimentos que promoveu em busca de novas técnicas de produção, capazes de tornar ainda mais surpreendentes os produtos associados a essa extraordinária forma de entretenimento artístico. Por isso, investiu pesada e continuamente na contratação de profissionais talentosos, que o ajudaram a elevar o prestígio do cinema de animação, de mero passatempo para crianças ao nível das maiores expressões artísticas de seu tempo. Além disso, também adicionou componentes éticos e morais bem distintos daqueles que orientavam a criação e reprodução dos modelos antecedentes nos quais se espelhou.

Quanto ao estímulo que, por outro lado, forneceu àqueles que seguiram seus passos, pode-se dizer que sua disseminação se deu não só pela excelência de seu processo criativo, mas também pelo prestígio que seus resultados lhe trouxeram, fazendo com que a “filtragem” verificada em suas adaptações de narrativas infantis tradicionais se tornasse paradigmática, orientando processos de “suavização” semelhantes ao redor do mundo e em meios diversos de reprodução, entre eles o cinema, a televisão, o teatro, a indústria fonográfica e, é claro, a literatura.

Por isso, embora retirar-lhe a exclusividade pareça-nos imprudente; não reconhecer-lhe, por outro lado, a participação decisiva que pode ter tido na consolidação desse formato ou no desenvolvimento desse processo seria, no mínimo, temerário de nossa parte.

Dito isto, sigamos com nossas reflexões.

Durante 20 anos, Walt Disney tentou adquirir os direitos de Mary Poppins da escritora australiana P.L. Travers, alegando que fizera uma promessa aos seus filhos de que adaptaria a história para o cinema. Travers, por sua vez, recusou-se ferozmente a ceder os direitos, alegando que o fato de Disney poder transformar sua história em "um de seus desenhos bobos", causava-lhe grande apreensão e temor.

Entretanto, a crise financeira fez com que ela viesse a negociar e Travers seguiu aos Estados Unidos, passando a trabalhar juntamente com a equipe escolhida por Walt Disney para que Mary Poppins chegasse às telas. Mesmo assim, bastante minuciosa e com muita má vontade, a escritora acusou problemas de todo o tipo durante a produção, valendo-se do fato de que o contrato lhe permitiria cancelar a cessão dos direitos, caso não concordasse com os rumos da adaptação. Com isso, Disney e sua equipe precisaram aceitar os seus muitos caprichos para que o filme, finalmente, pudesse sair do papel.

Com esta breve referência a Mary Poppins não pretendemos fugir à discussão que nos trouxe até aqui. Ao contrário, apenas a tomamos como pretexto para demonstrar o peso da influência de Disney em sua época e o quanto isso pode ter contribuído para a disseminação de seus procedimentos adaptativos nas décadas posteriores, a despeito de suas falhas e

inclinações ideológicas, no mínimo, suspeitas. Afinal, bem se vê pelo exposto, que se Disney “dobrou” P. L. Travers seria capaz de dobrar qualquer coisa para ter o que queria.⁶

Tubarão da indústria hollywoodiana, que dominou em um dos seus ramos mais lucrativos – o da produção voltada para o público infantil -, Disney era um sujeito que levava de forma menos descontraída do que a que geralmente é mostrada, a grande “sacada” que o havia conduzido para o sucesso e a fortuna: a de que crianças não têm dinheiro, mas seus pais, com certeza, têm e estão dispostos a tudo (ou quase tudo) para agradá-las. Mais que isso: percebeu que crianças encantadas, embasbacadas por canções melosas, personagens doces e uma noção rasteira e tendenciosa da dialética entre o bem e o mal, eram dotadas de uma capacidade que nenhum outro ser humano possui na mesma medida: fazer os adultos abrirem as carteiras, levando, com isso, o próprio Disney a sorrir.

Mas, no fim das contas, importa-nos reconhecer que havia certa legitimidade na aversão de Travers em relação ao seu antagonista. Afinal, ao contrário de seu imenso público infantil ou de pais infantilizados pelo encantamento de seus filhos, ela teve a lúcida percepção de que ao lado de um gênio tantas vezes celebrado, o criador da Disneylândia também era hábil em corromper grandes textos, transformando-os naquilo que a escritora muito bem crivou como "um de seus desenhos bobos".

Provavelmente é isso que diríamos comparando as versões literárias de Perrault e dos Grimm ao ainda tecnicamente embrionário curta de Chapeuzinho Vermelho, com que Walt Disney inicia sua trajetória, em 1922. Afinal, trata-se de uma versão comportada, embora surreal, como se verá por alguns lances imprevisíveis, a exemplo da conversão de uma “rosquinha” em estepe; ou de o Lobo ser capaz de encolher o próprio carro e guardá-lo no bolso, em duas cenas emblemáticas.

Apesar disso, trata-se de versão completamente distanciada do afã naturalista que permeia as passagens mais cruas e trágicas, sobretudo em Perrault; ou mais atrevidas, que podemos reconhecer em raras produções modernas, tanto no cinema, quanto na literatura.

Vejamos a seguir, nas palavras do crítico Jon Reeves, um resumo da história:

Mother is making donuts: She throws up a circle of dough, and a cat shoots a hole in it. Later, he fishes them out of the oil with a fishing line; he eats one, and loses all 9 lives. Mother puts together a basket for Red to take to granny. Red uses her cart, which is pushed by her little dog; the cart gets a flat tire,

⁶ Um filme recente que bem ilustra o episódio é *Walt - nos Bastidores de Mary Poppins* (Saving Mr. Banks). EUA , Reino Unido, Austrália. 2014. Dir. John Lee Hancock. Com Tom Hanks, Emma Thompson, Paul Giamatti. (2h5min)

and she inflates a donut to replace it. A wolf (a human lothario) drives by in a flivver, and dashes off to grandma's house, where he finds a note saying she's gone to the movies. He shrinks his car and stashes it in his pocket, then waits for Red, who stopped to watch a dancing flower. Red arrives, and they go into the house, where he attempts to have his way with her. The dog rushes off and gets help from an airplane pilot, who uses a skyhook to remove the house and, ultimately, lift the wolf in his car and drop him in the lake.⁷

Como se nota, a intenção de Walt Disney de adaptar a narrativa aos contornos de sua época obedece a um traçado bastante comum a quase todos os tipos de adaptações. Por isso, ao inserir elementos próprios da cultura norte-americana no enredo, tais como as rosquinhas (“donuts”); o automóvel (“car”), do qual, inclusive, a protagonista troca um pneu furado (“flat tire”); e substituir o velho lenhador por um piloto de avião (“airplane pilot”), que arranca o lobo de casa com um gancho (“skyhook”), reveste a história de índices modernos, consoantes com a sociedade industrializada a que se destina e com a arte que mais se filia ao advento massivo da tecnologia no limiar do século XX: o cinema. Neste sentido, retirar a avó de casa a pretexto de que “ela foi ver um filme” (“she's gone to the movies”) não é apenas uma nota hilária, mas, sobretudo, metalinguística, acrescida ao corpo narrativo.

Na segunda aparição da personagem, no curta “The Big Bad Wolf”⁸, em 1933, as mudanças não param, inclusive com a presença dos Três Porquinhos, que vêm ajudá-la a livrar-se do Lobo (colocando milho de pipoca e brasas em sua calça!) e a salvar a Vovozinha, retirando-a de um armário, onde se escondera para fugir do vilão.

Apesar do caráter ainda embrionário, como já dissemos, destas versões, o objetivo aqui não é discutir a importância de Disney para a cinematografia infantil, a competência técnica de seus estúdios, o profissionalismo de seus contratados, ou o efeito hipnótico de sua obra sobre plateias ao redor do mundo – até por que isso é tão evidente, que parece-nos indiscutível. Tão pouco, conseguiríamos, ainda que esta fosse nossa intenção, dar cabo do debate sobre Walt Disney ser ou não um “criador”, quando a muitos não passaria de um

⁷ Presente em: IMDB (Internet Movies Data Base) - http://www.imdb.com/title/tt0013323/plotsummary?ref_=tt_ov_pl. Acesso em 02 de junho de 2016. Em tradução livre: “A mãe está fazendo rosquinhas: ela cria um círculo de massa e um gato abre um buraco nele. Mais tarde, ele os pesca do óleo com uma linha, come um, e perde todas as nove vidas. A mãe arruma uma cesta para Chapeuzinho levar à Vovó. A menina usa seu carrinho, que é empurrado por seu cãozinho; o carrinho tem um pneu furado e ela enche uma rosquinha para substituí-lo. Um lobo (um conquistador humano) dirige uma lata velha e sai correndo para a casa da Vovó, onde ele encontra um bilhete dizendo que ela foi ao cinema. Ele encolhe seu carro, coloca-o no bolso, e espera por Chapeuzinho, que parou para ver uma flor dançante. Ela chega e eles vão para dentro da casa, onde ele a engana. O cachorro sai correndo e pede ajuda a um piloto de avião, que usa um gancho para arrancar a casa e, por fim, elevar o lobo em seu carro e jogá-lo no lago.”

⁸ Presente na coletânea de animações *Os três Porquinhos* (Three Little Pigs). EUA. 1933. Dir. Burt Gillett; animação (56:17min).

adaptador incômodo, que recriou com limitações imperdoáveis muitas obras consagradas pela tradição.

Entretanto, antes de avaliar até que ponto suas adaptações recriam “para menos” ou “ao avesso” as versões originais; ou condená-las por “suavizar” o seu tom supostamente “agressivo”, mais importante é discutir por que razões isso teria acontecido, sejam elas empresariais, culturais, políticas ou, ao cabo de tudo, todas elas juntas.

Educar os mais jovens com o auxílio de analogias, personificações e outros artifícios encantadores, mas sem alijá-los do direito de perceberem a realidade por trás desses recursos, mesmo em sua forma mais crua e chocante, é a proposta dos contos de fadas em suas versões originais. Afinal, é para a vida que estão sendo preparados aqueles jovens, com o auxílio de histórias aparentemente ingênuas, mas com um poder de penetração extraordinário, sobretudo do ponto de vista da transmissão de valores.

Não há como acreditar num projeto pedagógico que prescindia da verdade, mesmo quando se dirige a crianças e trate sem medo de temas complexos, sem os quais sua formação, percepção de mundo e amadurecimento psicológico acabariam, certamente, comprometidos.

Por isso mesmo, por trás de todas as fantasias com que os mais velhos procuravam, nas aldeias e vilas europeias do passado, narrar esses contos para as crianças, percebe-se o nítido interesse de formar pessoas, só que em um contexto social diferente daquele industrializado e ideologicamente manipulador, que foi a América de Disney: um contexto em que novas implicações geopolíticas e econômicas determinariam os novos formatos e empregos dos meios de comunicação, sobretudo quando voltados a um público mais jovem.

De qualquer modo, já podemos nos antecipar e dizer que não há qualquer sentido em condenar a prática de adaptações – seja por Disney ou por qualquer outro - quando sabemos que entre seus procedimentos já está previsto, como ato normal, promover alterações sobre os modelos originais, não importam os motivos para esse procedimento nem, muito menos, as suas consequências.

Numa das passagens mais importantes de seu estudo sobre adaptação, Hutcheon (2011; p. 29) esclarece que uma adaptação, como um “*processo de criação (...)*, sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” dos modelos originais.

Assim, se podemos considerar que adaptar é *antes interpretar, para depois criar*, qual seria, pois, o limite da interpretação de um dado objeto, submetido ao olhar atrevido de um diretor ou produtor com pretensões declaradamente inovadoras como foi o caso de Walt Disney?

Conclui-se, portanto, que narrativas fílmicas inspiradas em modelos previamente existentes não se filiam a nenhum compromisso de reproduzi-los na íntegra, em conformidade com seus padrões originais. Mais que isso, insistir no contrário, seria enveredar pelo que Hutcheon (2011; p. 28) chama de “crítica da fidelidade”; ou seja: a ideia equivocada de que “proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise”.

Em função desse aspecto, torna-se não só irrelevante discutir se Perrault foi ou não a fonte de tudo; quanto cobrar de Walt Disney uma fidelidade canina na hora de adaptar os seus escritos ou os dos Grimm ao cinema, no curso de seu processo (re)criativo.

Mesmo assim, não podemos esquecer: quer tenha ou não se inspirado em Perrault, o fato é que Disney desfrutava do privilégio de poder ter escolhido qualquer uma das versões - fosse a dele ou a dos Grimm - o que não retiraria, pode-se dizer, a certeza de que promoveu importantes alterações, sobretudo “atenuando” os tons originais.

Quando pensamos nas razões históricas para que essa proposital “atenuação” tenha acontecido, talvez seja coerente refletirmos sobre como a participação de Disney na política de propaganda ideológica norte-americana ajudou a fomentá-la e difundi-la pelo mundo, especialmente quando o autor vivia sua fase mais criativa, correspondente ao período Pós-Segunda Guerra Mundial.

Isso significa que, apesar de sua disposição cultural para educar as crianças sob o primado da doçura, para depois serem sacrificadas em guerras sangrentas em nome do *american way of life*, o período é de recomposição das bases econômicas e, sobretudo, diplomáticas, que garantiriam aos EUA a vantagem na Guerra Fria e forneceria as justificativas para intromissão do país em pelo menos mais dois conflitos posteriores de grande repercussão (e dos quais sairia igualmente derrotado): a Guerra da Coreia e a Guerra do Vietnam.

O tom ameno do cinema de Disney e de todos os seus contemporâneos “engajados”, condiz com o clima reinante na época, que era o de formar uma geração sadia, patriótica e comportada, imune à sedução de vertentes ideológicas radicais, adversárias do capitalismo privado, como eram o comunismo ou mesmo o nazismo, antes da vitória dos aliados. Agora, não é de bom tom assustar as crianças. O cinema deve ser usado para fazê-las esquecer dos parentes mortos, ver a vida com entusiasmo, considerar que nenhum mal resiste à Fada Madrinha do Mundo - que é o Tio Sam - e que, num período de explosão consumista como

foram os anos 50, era preciso canalizar o potencial das novas gerações, para o esforço de combate anticomunista.

Talvez por isso, no século XX, tanto se rompa com a estrutura tradicional dos contos de fadas e note-se um abalo significativo, também, em algo que já fora fundamental para perpetuação de sua metodologia de transmissão e recepção cultural: *o gosto do público* – que agora parece ver na ascensão social dos protagonistas um correspondente material da “dádiva” ou “glória” dos antigos heróis; e na atuação providencial das fadas madrinhas o correspondente da interferência divina sobre o destino dos seres comuns ou o “*deus ex machina*” das narrativas infantis contemporâneas.

Seria coincidência que nesse mesmo período Walt Disney se converte no principal embaixador norte-americano da Política da Boa Vizinhança – a chamada PBV – junto aos países do Terceiro Mundo? Ou ainda é possível acreditar que a cooptação cultural de países como México, Brasil e Coréia do Sul tinha apenas interesses “cooperativos” por parte dos Estados Unidos?

O Zé Carioca, criado durante a PBV, não é uma saborosa homenagem ao Brasil, como acreditam os mais ingênuos, mas uma isca produzida pelos Estúdios Disney, para a avassaladora indústria de pesca da geopolítica norte-americana, a fim de fisgar-nos, bem como a outros. E é curioso como sequer houve esforços por parte de Disney, na tentativa de disfarçar a farsa da “homenagem”. Se não, vejamos:

Entender o Zé Carioca como “a cara do brasileiro” é aceitar, antes de tudo, que somos malandros, preguiçosos, favelados, desempregados, golpistas, deseducados e, apesar disso, nossa vida é um mar de rosas, em que a favela se converte no melhor dos refúgios possíveis e sob as bênçãos do carnaval, do futebol e da cachaça, investimos a maior parte do nosso precioso tempo. Uma bela homenagem!

A convocação de um exército de astros para invadir países carentes de reconhecimento, que pudessem fornecer matérias-primas baratas para a indústria norte-americana e, ao mesmo tempo, virar satélites de Tio Sam na Guerra Fria, foi articulada com maestria pelos políticos de Washington e fez de todos os países-alvos, inclusive o Brasil, grandes espaços de alienação massificada à época da PBV. Walt Disney, com todo seu carisma, foi um dos principais embaixadores dessa causa. E se o fez no campo da diplomacia, fazendo-se passar por aquilo que não era, mascarando com astúcia seus reais objetivos, amenizando o teor político por trás de suas ações, por que não o teria feito também ao adaptar,

substituindo tortas por *donuts*, doces por chicletes e sangue por *catchup* em várias de suas películas?

6. CAPÍTULO 3

INTERPRETANDO O CONTO

6.1 A LEITURA SOCIAL

À primeira vista, *Chapeuzinho Vermelho* parece ser um conto feminista, o que faria a alegria dos que estudam representação de gênero em literatura e sugeriria a presença de um caráter revolucionário no conto, por romper com a tradição e colocar não só a mulher em primeiro plano, mas em maior quantidade, representando-a, então, por três diferentes gerações de uma mesma família e sem a presença da principal representação heroica masculina que esse tipo de publicação costuma ovacionar: o príncipe encantado.

Todavia, conforme haveremos de mostrar, o que se afigura, neste caso, é exatamente o oposto.

O protagonismo das mulheres no conto, em escalas variadas, partindo do índice menor (a mãe), passando pela avó (intermediário) até chegar a Chapeuzinho (o maior), nada mais serve, no nosso modo de ver, senão para reafirmar os valores domésticos e a concepção, tradicionalmente propalada pelo discurso patriarcal, de que as mulheres são incapazes de reger suas próprias vidas e, sempre que o tentam, sem o auxílio masculino, acabam, irremediavelmente, pondo tudo a perder.

Exatamente por isso é que o príncipe não está lá. Mas, felizmente, temos a figura do lenhador, elemento masculino restaurador da ordem, que repõe a segurança das mulheres indefesas e o equilíbrio dos papéis sociais previamente determinados a cada uma delas, de modo, aparentemente, inalterável.

A presença do Lenhador como restaurador da ordem é bem isso. E se aqui não coube o príncipe não foi por falta de oportunidade para a prática do ato heroico, a reafirmação da fragilidade e dependência femininas ou a presença de um vilão à altura de sua coragem – mas, simplesmente, a falta de um *par*.

Afinal, para qualquer das alternativas, a presença de um príncipe não calharia, sobretudo do ponto de vista moral. Se não, vejamos: disponível e casadoiro, o príncipe é

aquele que busca a amada para com ela fundar um reino, iniciar uma vida, formar uma família. Neste caso, não conviria que um homem solteiro desposasse uma mulher que já possui uma filha, descumprindo, assim, a exigência da amada virginal e, por certo, *fundadora*: fonte de herdeiros sãos e saudáveis, eleitos por legitimidade consanguínea, jamais adotiva. Ademais, a ausência de um “Pai de Chapeuzinho”, que não sabemos quem é, onde está, ou mesmo se virá, torna as coisas ainda mais complicadas, pois não esclarece sobre o real estado civil de sua Mãe, nem se o Pai não interferiu ou apareceu porque estava morto ou, simplesmente, distante de onde tudo aconteceu.

Além disso, que dizer da Avozinha? Um relacionamento entre atores de idades diferentes - sobretudo “tão” diferentes - seria não só escandaloso como tradicionalmente inapropriado. Afinal, de onde viria a prole real? Os esperados herdeiros? Seria possível a afirmação da virilidade masculina através da fertilização e da maternidade, em se tratando de uma “parideira” já há muito “desativada” ou, pior ainda, “desgastada” por força do tempo?

Por fim, no caso de Chapeuzinho, seria sugestivamente pedófila a disposição amorosa de um príncipe em idade matrimonial e hormônios aflorados para salvá-la, sobretudo frente à impossibilidade de posteriormente vir a desposá-la, - condição esta que, de fato, não lhe interessaria.

Por tudo isso, o Lenhador vem a calhar, cumprindo bem a função de um *deus ex machina*, que intervém para resgatar a dignidade do patriarcado, sem, necessariamente, comprometer os papéis sociais atribuídos às mulheres, nem, por certo, ferir-lhes o acento moral, seja aos olhos dos leitores ou da tradição. Ademais, como não tem qualquer relação com nenhuma das três, sua intervenção é espontânea, como convém ao heroísmo desinteressado. Sua atitude de enfrentamento do perigo e disposição ao risco sem recompensa, portanto, tornam sua empreitada ainda mais louvável e prestigiosa. Muito melhor que qualquer príncipe vaidoso e inexperiente, incapaz de superá-lo em sua força de homem rústico e viril, que ganha a vida com sacrifício.

Desse modo, podemos concluir que a primeira impressão não é a que fica, mas, a exemplo de tantas outras, apenas mais uma que se desfaz, sob uma análise mais acurada dos discursos narrativos subjacentes.

Da mesma forma, é interessante notar, após um rápido olhar sobre modelos de representação feminina anteriores e posteriores à obra de Perrault, que estamos diante de um mesmo padrão, incansavelmente repetido ao longo dos séculos, por mais que pareça-nos diferente ou nos esforcemos por acreditar que realmente seja. No entanto, tal impressão é

passageira, e não demora muito para descobrirmos que, em todas as épocas, o discurso sobre a mulher nunca deixou de ser o mesmo, muito embora se nos apresente sob várias plumagens e enredos.

Neste caso, o que vemos, por exemplo, quando olhamos atentamente para a lírica medieval?

Mulheres igualmente circunscritas ao espaço doméstico, louvadas como musas, desejadas por trovadores, mas incapazes de cantar seus próprios sentimentos por que esse direito lhes era negado. Para isso, cabia aos poetas cantar suas próprias frustrações de vassalo amoroso, ou seu platonismo de amantes desfavorecidos pela condição social através das cantigas de amor; ou assumirem a máscara de seu oposto para expressar, nos diversos tons das cantigas de amigo, as paixões e desventuras do universo feminino.

Passados vários séculos, quando lançamos nosso olhar para além de Perrault e deparamo-nos com as produções românticas do tempo dos Grimm, somos novamente acometidos pela vã esperança de que, sob o olhar de autores que expressam o modo de vida burguês e fundamentam-se num arcabouço ideológico mais libertário que aquele que regia a vida aristocrática do século XVII, as coisas mudarão em relação a esse discurso. Todavia, o que vemos são mocinhas preparadas para o casamento, que, diante da iminência de qualquer perigo, necessitam do homem para resgatá-las, mantendo intactos os papéis destinados tradicionalmente tanto a um quanto a outro gênero.

A reprodução de simbologias também é extraordinariamente equivalente, desde o baile até à janela, como espaços de exposição pública para regozijo dos olhares masculinos; da castidade à fidelidade, como requisitos indispensáveis, entre tantos, para a garantia de bons consórcios matrimoniais; da fragilidade à passividade, para favorecer a afirmação masculina nos momentos em que a demonstração da incapacidade feminina de resolver seus próprios problemas é evidente; e assim por diante.

Ainda pensando na cultura Romântica, cabe-nos observar que a manutenção de padrões de representação e reprodução simbólica vistos em outros tempos também segue, aqui, o ritmo da tradição. E como a tradição permanece patriarcal, não é à toa que as visões sobre a mulher se revelem tão próximas entre medievos e românticos, a despeito dos séculos que os separam e de todos os avanços verificados nas ciências e na vida social, de um a outro período.

Nem mesmo com a chegada providencial do século XX, onde a ascensão social da mulher é cada vez mais evidente, é possível atestar o arrefecimento daquele discurso ou uma

mudança significativa em sua direção. De qualquer maneira, é preciso ressaltar que o modelo tradicional permanece reproduzido em *Chapeuzinho Vermelho* e, nos moldes como aqui tentamos desnudá-lo, a partir de um embate crítico, ainda é o modelo que serve de referência à elaboração das histórias infantis.

Certamente, tudo fica pior quando essas histórias são transmitidas sem um olhar interpretativo ou crítico mais profundo, que busque revelar as artimanhas condicionadoras de seu enredo ou traduzir o que aparece de forma exageradamente inocente, como veículo para o debate de questões polêmicas ou condicionamentos opressores. De qualquer modo, mantendo-se essa tendência excludente e divisora, que ora se verifica, essas narrativas jamais farão jus ao seu caráter pedagógico original, no sentido de que precisariam assumir uma função emancipatória e não doutrinadora, frente ao público ao qual se destina.

Por fim, com seus significados e propósitos sempre voltados à configuração de uma imagem feminina “modelar”, “ajustada” aos padrões sociais e ao projeto patriarcal, as sucessivas formas de representação da mulher com que nos deparamos através dos séculos nos contam, a bem da verdade, uma “mesma velha história”, simplesmente adaptada de modo contínuo aos padrões culturais, sociais ou comportamentais, dos diversos contextos históricos por onde trafega. Por essa razão, um conto de fadas como *Chapeuzinho Vermelho* ou qualquer outro que nos permita desenvolver as mesmas reflexões e propor os mesmos questionamentos, nunca deve ser encarado sob um olhar desatento, confiante de que aquilo que lhe aparece como se vê, corresponde exatamente ao que há para ser visto.

Não sendo, pois, uma narrativa feminista, *Chapeuzinho Vermelho* reafirma, ao contrário, todo o servilismo com que nos deparamos ao analisar o discurso narrativo de outras formas de expressão literária, mesmo aquelas não voltadas para o público infantil. Neste sentido, atente-se, aliás, para o quanto a configuração das categorias narrativas na obra em questão, dialoga estreitamente com a tradição, na medida em que apropria-se da voz de personagens femininas para reprodução de um discurso que é, na verdade, intrinsecamente masculino; estrutura o enredo de modo a acomodar, no curso da ação, o emprego velado daquele discurso; e, por fim, condiciona o espaço de ação feminina ao ambiente doméstico, mais apropriado à sua condição, de acordo com os rigores da educação familiar.

A propósito disso, diga-se de passagem, o fato de *Chapeuzinho* “deixar a casa” materna em momento algum contradiz esse discurso, mas apenas o ratifica, seja acentuando-o previamente através da mãe e da avó, seja pelo fato de que sua saída não tem como propósito

expandir horizontes, “ganhar o mundo”, “conquistar a independência”, “viver aventuras”, como se diz.

Sua saída, na verdade, é por imperativo de urgências alheias, não suas. Sua avó, enferma, precisa de comida. E de modo não menos significativo, ratifica nossa leitura o fato de que o trânsito de Chapeuzinho é circunscrito apenas a ambientes domésticos: um que lhe define o ponto de saída – a casa da mãe; outro que define o ponto de chegada – a casa da avó.

Entre as duas, as regras que regem sua saída “vigiada” e “consentida” se travestem de recomendações maternas desinteressadas e de alcance imediatista: “não saia da estrada”; “não fale com estranhos” – o que, traduzindo, corresponderia a: *mesmo fora de casa, não deixe a casa*. Ou seja: mesmo seduzida por caminhos alternativos àqueles que a mantém circunscrita ao ambiente doméstico, não se atreva, em nenhum momento, a desviar desses caminhos.

A segurança encontra-se, portanto, em ir da mãe para a avó, mulheres que viveram, cada uma a seu tempo - como representantes das gerações anteriores da mesma família - a mesma situação agora vivida pela filha/neta, incluindo-se, aqui, tanto a possibilidade de terem sentido a mesma tentação pelo “novo”, o “proibido”, o “transgressivo”; quanto de terem ouvido de suas antecessoras as mesmas recomendações ora transmitidas a Chapeuzinho para que se mantivessem dentro dos limites (ou caminhos) que lhes foram previamente destinados. Na prática dos condicionamentos coletivos, em detrimento das aspirações individuais do sujeito feminino, o que testemunhamos aqui é uma exigência velada para que as mulheres mantenham-se fiéis aos seus papéis sociais e não se atrevam a burlá-los, por mais que sejam tentadas a isso.

Por esse motivo, o percurso de Chapeuzinho não aponta para a possibilidade de uma mudança de perspectiva, como a mudança de gerações poderia sugerir. Pelo contrário, o que vemos é que, independente delas, os pontos de saída e de chegada para a protagonista são exatamente os mesmos, visando a preservar seu roteiro de conduta e não contestar o discurso da tradição, o que a coloca, no final das contas, não como possível agente da mudança, mas sim da conservação de estruturas vigentes; não como cerne de um provável discurso contestatório, de natureza feminista; mas de ratificação, apenas, de um discurso patriarcal enraizado, como sempre, nas entrelinhas do discurso literário.

6.2 A LEITURA ERÓTICA

Visões pueris acerca do conto geralmente encaram qualquer tentativa de interpretação erótica de seus caracteres como um exagero ou expediente usado, apenas, para atrair a atenção, seja por conta dos esperados delírios interpretativos, seja por conta das polêmicas que possa suscitar.

Entretanto, se olharmos para a época de origem do conto, notaremos que não há meios de fazer omeletes sem quebrar os ovos, sobretudo neste caso. Noutras palavras: não há como aceitar a ideia que não há nada “suspeito” nas entrelinhas de um conto popular nascido em plena Idade Média (sec. XIV), período marcado por conflitos, flagelos, perseguições, enfim, toda a sorte de arbitrariedades, praticadas, sobretudo, contra a mulher, e reproduzido em inúmeras versões pelos séculos afora, preservando seu poder de atração.

A própria versão de Charles Perrault, “Le Petit Chaperon Rouge”, inserida no livro *Contos da Mamãe Gansa*, já nos ajuda a encurtar caminho quando se trata de argumentar a favor da presença de um discurso erótico a ser analisado. Afinal, não bastasse a objetividade com que deflagra o brutal desfecho, sem direito a reviravoltas, intervenções providenciais ou apelos sentimentais capazes de alterá-lo, o próprio autor, ao final da narrativa, nos oferece uma moral da história que não poderia ser mais insinuante sobre as possíveis conexões temáticas do conto com as questões sexuais:

A partir desta história se aprende que as crianças, especialmente moças jovens, bonitas, corteses e bem-educadas, não se enganem em ouvir estranhos. E não é uma coisa inédita se o Lobo, desta forma, arranjar o seu jantar. Eu chamo Lobo, para todos os lobos que não são do mesmo tipo (do lobo da história), há um tipo com uma disposição receptiva - sem rosnado, sem ódio, sem raiva, mas dócil, prestativo e gentil, seguindo as empregadas jovens nas ruas, até mesmo em suas casas. Ai de quem não sabe que esses lobos gentis são de todas as criaturas como as mais perigosas!⁹

Além do texto de Perrault, que já alerta sobre o fato de que a protagonista não deve ser vista apenas como uma *menina* ou *criança*, mas como retrato das “moças jovens, bonitas, corteses e bem-educadas”, que estão sujeitas à sedução de lobos que “não são do mesmo tipo” daquele da história, mas possuem uma “disposição receptiva” que pode levá-los a seguir

⁹ PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. <http://sempreversoes.blogspot.com.br/2011/03/chapeuzinho-vermelho-perrault.html>. Postado em 16 de março de 2011.

“empregadas jovens nas ruas, até mesmo em suas casas”, podemos ainda recorrer ao fato, historicamente reconhecido, de que sua versão

foi escrita para a corte do rei Louis XIV, no final do século XVII, destinada a um público que o rei entretinha com festas extravagantes e prostitutas, que pretendia levar uma moral às mulheres para perceberem os avanços de maus pretendentes e sedutores. Um coloquialismo comum da época era dizer que uma menina que perdeu a virgindade tinha "visto o lobo".¹⁰

Poderíamos recorrer a muitas outras, mas, diante de tais evidências, cremos que não há mais necessidade de alongar as justificativas para desenvolver uma leitura erótica do conto em questão. Por isso, partindo ao que interessa, há um ponto que integra esta leitura à anterior (social), variando, simplesmente, pelas possibilidades interpretativas a que sua simbologia pode nos levar: o *caminho* entre as casas.

Do ponto de vista social, esse trajeto poderia significar a emancipação feminina, não fosse o discurso patriarcal subjacente, a que já nos referimos no tópico anterior (Leitura social), que termina por atrapalhá-lo. Já do ponto de vista erótico, que analisaremos mais detidamente a partir de agora, pode significar a descoberta da sexualidade, seja através do despertar instintivo do desejo carnal (ainda irrealizado) ou da prática sexual, com o saciamento efetivo do desejo.

Não importando, porém, sob qual dos ângulos acima vejamos a descoberta da sexualidade pela protagonista, é preciso discutir, antes de mais nada, se houve ou não, por parte de Chapeuzinho, disposição *voluntária* para avançar nesta descoberta. E ela poderia ter acontecido, antes mesmo do contato com o lobo mau? Ou essa leitura não seria possível, tendo em vista que a ele caberia o papel de “iniciador” da protagonista?

A primeira grande pista simbólica que permite-nos considerar, se não a “descoberta”, ao menos o afloramento da condição de mulher na protagonista é a cor de seu capuz. Por essa leitura, a menina já sai de casa coberta de “vermelho”, ou seja: trazendo a marca que representa a menstruação, o que, para as mulheres, condiciona a passagem da infância à adolescência, tornando-as aptas, por assim dizer, para a prática sexual.

Neste sentido, do ponto de vista sexual, a menina já sai de casa dominada por hormônios que, naturalmente, a instigam às descobertas relacionadas ao próprio corpo, bem como ao sexo oposto. Por isso a sedução do lobo parece tão fácil: não necessariamente porque Chapeuzinho encontra-se fragilizada pela inexperiência e a ingenuidade infantil, mas porque

¹⁰ Capuchinho Vermelho. https://pt.wikipedia.org/wiki/Capuchinho_Vermelho. Acesso em 01 de maio de 2016.

sua condição hormonal a predispõe, naturalmente, para ataques sedutores, alimentando, assim, sua curiosidade em relação aos estímulos eróticos. Estes estímulos, por sua vez, abundam em todas as direções, fornecidos tanto pelo ambiente natural da floresta; quanto pela caracterização instintiva, predatória, física e discursiva do lobo; ou, ainda, pela excitação da descoberta e do enfrentamento aventureiro do perigo e do desconhecido.

A partir desse raciocínio, quando pensamos na questão da escolha do caminho, logo vemos que há muita diferença na maneira como avaliamos esse detalhe aparentemente desimportante, mas, em verdade, tão decisivo para a leitura do conto. Neste sentido, nosso olhar interpretativo pode levar-nos a duas direções: ou Chapeuzinho Vermelho escolhe, por si só, o caminho “errado”, predispondo-se, desse modo, ao “ataque” sedutor do lobo; ou é levada a escolhê-lo graças a ele, que, instigado por sua “fome” (desejo sexual), tem ainda a sorte de encontrar uma “vítima” (parceira em potencial) predisposta, por inclinação natural (conforme sugeriria a cor do capuz), a adentrar os caminhos dessa “floresta sombria”, que nada mais é, senão o *sexo*.

Noutras palavras, na escolha de Chapeuzinho, haveria a predisposição para desvendar alguns dos segredos mais perigosos (práticas sexuais) desse novo mundo, passando da condição de iniciante (onde manifesta-se o desejo sexual inconsciente, sob condição ainda virginal) para a de iniciada (através da descoberta do sexo, com a perda da virgindade), tudo isso com a ajuda do irresistível Lobo Mau.

Como se nota, mais que a fome, em sua acepção mais corriqueira, temos em jogo várias “fomes”, que se entrelaçam nessa densa teia enredística. E como acréscimo a essa leitura, vale sugerir que a verdadeira motivação para o lobo não promover seu ataque ainda na floresta, mas preferir fazê-lo na casa da Vovó, pode ter sido menos a ambição por devorar mais uma vítima, que a intenção de atacar aquele que seria seu verdadeiro alvo, “entre quatro paredes”, atraindo a protagonista, literalmente, *para a cama*, sob a segurança de um teto completamente insuspeito.

Do ponto de vista da leitura erótica, isto, de fato, faz muita diferença, pois permite-nos desvincular a lobo de sua máscara irracional e selvagem, para associá-lo ao homem civilizado: movido ainda pelo instinto, manifesto na sexualidade, mas incapaz de abrir mão das comodidades à prática do sexo, conforme estabelecido nas sociedades humanas. É por isso que na maioria das versões “desiste” da floresta e do coito imediatista, preferindo converter o quarto de uma idosa numa alcova confortável onde poderá atrair sua vítima para a

cama e fazer ainda uso de outro artifício, capaz de denunciar, desta feita, uma prática fetichista: vestir-se de mulher.

Com isso desvendam-se, por conseguinte, as máscaras que compõem o cerne da narrativa, sobretudo no tocante aos principais personagens e aos diversos papéis que lhes cabem. Através desse desvendamento, as metáforas fundadoras tornam-se menos obscuras e um vasto campo de possibilidades se abre diante dos estudiosos, quando se trata de refletir sobre quais seriam as “verdadeiras” intenções de seus criadores, ao comporem uma história onde uma menina pode não ser uma menina; um lobo pode não ser um lobo; uma “fome” pode não ser aquela fome, que olhares mais ingênuos tanto insistem em querer ver – e por aí segue...

Para todos os casos, porém, vê-se que resumir as escolhas possíveis a duas, simbolicamente representadas por dois caminhos (longo e curto), dois conselhos (mãe e lobo); enfim, duas possibilidades, não é estratégia a que falte propósito, mas forma usual de fazer valer a visão dualista, maniqueísta, anti-dialética, que tão bem caracteriza o discurso da tradição.

Por isso, ao caminho mais curto não corresponde, necessariamente, a maior vantagem, posto que sua escolha comprometeria a ideia de “provação” e feriria gravemente a possibilidade de veicular também certa moral cristã, através da narrativa.

A mesma moral poderia, ainda, ser vislumbrada na confrontação do discurso familiar com o discurso do Lobo; na queda na tentação, subjacente à escolha do “mau caminho”, por indicação daquele; e na ideia do “castigo”, inerente aos malefícios que a ingenuidade de Chapeuzinho trouxe não só para si, mas para toda a família, ao preferir dar ouvidos ao discurso desviante e, por isso mesmo, “diabólico”, do mundo exterior.

Neste sentido, considerados como um todo, esses aspectos revelam o quanto o castigo mantém sua função não só punitiva, mas também reparadora, na medida em que leva à culpa, imprime o seu reconhecimento e repõe os agentes sociais aos seus devidos papéis, com destaque para a protagonista, que, mesmo temporariamente desviada de seu curso normal, reencontra o rumo de casa, da segurança familiar e da ordem social, ao cabo de tudo.

O lobo, embora pareça o contrário, age muito mais *pelo discurso* do que *pela ação* - e isso também não é gratuito. Afinal, ele precisa cumprir um papel que não é só o de devorar criancinhas indefesas que cruzam seu caminho. Sua motivação primária é a fome, sim, mas só como espécie; como personagem, no entanto, sua motivação profunda depende de cada extraordinário papel que venha a assumir, à luz das mais diversas interpretações que a

narrativa nos proporcione. Por essa razão é que não podemos dizer que se trata de um “lobo com aparência de lobo” - o que seria redundante e inócua; tão pouco, que trata-se de um “ser com aparência de lobo” - o que alijaria o conto de seu decisivo componente fabular, empobrecendo seu jogo de disfarces; mas, isto sim, que estamos diante de um símbolo plurissignificante, que é representado, no conto, *pelo* “Lobo”.

Face a isto, ele não tem qualquer obrigação de fazer o que faria um lobo normal. Se o fizesse, a história acabaria no exato momento em que encontra Chapeuzinho, sozinha e indefesa, em seu território, devorando-a ali mesmo, sem pestanejar. Só que esta não é a sua função. Sua função é semear o conflito, simbolizar o mal, permitir que a protagonista experimente sua própria *via-crucis* para, sacrificando-o pelas mãos do lenhador (ou renascendo “outra”, refeita e amadurecida pela experiência, de sua barriga), possa, finalmente, reencontrar a redenção, após passar pelos estágios obrigatórios da provação, do arrependimento e do perdão.

Noutras palavras, o Lobo está aqui para ser *símbolo e discurso*, não meramente “um lobo”. E bem diferente do cordeiro tradicional, aqui é ele mesmo quem atuará como oferenda, no rito sacrificial que a narrativa descreve, quando enxergamos na trajetória da protagonista, um percurso que a leva da prática (voluntária?) do pecado, da atitude “desviante” e moralmente reprovável, ao comprometimento com a moral cristã, finalmente restaurada no encerramento da narrativa.

Por outro lado, se enxergarmos a trajetória de Chapeuzinho Vermelho como uma referência à perda da inocência através do sexo, então ela mesma seria a ovelha sacrificada, purificada pelo sangue da mácula (moral e física) de ter desgarrado, apesar dos avisos da tradição - encarnada, desta feita, em sua própria mãe – para que não agisse dessa forma.

Em suma, podemos enxergar no cromatismo rubro do conto uma fonte inesgotável de interpretações, a que outros fatores vêm a agregar-se, aumentando substancialmente a malha de sentidos a serem desvendados. Para demonstrá-lo, que tal atentarmos para a sutil diferença entre “deitar”, nas versões antigas; e “aproximar-se” ou “sentar” na cama, nas versões modernas?

Se lembrarmos do debate sobre a “suavização” do teor narrativo do conto, por meio de suas adaptações, é impossível não reconhecer nessa diferença mais uma comprovação de que existem tratamentos diferenciados entre as versões, quando se trata da maneira de abordar a sexualidade.

Por isso, diferentes distâncias podem ser percebidas entre a protagonista e a cama de sua (falsa) avó, quando confrontamos diferentes versões da mesma história. E nessa leitura de uma escala de erotismo, que coloca em lados opostos a cama (ocupada pelo lobo) e Chapeuzinho Vermelho, há outras variáveis que também interferem no sentido de ampliar ou reduzir o teor erótico presente, entre elas o fato de o lobo pedir ou não para Chapeuzinho se despir; ou de ela se despir parcial ou totalmente antes de acomodar-se junto a ele na cama.

Outro fator que não pode ser esquecido é a *simbologia fálica* presente no diálogo entre Chapeuzinho e o lobo, lembrando ainda que, ao contrário do que se poderia esperar, é ela quem o inicia, ao demonstrar uma estranha fixação por tudo aquilo que, no lobo, lhe parece ser “grande”.

Do ponto de vista do erotismo, esse apego acentuado às “grandezas” do lobo pode tanto ser visto como mais um índice de curiosidade aflorada pelo instinto sexual ascendente; quanto, ousando admitir que Chapeuzinho já se predispõe, conscientemente, a provocar nele a excitação, uma maneira extremamente sutil de chegar ao ponto que lhe interessa: a devoração simbólica.

No que concerne às entrelinhas do discurso, talvez possamos ver, ainda, o brilhante uso de seu oposto, por parte de Chapeuzinho, para articular um discurso que visa a atender, no entanto, apenas aos seus propósitos, essencialmente egoístas. Assim sendo, “grande” mesmo seria a vontade de levar a cabo o desejo; de provocar o lobo; ou a excitação que parece estar sentindo, sobretudo após o roçar os pelos do bicho e fazê-lo a admitir, guiado por suas “inocentes” perguntas, que deseja “comê-la” – num sentido que ambos, além dos leitores menos ingênuos, parecem muito bem entender. Trata-se, simplesmente, de usar o discurso do outro, convertendo-o a seu favor, de forma artilosa e proposital.

Por fim, seria imperdoável não fazer qualquer referência às ideias de que essa mensuração física do lobo pode ser, simplesmente, uma forma sorrateira de referir-se a sua ereção; ou representar sua “grande” dotação, virilidade ou apetite sexual, percebidos por Chapeuzinho no momento do encontro.

Há ainda a leitura do estupro, mas acreditamos que ela está perdida, a não ser que a apliquemos à versão de Charles Perrault: primeiro, por seu final trágico; segundo, porque não ocorrem intervenções providenciais, capazes de remediar o acontecido. Por essa razão, pensar na morte da avó e da neta sob circunstâncias tão hediondas e na ausência de qualquer tipo de punição para o culpado, reproduz uma realidade bastante comum em casos de estupro, da qual, infelizmente, somos lembrados através daquela versão.

Mas não é só isso que torna a leitura do estupro incompatível com as versões posteriores do conto, salvo aquelas que, apresentando-se como releituras “alternativas” da história, preservem ou acrescentem aos seus já conhecidos componentes trágicos, ingredientes novos que lhe reforcem essa condição. No mais, o que temos são versões nas quais o destino final do lobo, a despeito de qual seja, traduz sempre uma punição e a restauração da ordem inicial, a partir da salvação de suas vítimas, usualmente, pelo lenhador.

Por isso mesmo é que nas edições que formam o *corpus* do trabalho, apesar de algumas diferenças mais visíveis entre elas, não há nada que comprometa a manutenção da linha sequencial que adotam para o enredo. Afinal, em todas mantem-se o quinteto essencial, formado por Chapeuzinho Vermelho, sua Mãe, sua Vó; além do Lobo Mau e do Lenhador. Também não se alteram os papéis destinados a cada um, com destaque para a tríade *protagonista, vilão e herói*, a que correspondem Chapeuzinho Vermelho, o Lobo Mau e o Lenhador, respectivamente.

Do mesmo modo, também a sequência de quadros do enredo permanece inalterada, com a saída da menina de casa; o desvio do caminho indicado por sua mãe; o 1º encontro com o lobo; o lobo disfarçando-se de vovó, após dar cabo da velhinha; o 2º encontro com o lobo, já na casa da vovó; a chegada do caçador e a punição do vilão.

As ligeiras mudanças a que nos referimos serão na metodologia de desenvolvimento da narrativa; na presença ou não de recursos não verbais, empregados como reforço à expressão narrativa; no fator que determina a opção pelo caminho errado, que ora se dá por influencia do lobo, ora por escolha da própria Chapeuzinho; no local onde a vovó será colocada, se na barriga do lobo ou em outro lugar; no que acontecerá com Chapeuzinho ao descobrir a verdadeira identidade do lobo, sendo devorada ou, simplesmente, fugindo; na maneira como o lenhador intervém sobre a crise, matando o lobo ou apenas espantando-o; e, por fim, no tipo de punição a que o lobo é submetido.

Para facilitar a exposição dessas diferenças, vejamos o quadro sinótico a seguir:

| Edição | Chapeuzinho e o Lobo Mau (Pedro Bandeira) | Chapeuzinho Vermelho (Maurício de Souza) | Chapeuzinho Vermelho (Virtualbooks) |
|-----------------------------------|---|--|---|
| Metodologia de desenvolvimento da | O narrador conversa com o leitor, | O narrador conta a estória tradicional | O narrador também conversa com o |

| | | | |
|---|---|--|---|
| narrativa | interferindo na narrativa de forma descontraída e trazendo informações que atualizam as referências ou situações aparentemente fora de contexto (p. ex.: o significado de <i>brioche</i> s; o fato de que naquele tempo não havia televisão, por isso as vovozinhas tricotavam e comiam doces etc.) | conhecida nos contos de fadas em terceira pessoa, amenizando as situações mais eróticas e violentas (p. ex: a vovó é colocada no guarda roupas ao invés de ser devorada pelo lobo; chapeuzinho vermelho mantém o caráter inocente e é enganada pelo lobo.) | leitor de forma mais sutil, todavia não ameniza nesta versão o caráter erótico e violento do conto (p. ex: o lobo convida chapeuzinho a deitar-se com ele na cama, o caçador abre a barriga do lobo com tesoura.) Os elementos encontrados na narrativa remetem a um tempo mais antigo, tais quais: aldeia, moinho. |
| Recursos não verbais | Ilustrações | Ilustrações | Nenhum |
| Fator que determina a opção pelo caminho errado | Necessidade de demonstrar independência, fator comum a puberdade. | Desafio imposto pelo lobo, caráter competidor comum a puberdade. | Sugestão do lobo, caráter aparentemente inocente de chapeuzinho. |
| Destino da vovó ao ser atacada pelo lobo | É devorada | É trancada, pelo lobo, no armário. | É devorada |
| Destino de Chapeuzinho ao descobrir a verdadeira identidade do lobo | É devorada | Foge | É devorada |
| Modo de intervenção do lenhador | Mata o lobo | Espanta o lobo | Mata o lobo |
| Tipo de punição recebida pelo Lobo | Morte por mutilação (lobo teve barriga cortada por facão) | É banido. | Morte por mutilação (lobo teve barriga cortada com tesoura e preenchida com pedras) |

Ao observarmos o quadro comparativo acima, em que resumimos nossa apreciação das narrativas modernas com que trabalhamos, fica claro que a maioria dos finais se iguala em pelo menos um detalhe importante: o da *celebração dos vencedores*.

Não são raros, pois, os desfechos, em que a cesta de guloseimas dirigida à vovó, acaba dividida por aqueles que representam o polo do bem e regozijam-se, assim, diante da superação do mal. Eis porque, em casos como este, fica estranho enxergarmos na cor vermelha do capuz, no ato de devoramento de Chapeuzinho, no “comer” sexual tão cruamente representado através do “comer” literal do vilão (entre outros índices textuais), a ideia do estupro.

Se fosse o caso de seguirmos a tendência atual, de celebrar a cultura do estupro como evento cotidiano e até “natural”, ignorando completamente o drama das vítimas e a necessidade de exigir punições rigorosas para os culpados, talvez nos contentasse enxergá-lo também no conto, especialmente naquelas edições posteriores a Perrault. Todavia, uma questão muito simples nos faz desistir completamente dessa ideia: que vítima de estupro se dá a festejos, apenas alguns instantes depois do ocorrido? Sinceramente, por mais que sejamos generosos em enxergar Chapeuzinho como uma vítima de estupro cuja capacidade de recuperação física e psicológica está muito acima da média, preferimos, enfim, não defender essa interpretação.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adição ou supressão de elementos nas diferentes versões de *Chapeuzinho Vermelho* variam de acordo com os autores. O procedimento, aliás, é tão corriqueiro, que partindo da versão sangrenta de Perrault podemos chegar a releituras bem mais leves, em que nenhum personagem é devorado ou sequer existe punição para o Lobo, “deixando no lugar a redenção do antagonista ou mesmo uma fuga sem volta.”¹¹

Todavia, em nosso percurso, a primeira dificuldade foi encontrar uma versão que condissesse com nossas próprias reminiscências de infância, quer remetendo a edições folheadas em bibliotecas escolares, quer ouvidas das professoras em sessões de leitura em sala de aula, ainda em plena alfabetização.

¹¹ Fonte: Capuchinho Vermelho. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Capuchinho_Vermelho. Acesso em 01 de maio de 2016.

Nossa busca, a bem da verdade, não foi tão difícil. Afinal, nas 3 edições com que trabalhamos, encontramos, com poucas variações enredísticas, a mesma velha história em que o conselho maternal, a ingenuidade da protagonista frente ao discurso persuasivo do Lobo, seu devoramento junto com a avó e a providencial intervenção do lenhador, configuram, a nosso ver, os pontos nevrálgicos da narrativa.

Os próprios irmãos Grimm, que viveram no século posterior ao de Perrault, já são considerados copistas de suas histórias e até acusados de se apropriarem de algumas delas, a pretexto de estarem “apenas” resgatando contos infantis de origem alemã, que se haviam difundido através da oralidade e perdido seus traços de batismo ao serem diluídos e adaptados a outras culturas.

Certamente, não há como comprovar a originalidade de alguns contos, sobretudo quando tratamos de suas origens folclóricas. Afinal, tanto os Grimm quanto Perrault, admitem a oralidade como fonte essencial de suas produções, às quais teriam simplesmente dado a “forma final”, mas não propriamente “criado”, em moldes genuinamente autorais.

Neste sentido, chegar a Walt Disney significou apenas cumprir um percurso temporal; ou localizar mais um ponto de transição entre perspectivas de abordagem de uma mesma história, ainda que a versão de Disney de *Chapeuzinho Vermelho* seja uma película breve e enfadonha que mais vale por ter sido seu primeiro filme, que, propriamente, por ser um clássico. Em verdade, como já dissemos, em Disney não buscamos propriamente uma “versão”, mas, isto sim, a percepção de um “método” e suas motivações.

Por isso, embora a escolha de Walt Disney não tenha sido aleatória, é importante ressaltar que não tomamos o seu exemplo para abordar, a rigor, nada fora do normal. Ao contrário, nosso intuito foi analisar um processo bastante recorrente, quando se trata das mudanças verificadas em *Chapeuzinho Vermelho*, desde o século XIV, e que vemos reproduzido em relação a quase todos (para não dizer todos) os grandes contos de fadas consagrados pela tradição.

Walt Disney é apenas um exemplo conhecido que, por essa razão, favoreceu imensamente o debate sobre como variáveis externas podem ser determinantes nas sucessivas alterações por que passam os contos de fadas ao longo do tempo. Entre essas variáveis, temos as de ordem moral, cultural, econômica, entre tantas outras que, a bem da verdade, apenas acompanham as transformações próprias dos diversos contextos sociais onde os contos de fadas são originados, transmitidos ou, neste caso emblemático, ressignificados.

Em tempo, gostaríamos de acrescentar uma observação, que só não fizemos ainda à espera de um momento adequado: por que, além daquelas comumente associadas a Chapeuzinho, ninguém faz referência às outras importantes “morais da história”, associadas, desta feita, à mãe e ao lobo?

Primeiro, que espécie de mãe deixaria a filha ir sozinha à casa da avó, mesmo sabendo que pelo caminho poderia encontrar figuras apavorantes como o lobo, entre outros perigos? Se pensarmos que em suas origens mais remotas o conto nos remete à sombria Idade Média, esse ato de imprudência da mãe revela-se ainda mais imperdoável. Aliás, tão imperdoável quanto confiar que uma criança pequena adquira uma noção exata do perigo, apenas com base em suas advertências, sem haver vivenciado qualquer experiência capaz de tornar esse aprendizado tão marcante, a ponto de ajudá-la. Diante de tantos deslizes juntos, o preço a ser pago só poderia ser alto, o que nos mostra, sem muita dificuldade, que Chapeuzinho não é só uma vítima das ações conscientes do lobo, mas também uma vítima da ação desleixada e imprudente da própria mãe.

Como conclusão, temos que *Chapeuzinho Vermelho* não é uma história capaz de trazer ingredientes “adultos” (ou “para” adultos) apenas quando analisada em sua simbologia sexual. Na verdade, já em seu corpo textual básico, pode ser considerada uma história pedagogicamente voltada tanto a adultos, quanto a crianças, o que amplia consideravelmente o seu raio de ação, bem como reprime qualquer ideia simplificadora que possamos alimentar sobre sua estrutura narrativa ou potencial educativo.

A outra moral geralmente desprezada, diz respeito também a adultos e crianças, e traz o lobo como seu veiculador. Estamos falando dos males da ambição, das consequências terríveis que podem advir de nossa incapacidade de nos contentarmos com o pouco que temos ou, até mesmo, com aquilo que já se mostra, por todas as vias possíveis, suficiente ao nosso contentamento.

São exatamente sobre estas implicações que a ganância do lobo nos leva a pensar, uma vez que, mesmo tendo a oportunidade de regalar-se à vontade com Chapeuzinho Vermelho e ainda comer uma cesta cheia de guloseimas na segurança da floresta, distante das vistas de todos e sem a menor pressa, prefere sujeitar-se ao risco desnecessário de invadir os domínios humanos e sofrer as terríveis consequências dessa estúpida decisão, não importando que espécie de desfecho tenha sido programado para ele.

Neste caso, a única exceção é encontrada na versão de Maurício de Souza, onde a presença de lenhadores próximos inibe as intenções maléficas do lobo, num primeiro momento, forçando-o a correr até à casa da Vovozinha e armar a cilada para Chapeuzinho.

Feitos, portanto, esses esclarecimentos, na sequência de nossa abordagem passamos à análise da versão moderna da narrativa, tendo por base as três edições que nos ajudaram a formar o *corpus*. Para melhor organizar a exposição, dividimos a análise em dois segmentos: um dedicado à leitura social; outro dedicado à leitura erótica.

Com base em cada uma delas, chegamos a diversas considerações, que poderíamos exemplificar através dos diferentes papéis atribuíveis ao Lobo, dessa maneira:

Na leitura social, ele poderia ser o elemento desencadeador da rebeldia feminina ou de seu despertar sexual; a fraqueza moral, a quebra das normas sociais, a consciência crítica atuando no sentido de estimular a liberação feminina do jugo patriarcal (inclusive representado pela Avó e pela Mãe, reprodutoras passivas e inconscientes de um discurso “masculino” dentro da trama), e por aí segue.

Na leitura sexual, poderia ser lido como o despertar do desejo, os perigosos estímulos do mundo ao enfraquecimento moral e à explosão da carnalidade; a assunção da busca do prazer como motivação determinante para as escolhas femininas a certa altura da vida, especialmente diante de opções como a obediência passiva aos códigos morais ou a repressão autopunitiva da curiosidade sexual.

No que diz respeito aos tradicionais recursos de composição das narrativas dos contos de fadas, não há nesse procedimento nenhuma novidade. Afinal, como tantas vezes já foi dito, apesar das condições culturais distintas, e de algumas delas serem marcadas por eventos e costumes notadamente brutais, jamais foi intenção de grandes artistas disporem suas obras à posteridade como reproduções fiéis da realidade, sendo este exatamente o fator que garante aos produtos artísticos sua pluralidade simbólica, alcance atemporal, além do caráter plurissignificante, que tão bem define suas mensagens.

BIBLIOGRAFIA

BANDEIRA, Pedro. **Chapeuzinho e o Lobo Mau**. 1ª Edição. São Paulo: Moderna. (Série Deixa que eu Conto). 2012.

Chapeuzinho Vermelho. Virtualbooks.com.br. Editora Virtual Books Online - M&M Editores Ltda., 2000. Disponível em: <http://www.botucatu.sp.gov.br/Eventos/2007/contHistorias/bauhistorias/chapeuzinho%20vermelho.pdf>

Capuchinho Vermelho. https://pt.wikipedia.org/wiki/Capuchinho_Vermelho.

CORDEIRO, L. P. & SANTOS, A. S. “Chapeuzinho Vermelho: comparação de versões traduzidas no Brasil”. IN: http://editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/44a8b5d0c833b23af59f147546dbe62e_56_105_.pdf - Acesso em 30 de maio de 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo, Parábola, 2010, p. 9

GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. **Contos Escolhidos**. Trad. De Stella Altenbernd e Mário Quintana. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1985 (Série Paradidática), p. 11-20.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

MORAES, Eliane Robert & LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985 (Coleção Primeiros Passos, 54).

MORAES, Eliane Robert, “O efeito obsceno”. In: **Cadernos Pagu** (UNICAMP), Campinas, v. 20, p. 122-130, 2003. <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>

“Os templos do sexo (explícito) na Índia”. In: **Veja.com**. (<http://veja.abril.com.br/mundo/os-templos-do-sexo-explicito-na-india/> 17 out 2015).

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho*. <http://sempreversoes.blogspot.com.br/2011/03/chapeuzinho-vermelho-perrault.html>. Postado em 16 de março de 2011.

REICHENBACH, Carlos. “Anais do cinema extremo - Uma viagem pessoal através do sexo na telona”. In: **Folha de São Paulo**, 22 de agosto de 2010, sessão Ilustríssima.

SOUZA, Maurício de. **Chapeuzinho Vermelho - Maurício de Souza**. São Paulo: Editora Girassol/Maurício de Souza Editora, 2008 (Col. Clássico Ilustrados). Disponível em: <http://encantamentosdaliteratura.blogspot.com.br/2010/03/chapeuzinho-vermelho-mauricio-de-souza.html>

YOKOTA, Paulo. “Como a China lida com o erotismo e o sexo?”. In: **Carta Capital**. <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/como-a-china-lida-com-o-erotismo-e-o-sexo-2990.html>

— publicado 24/04/2014.

FILMOGRAFIA

Chapeuzinho Vermelho (Little Red Riding Hood). EUA. 1922. Dir. Walt Disney; animação (6min).

Mary Poppins (idem). EUA. 1964. Dir. Robert Stevenson; roteiro: Bill Walsh, Don DaGradi (baseado nos livros de mesmo nome de P. L. Travers) (2h19min).

“The Big Bad Wolf”. IN: *Os três Porquinhos* (Three Little Pigs). EUA. 1933. Dir. Burt Gillett; animação (56:17min).

(Disponível no utube: <https://www.youtube.com/watch?v=-c3xGWY8o4U>)

Walt - nos Bastidores de Mary Poppins (Saving Mr. Banks). EUA, Reino Unido, Austrália. 2014. Dir. John Lee Hancock. Com Tom Hanks, Emma Thompson, Paul Giamatti. (2h5min)

Chapeuzinho e o Lobo Mau

Pedro Bandeira

BANDEIRA, Pedro. **Chapeuzinho e o Lobo Mau**. 1ª Edição. São Paulo: Moderna. (Série Deixa que eu Conto). 2012.

Há muito, muito tempo, havia uma menininha que estava começando a crescer.

Por isso, ganhou uma capinha vermelha e todo mundo passou a chamá-la de Chapeuzinho Vermelho.

Chapeuzinho tinha mamãe e tinha vovó.

Devia também ter papai e vovô, mas nenhum deles entra nesta história.

Naquele tempo, não havia televisão, e as vovós, em vez de fazer tricô e assistir novela, faziam tricô e comiam doces.

Por isso, era costume todas as netinhas levar doces para as vovozinhas, e não as vovozinhas trazerem doces para as netinhas, como hoje em dia.

Certa vez, quando a mamãe estava preparando a cestinha para Chapeuzinho levar doces para a Vovó, a menina perguntou:

– Que pãezinhos são esses, mamãe?

– Chamam-se brioches, Chapeuzinho - respondeu a mamãe.

Na verdade, como esta história é francesa, Chapeuzinho sabia muito bem o que eram brioches. Mas dessa vez a menina resolveu fazer essa pergunta para a mãe porque você nasceu no Brasil e pode não saber o que são brioches.

Agora você já sabe: brioches são uns pãezinhos franceses muito gostosos.

– Chapeuzinho – recomendou a mãe. – Está na hora de levar a cestinha de doces para a Vovó. Mas não vá pela estrada da floresta, que lá é muito perigoso!

– Hum... Está bem, mamãe.

Pronta a cesta, com brioches e tudo, Chapeuzinho deu uma beijoca na mãe e saiu pulando alegremente para a casa da Vovó.

Enquanto pulava, a menina ia pensando:

“Pela estrada que dá volta no lago? Ah, por lá demora muito! Vou mesmo é pela estrada da floresta, que é muito mais bonita! Afinal, eu até já ganhei um chapeuzinho vermelho e posso muito bem escolher os meus próprios caminhos, em vez de andar sempre pelos caminhos dos adultos, não é?”

E continuou com seus pulinhos na direção da floresta.

Acontece que, naquele tempo, todos os lobos viviam soltos e famintos pela floresta e não em jardins zoológicos, onde eles ficam instalados com muito mais conforto e comem toda a comida que querem.

Mas, como lobo não é burro, qualquer um deles prefere ficar faminto e solto do que alimentado e preso, não é?

E, naquela floresta, havia um lobo especialmente esperto e terrivelmente faminto.

Enquanto Chapeuzinho atravessava a floresta, o Lobo pensava:

“Hum... está na hora do almoço. Aliás, faz três dias que está na hora do almoço e eu não almocei ainda. Mas, que barulho é esse? Ah! É uma menininha! E com uma cestinha de comida! Vou me esconder atrás desta árvore para ver onde ela vai...”

Sem saber o que estava para acontecer, Chapeuzinho vinha correndo atrás de uma borboleta, quando ouviu uma voz:

– Psiu... menininha! – chamava o Lobo, escondido atrás da árvore.

– Hein? Quem está falando?

– Sou eu – mentiu o Lobo. – O vento que atravessa as folhas das árvores...

– Ahn... Bom dia, Seu Vento...

– Bom dia. Como é o seu nome?

– Isso eu não sei, porque todo mundo que escreveu minha história nunca se lembrou de dizer qual é o meu nome de verdade. Mas meu apelido eu sei. Todos me chamam de Chapeuzinho Vermelho.

– Oh, mas que lindo nome! E o que você leva aí?

– Na cestinha? Tem bolo de chocolate...

– Ai! – gemeu a fome do Lobo.

– ...tem torta de amoras...

– Ui! – torceu-se a barriga do Lobo.

– ...e tem brioches!

– Ai! Ui! – fez o Lobo, que também era francês e sabia muito bem o que são brioches.

– O que foi, Seu Vento? Por que o senhor está gemendo? Estranhou a menininha.

– Ah, não é nada – mentiu o lobo, que era um grande mentiroso. – É que eu estou ventando em cima de uma árvore de espinhos...

Já com um plano terrível em sua cabeça de lobo, o lobo perguntou:

– E aonde vai você com todos esses doces?

– Vou levar para a Vovó, que mora do outro lado da floresta.

– Hum...que menina boazinha! Do outro lado da floresta, é? Hum... Mas não posso ficar mais conversando com você. Tenho de ventar em outras partes. Adeus! Uuuuuuuu...

Chapeuzinho parou, pensou e achou que aquele barulho era mais uivo de lobo que ventada de vento, só que não podia ficar parada e pensando o dia todo e continuou seu caminho.

Como lobo corre muito e menina corre pouco, o lobo chegou primeiro na casa da Vovó e bateu logo na porta: Toc, toc!

– Quem é? – perguntou a Vovó, lá de dentro.

– Sou eu – respondeu o malandro do Lobo, disfarçando o vozeirão. – Sua netinha!

– Chapeuzinho Vermelho! Que bom que você veio me visitar! Pode entrar, a porta está aberta.

A porta fez nhéééc!... e, na soleira da porta, a Vovó viu...

– A uva! – adiantaria aquele leitor que ainda se lembra das lições da cartilha.

Só que a Vovó não viu nenhuma uva.

O que a Vovó viu foi...

– O lobo! Socorro!

Quem visse uma vovó gordinha como aquela duvidaria que ela pudesse fugir até de tartaruga.

Mas o que estava à frente da Vovó não era uma tartaruga. Era um lobo.

A Vovó tentou fugir pela porta dos fundos, mas o Lobo era rápido, e ficava mais rápido ainda quando estava faminto.

Abriu um bocão enorme e... nhac! – engoliu a Vovó inteirinha!

– Nham, nham! – fez o Lobo, satisfeito. – Não deu nem pra sentir o gosto, mas deu pra encher uma boa parte da minha barriga tão vazia! Agora é só esperar pela sobremesa... Uma menina gorduchinha e uma cesta cheia de doces e de brioques!

O Lobo estava satisfeitíssimo e planejou uma forma divertida de esperar pela sobremesa:

– Tive uma idéia! Mas que lobo esperto que eu sou! Vou me disfarçar de avó para enganar a netinha!

Foi espiar nas gavetas da Vovó e encontrou tudo o que queria. Pôs-se na frente do espelho e começou a vestir-se de avó.

– Primeiro a camisola... isso! Agora uma touca e, por fim... hum, está faltando alguma coisa... deixa ver...

O que estaria faltando para o lobo ficar igualzinho à Vovó?

Foi aí que o peção do Lobo esbarrou em alguma coisa que a Vovó tinha deixado cair quando foi engolida por ele.

– Os óculos da Vovó! É isso! Ah, que maravilha! Estou tal qual a velha!

Nesse momento, bateram de leve na porta: Tic, tic!

Mais que depressa, o Lobo enfiou-se na cama e fez voz de velha:

– Quem é? Quem está aí?

– Sou eu, sua netinha.

– Pode entrar, Chapeuzinho – convidou o Lobo, já lambendo os beiços...

A menina entrou e, no quarto meio escuro, olhou para o lado da cama.

Lá estava um vulto de touca enfiado debaixo da colcha.

Não parecia nada com a Vovó, mas a menina sabia que, se alguém estava deitado naquela cama, com aquela touca e com aqueles óculos, esse alguém só poderia ser a Vovó.

Mesmo assim, Chapeuzinho resolveu tirar as dúvidas:

– Como a senhora está diferente, Vovó...

– Você acha, Chapeuzinho?

– Por que esses olhos tão grandes?

– Para te ver melhor... – uivou o Lobo.

– E por que essas orelhas tão grandes?

– Para te ouvir melhor, minha querida...

– Mas por que essa boca tão grande, Vovozinha?

– Queres saber? – riu-se o Lobo. – Queres mesmo? Então... é pra te comer!

– Socorro! – gritou a menina. – O Lobo!

O bicho pulou de camisola e tudo para pegar a menina, só que esqueceu de tirar os óculos, que eram muito bons para olhos de vovó, porém péssimos para olhos de lobo.

Resultado: o Lobo não viu direito aonde ia e foi cravar os dentes no pé da cama!

Sem perder nem um minuto, Chapeuzinho correu para fora.

O Lobo abriu a boca para livrar os dentes do pé da cama e também correu para fora, atrás da Chapeuzinho.

A menina levou muito a sério aquela brincadeira de pegador, só que não adiantou nada.

O Lobo veio por trás com aquele bocão e... nhac! – engoliu também a menina com chapeuzinho vermelho e tudo!

– Ah, ah, ah! Que delícia! Agora, sim, a minha barriga pode parar de roncar de fome!

Naquele instante, apareceu um lenhador, que há tempos estava atrás daquele lobo malvado. Chegou e achou estranho aquela vovó tão peluda, de camisola e com uma barriga tão grande.

– Ouvi uma gritaria por aqui... – disse o lenhador, meio desconfiado, ajeitando a espingarda que trazia.
– Você sabe o que foi?

Com vovó e com menina, o Lobo até que podia, mas, com um lenhador fortão, a coisa era diferente.

O jeito era disfarçar. E o melhor meio de disfarçar é ir logo dando bronca:

– Vê se dobra a língua! Quem lhe deu licença de me chamar de “você”? Seu malcriado!

Eu sou uma senhora!

O lenhador achou meio estranha aquela voz de falsete e estranhou mais ainda aquela vovó com uma barriga quase estourando a camisola...

– Desculpe, dona... Mas eu estou achando a senhora uma vovó meio diferente...

Naquele momento, a barriga do Lobo roncou.

Foi mais do que um ronco. Foi...

– Um pum! – diria um leitor mais safadinho.

Sem brincadeira, tá? Esta história está chegando ao seu ponto mais importante e é melhor prestar atenção em vez de ficar fazendo brincadeiras!

O que saía da barriga do Lobo era mesmo um pedido de ...

– Socorro! Estamos aqui!

– Aqui? – desorientou-se o Lenhador, sem saber de onde vinha aquela voz tão fina e abafada.

– Aqui onde?

– Aqui! Dentro da barriga do Lobo!

O lenhador nunca tinha ouvido barriga falar e, como era muito inteligente, logo percebeu o que estava acontecendo.

– Seu malvado! Você não é senhora coisa nenhuma! Na certa é o lobo que ando perseguindo!

– Socorro! Socorro! – repetiu a vozinha da Vovozinha dentro da barriga do Lobo.

– Socorro! – remedou o Lobo, apavorado, tentando fugir para a floresta, de camisola e tudo.

Mas estava pesadíssimo depois daquela dupla refeição.

Foi só o Lenhador levantar a espingarda e... pimba! – lá estava o malvado no chão, derrubado por um tiro certo!

– Que horror! Esse lobo deve ter engolido alguém! O que é que eu faço agora?

De dentro da barriga morta do Lobo veio uma vozinha muito fina:

– Abra a barriga do Lobo, Seu Lenhador!

O Lenhador não perdeu tempo. Pegou um enorme facão e... zip! – abriu a barriga do Lobo de cima a baixo!

Lá dentro, abraçadinhas, estavam uma velha e uma menina!

– Que bom! – aliviou-se o Lenhador. – Vocês estão vivas!

As duas, Vovó e menina, saíram de dentro do Lobo, aliviadas:

– Minha netinha!

– Vovó!

– O senhor nos salvou, Seu Lenhador! – agradeceu a menina. – Nós já estávamos sufocadas, dentro daquela barriga horrível! Muito obrigada!

– Não há de quê... O que importa é que agora esse Lobo malvado não vai devorar mais ninguém!

– Que bom, Seu Lenhador! Agora estamos sossegadas – agradeceu a Vovó. – E o senhor está convidado a tomar lanche conosco.

E a história teve um final feliz, com todo mundo comendo bolo de chocolate, torta de amoras e... brioche.

Você sabe o que são brioche? Brioche são pãezinhos franceses que...

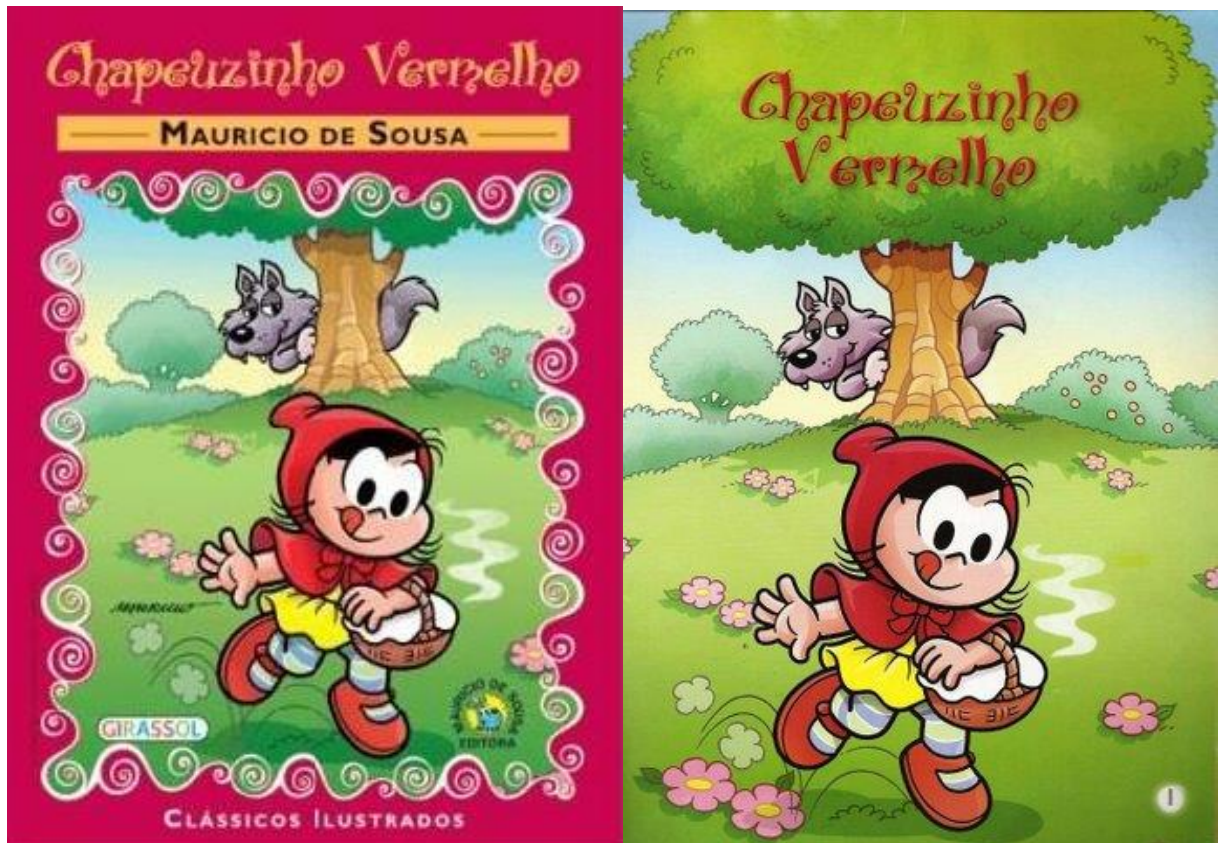
Eu já disse isso tudo?

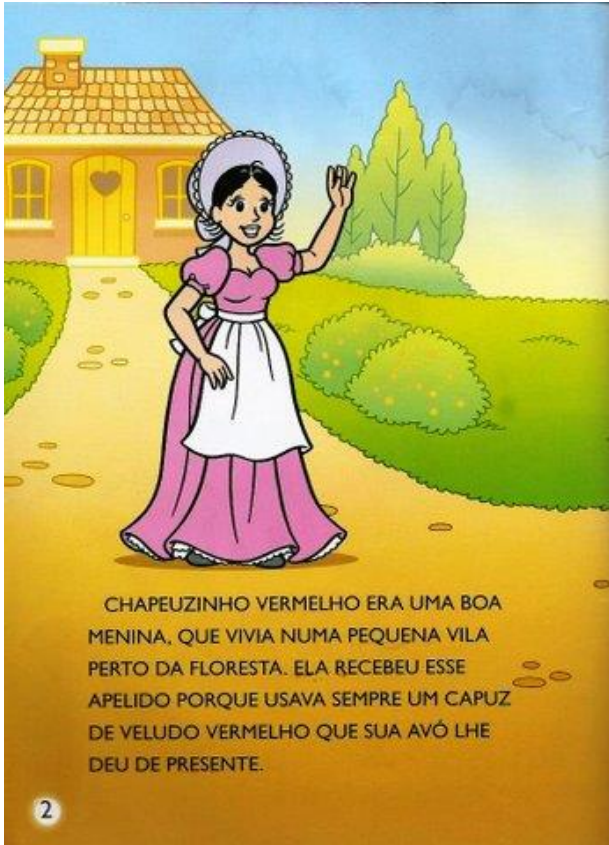
Bom, então a história acabou.

Com licença, que eu já vou indo, porque essa história de brioche me deu uma fome!

Chapeuzinho Vermelho
Maurício de Souza

SOUZA, Maurício de. **Chapeuzinho Vermelho - Maurício de Souza**. São Paulo: Editora Girassol/Maurício de Souza Editora, 2008 (Col. Clássico Ilustrados).





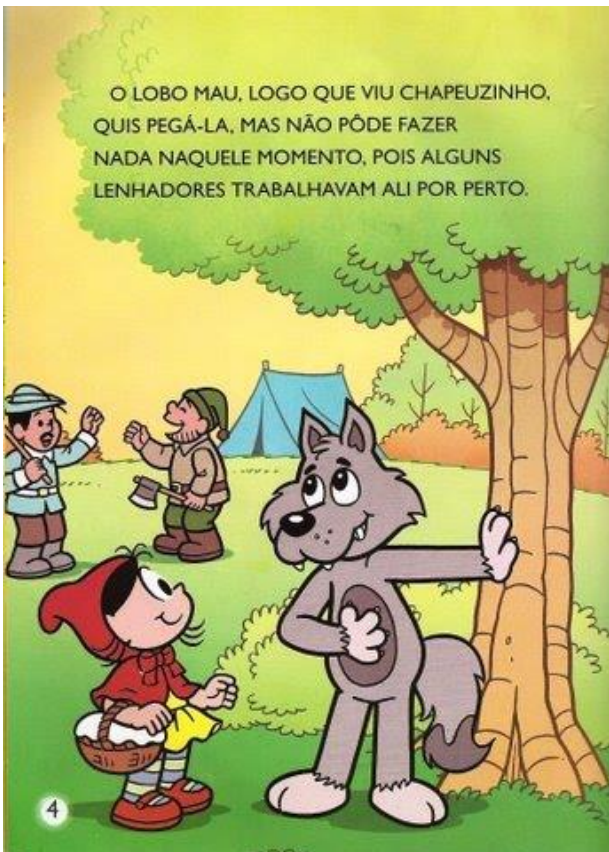
CHAPEUZINHO VERMELHO ERA UMA BOA MENINA, QUE VIVIA NUMA PEQUENA VILA PERTO DA FLORESTA. ELA RECEBEU ESSE APELIDO PORQUE USAVA SEMPRE UM CAPUZ DE VELUDO VERMELHO QUE SUA AVÓ LHE DEU DE PRESENTE.

2



A MÃE DE CHAPEUZINHO PREPAROU UNS BOLINHOS E PEDIU QUE ELA OS LEVASSE PARA SUA AVÓ, QUE ESTAVA DOENTE. PARA CHEGAR LÁ, ERA PRECISO ATRAVESSAR A FLORESTA.

3



O LOBO MAU, LOGO QUE VIU CHAPEUZINHO, QUIS PEGÁ-LA, MAS NÃO PÔDE FAZER NADA NAQUELE MOMENTO, POIS ALGUNS LENHADORES TRABALHAVAM ALI POR PERTO.

4



O LOBO MAU PERGUNTOU PARA ONDE CHAPEUZINHO VERMELHO ESTAVA INDO E SOUBE QUE IA À CASA DA VOVÓ. ENTÃO, ELE A DESAFIOU PRA VER QUEM CHEGARIA PRIMEIRO.

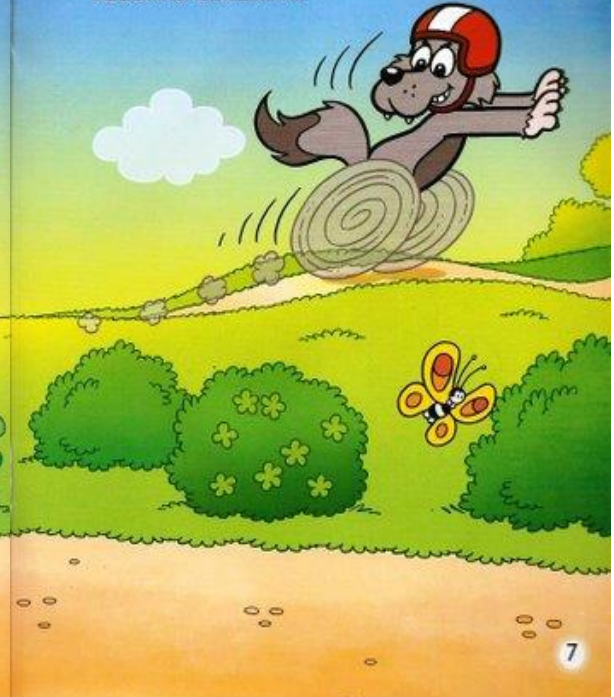
5

O LOBO SAIU CORRENDO PELO CAMINHO MAIS CURTO, ENQUANTO CHAPEUZINHO VERMELHO, SEM DESCONFIAIR DE NADA, SEGUIA PELO CAMINHO MAIS LONGO.



6

DISTRAINDO-SE COM AMORAS, CORRENDO ATRÁS DE BORBOLETAS E COLHENDO ALGUMAS FLORZINHAS.



7

O LOBO NÃO LEVOU MUITO TEMPO PARA CHEGAR NA CASA DA AVÓ. ELE BATEU NA PORTA E, DISFARÇANDO A VOZ, FOI LOGO DIZENDO QUE ERA A SUA NETA.



8



QUANDO A POBRE VELHINHA ABRIU A PORTA, O LOBO MAU RAPIDAMENTE A AGARROU, JOGOU DENTRO DO GUARDA-ROUPA E TRANCOU A PORTA.

9

O LOBO, ENTÃO, VESTIU A TOUCA DA VOVÓ E SE DEITOU NA CAMA DELA, ESPERANDO PELA MENINA.

ALGUM TEMPO DEPOIS, CHAPEUZINHO VERMELHO CHEGOU.



10

QUANDO COMEÇOU A CONVERSAR COM A VOVOZINHA, ESTRANHOU AQUELA VOZ GROSSA. MAS PENSOU QUE, TALVEZ, ELA ESTIVESSE ROUCA.



11

AO OLHAR DIREITO PARA O LOBO MAU, RESOLVEU PERGUNTAR:

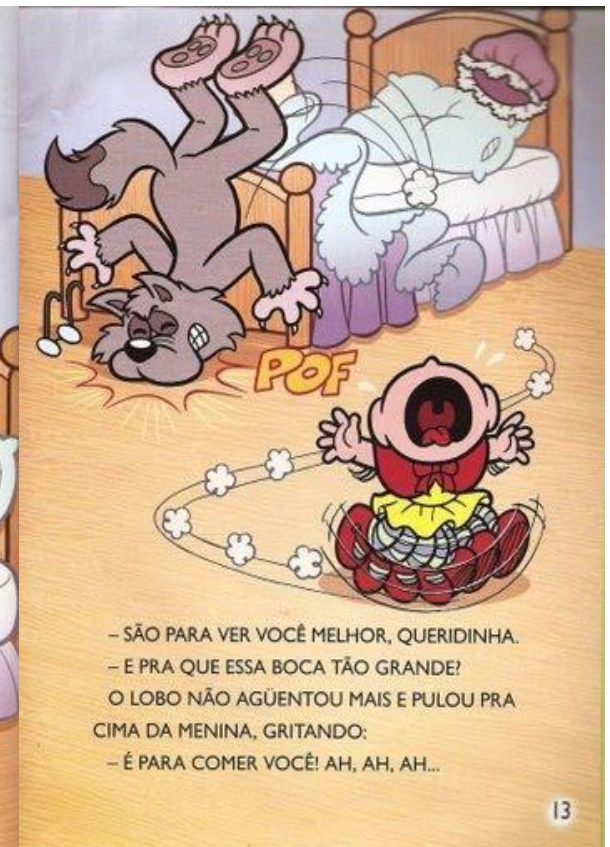
– NOSSA, VOVÓ! PARA QUE ESSAS ORELHAS TÃO GRANDES?

– SÃO PARA OUVIR VOCÊ MELHOR, MINHA NETINHA – RESPONDEU O LOBO.

– E ESSES OLHOS TÃO GRANDES, VOVOZINHA?



12

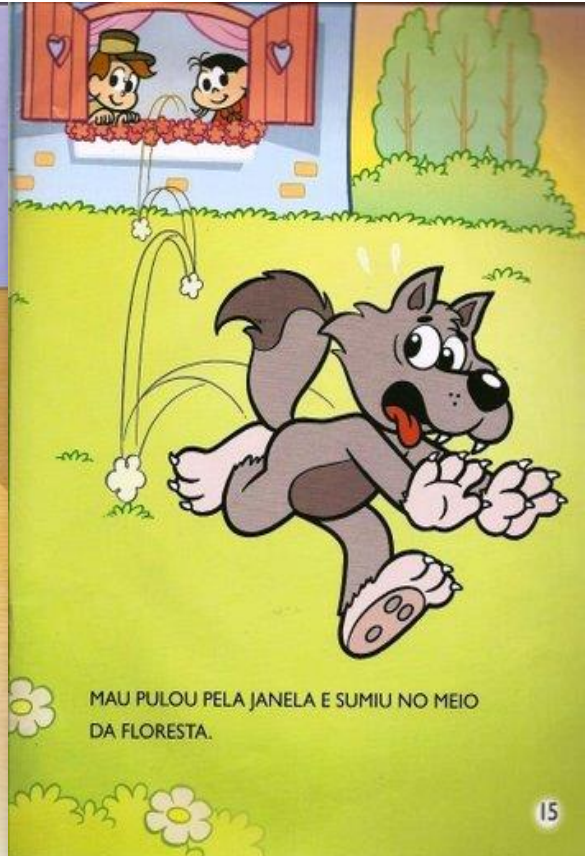


– SÃO PARA VER VOCÊ MELHOR, QUERIDINHA.

– E PRA QUE ESSA BOCA TÃO GRANDE? O LOBO NÃO AGÜENTOU MAIS E PULOU PRA CIMA DA MENINA, GRITANDO:

– É PARA COMER VOCÊ! AH, AH, AH...

13



Chapeuzinho Vermelho
Virtualbooks

Chapeuzinho Vermelho. Virtualbooks.com.br. Editora Virtual Books Online - M&M Editores Ltda., 2000.
Disponível em:
<http://www.botucatu.sp.gov.br/Eventos/2007/contHistorias/bauhistorias/chapeuzinho%20vermelho.pdf>



Era uma vez, numa aldeia pequenina, uma meninazinha linda como uma flor; sua mãe gostava muito dela, e sua avozinha ainda mais.

Esta boa senhora lhe fizera um chapeuzinho vermelho que lhe assentava tão bem que em toda parte ela era conhecida como a Menina do Chapeuzinho Vermelho.

Um dia, sua mãe fez uns bolinhos muito gostosos e lhe disse:

- Vá saber notícias da avozinha porque me contaram que ela está doente; leva estes bom filhos para ela e este potinho de manteiga.

Chapeuzinho Vermelho saiu logo para ir visitar sua vovozinha, que morava em outra aldeia.

Passando por um bosque, encontrou o compadre lobo, que ficou louco de vontade de comê-la; não teve coragem, porém, por causa de uns lenhadores que estavam na floresta.

O lobo perguntou então a Chapeuzinho Vermelho para onde ela ia. A pobre menina, que não sabia que conversar com lobo é coisa muito perigosa, respondeu-lhe:

- Vou visitar minha avozinha e levar uns bolinhos e um potinho de manteiga que minha mãe fez para ela.

- Ela mora muito longe daqui? perguntou o lobo.

- Muito longe, respondeu-lhe Chapeuzinho Vermelho; depois daquele moinho que o senhor está vendo lá longe, e a primeira casa.

Muito bem! disse o lobo, eu também quero ir visitar sua avozinha; eu vou por este caminho e você vai por aquele; vamos ver quem chega primeiro!

O lobo começou a correr o mais que podia pelo caminho mais curto; a meninazinha foi pelo mais comprido, divertindo-se em colher avelas, em correr atrás das borboletas e em fazer ramos com as florezinhas que encontrava.

O lobo não demorou a chegar a casa da avozinha; bateu, bateu na porta, tó, tó, tó...

- Quem está aí?

- É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho - disse o lobo imitando a voz da menina - que vem lhe trazer uns bolinhos. e um pote de manteiga que mamãe mandou...

A boa avozinha, que estava de cama por achar-se doente, gritou-lhe:

- Puxa a tranca, que a porta abre.

O lobo puxou a tranca e a porta abriu-se.

Então ele atirou-se em cima da avozinha e devorou-a num instante, porque fazia três dias que não comia.

Depois fechou a porta e foi-se deitar na cama da avozinha esperando o Chapeuzinho Vermelho, que pouco depois também batia na porta, tó, tó, tó...

- Quem está aí?

Chapeuzinho Vermelho, ouvindo a voz grossa do lobo, teve um pouco de medo, mas depois, pensando que talvez sua avozinha estivesse resfriada, respondeu:

- É a sua netinha, Chapeuzinho Vermelho, que lhe vem trazer uns bolinhos e um potinho de manteiga que a mamãe lhe mandou.

O lobo, abrandando um pouco a voz, lhe diz:

- Puxa a tranca, que a porta abre!

Chapeuzinho Vermelho puxou a tranca e a porta abriu-se.

Quando o lobo a viu entrar, escondeu-se debaixo das cobertas e lhe disse:

- Põe os bolinhos e o potinho de manteiga em cima da mesa e vem deitar comigo aqui na cama!

Chapeuzinho Vermelho tirou a capinha e o capuz e foi para a cama, onde ficou muito espantada por ver sua avozinha tão diferente.

Ela lhe disse:

- Como você tem os braços compridos, minha avozinha!

- É para te abraçar com força, minha netinha !

- Como você tem as pernas compridas, avozinha !

- E para correr depressa, minha netinha !

- Como você tem as orelhas grandes, minha avozinha!

- E para te ouvir melhor, minha netinha !

- Como você tem os olhos grandes, minha avozinha !

- E para te enxergar melhor, minha netinha !

- Como você tem os dentes pontudos, avozinha !

- E para te comer! E, dizendo isto, jogou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e devorou-a.

O lobo, farto de tanta comida, tornou a deitar-se na cama; dormiu e começou a roncar fazendo um barulhão.

Ora, aconteceu que por ali passou um caçador.

- Meu Deus! Como a avozinha esta roncando alto! Vou entrar para ver se ela esta doente.

O caçador entrou no quarto, e quando chegou perto da cama viu que era o lobo que roncava todo satisfeito.

- Ah, ah! Ate que enfim te peguei, seu patife! Já não era sem tempo.

Quando ia pegar na espingarda para mata-lo com um tiro, lembrou-se que o lobo com certeza comera a avozinha, mas talvez ainda houvesse jeito de salvá-la.

Então, em vez de atirar, pegou numa tesoura muito grande e abriu a enorme barriga do lobo, que não parava de roncar. Mal tinha dado duas tesouradas e viu aparecer Chapeuzinho Vermelho, mais duas, e a meninazinha pulava no chão!

- Como eu tive medo! Estava tão escuro dentro da barriga do lobo!

Depois a avozinha saiu também, mal respirando, mas ainda viva.

Então Chapeuzinho Vermelho foi depressa buscar umas pedras e com elas os dois encheram a barriga do lobo.

Quando ele acordou e viu toda aquela gente, quis fugir da cama, mas as pedras eram tão pesadas que ele caiu no chão com toda a força e morreu no mesmo instante.

Então os nossos três amigos ficaram muito contentes; o caçador tirou a pele do lobo e voltou para casa; a avozinha comeu os bolinhos e o potinho de manteiga que o Chapeuzinho lhe trouxera e achou-os deliciosos.

E Chapeuzinho Vermelho disse:

- Nunca mais vou desobedecer a mamãe correndo no bosque e conversando com o lobo mau !

FIM

Copyright © 2000, virtualbooks.com.br

Todos os direitos reservados a Editora Virtual Books Online M&M Editores Ltda.

É proibida a reprodução do conteúdo desta página em qualquer meio de comunicação, eletrônico ou impresso, sem autorização escrita da Editora.