

CHAPEUZINHO VERMELHO É PARA CRIANÇAS? UM CONTO EM PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO

IS LITTLE RED RIDING HOOD FOR CHILDREN? A TALE IN THE PROCESS OF TRANSFORMATION

Thales Estefani¹

RESUMO: O artigo apresenta um breve panorama sobre o conto fantástico conhecido como *Chapeuzinho Vermelho*, abordando tanto as reescritas autorais de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, quanto variantes recolhidas da tradição oral, dando especial atenção aos processos de transformação do conto. No segundo momento, apresentam-se leituras analíticas de duas obras contemporâneas: *A história do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, de Manuel António Pina e Paula Rego, e “El lobo hambriento”, de Yukari Miura, parte da coletânea *Érase 21 veces Caperucita Roja*. Recorrendo à ideia de que a transmissão de narrativas através das gerações e barreiras culturais oferece fonte de evidência sobre quais tipos de informações são consideradas importantes para serem passadas adiante, busca-se identificar quais características tais versões contemporâneas mantiveram e quais temas foram modificados, visando o tratamento de questões da contemporaneidade. O artigo ainda avança para a crítica de processos adaptativos que tendem a excluir quaisquer temáticas desafiadoras das reescritas deste conto feitas para o público infanto-juvenil.

Palavras-chave: Chapeuzinho vermelho; recontos; reescritas; literatura infanto-juvenil.

ABSTRACT: The article presents a brief overview of the fantastic tale known as *Little Red Riding Hood*, addressing both the authorial rewrites by Charles Perrault and the Brothers Grimm, as well as variants collected from the oral tradition, paying special attention to the transformation processes of the tale. In the second part, analytical readings of two contemporary works are presented: *A história do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, by Manuel António Pina and Paula Rego, and “El lobo hambriento”, by Yukari Miura, part of collection *Érase 21 veces Caperucita Roja*. Using the idea that the transmission of narratives across generations and cultural barriers offers a source of evidence about what types of information are considered important to be passed on, we seek to identify which characteristics these contemporary versions maintained and which themes were modified, aiming at dealing with contemporary issues. The article also goes on to criticize adaptive processes that tend to exclude any challenging themes from the rewrites of this tale made for children and youth.

Keywords: Little red riding hood; retellings; rewrites; children's literature.

¹ Doutorando em Materialidades da Literatura (bolsa FCT) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, mestre em Artes, Cultura e Linguagens (bolsa CAPES) pelo Instituto de Artes e Design da UFJF e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Produção Editorial pela Escola de Comunicação da UFRJ.

1 Um cânone para crianças ou não necessariamente

Os chamados contos de fadas – ou contos tradicionais maravilhosos – estão entre as formas narrativas mais disseminadas através dos tempos e grupos humanos. Dentre esses contos, aquele conhecido como *Chapeuzinho Vermelho* (CV) – ou *Capuchinho Vermelho* em Portugal² –, notadamente, “is one of the most widely ‘recycled’ and read texts in formal and non formal contexts with literary reading” (SILVA, 2015, p. 169). Uma das mais antigas e mais conhecidas versões do conto na cultura ocidental foi escrita por Charles Perrault e publicada em 1697, como parte da coleção *Les Contes de Ma Mère L'Oye*.³ Entretanto, muitos investigadores já apontaram a existência de textos predecessores, que traziam temas semelhantes àqueles contidos no texto de Perrault – desde livros publicados algum tempo antes, textos medievais e até mesmo narrativas gregas (SILVA, 2015; CALVINO, 2010).

De qualquer modo, é conhecimento fundamentado que os contos de fadas como CV inspiraram-se em variantes de histórias da tradição oral e, por conta da natureza da oralidade, ainda impossível de ser preservada por meio de gravações naquele passado distante, formou-se um hiato “entre o tema de Capuchinho Vermelho que nós, leitores contemporâneos, conhecemos e aqueles que as gentes de antanho ouviam, de memória viva, em serões e vigílias” (VAZ DA SILVA, 2011, p. 11). Apesar de os contos de fadas terem conquistado estreita relação com a literatura infantil, os contos orais tradicionais nos quais têm origem eram narrados entre adultos e crianças indiscriminadamente, pois nas sociedades ocidentais, durante muito tempo, não havia uma distinção clara do que se caracteriza hoje como infância (*Ibid.*, p. 12).

Nem mesmo Charles Perrault teria iniciado sua redescoberta dos contos maravilhosos populares focando-se numa produção voltada para as crianças. Segundo Nelly Novaes Coelho, no trabalho de exegese e fixação da memória popular realizado pelo autor é possível observar a pretensão de “provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos (gregos e romanos), tidos como modelos superiores pela cultura oficial” (1987, p. 66). Ou seja, o ato de transformar a tradição oral em objetos literários plenamente estabelecidos em certas camadas sociais teve estreita relação com a afirmação da ideia de uma *cultura tipicamente francesa* que pudesse ser tão valorada como a cultura clássica era à época. Recorrendo à polissemia do vocábulo “cultura”, é possível dizer que Perrault estava a tratar o fenômeno pelas óticas da diferenciação e preservação.⁴

Charles Perrault utilizou uma estratégia particular para essa forma de preservação cultural: a de dissimular “os conteúdos do tema tradicional que seriam mais chocantes para um público aristocrático”, adequando-os àquela cultura oficial a que Nelly Novaes Coelho refere-se na citação anterior (VAZ DA SILVA, 2011, p. 23). A sociedade da época estava acostumada à ideia de cultura como um conjunto de atividades, comportamentos e estéticas ditas superiores – das elites intelectuais – em oposição às atividades dos outros grupos sociais. A publicação da

² As duas formas, *Chapeuzinho Vermelho* e *Capuchinho Vermelho*, são utilizadas indistintamente na escrita deste artigo para identificar a história em questão. Ambos serão substituídos por “CV” a título de simplificação.

³ A obra também é identificada sob o título *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*. As primeiras edições da obra foram creditadas a Pierre Darmancour, filho de Perrault (VAZ DA SILVA, 2011; CALVINO, 2010). Acesso à obra através da *Bibliothèque Nationale de France*: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223>>

⁴ Nesse contexto, o conceito de cultura relaciona-se a “national and traditional cultures, including the [...] concept of folk-culture”. Ver WILLIAMS, R. Culture. In: _____. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1985.

obra de Perrault, que trazia temas das camadas populares, pode ser compreendida, neste sentido, como uma iniciativa de adequação. Dessa forma, não haveria, entretanto, uma total preservação cultural na tarefa de fixação do conto, como não há nem mesmo uma verdadeira propriedade francesa de determinada herança cultural. O que parece haver aqui é, de fato, um exemplo de luta, um esforço de adaptação condizente com uma tomada de posição dentro do campo literário, ato inseparável de outras instâncias sociais e políticas.⁵

Apesar de a breve descrição acima não identificar o endereçamento ao público infantil como intenção fundamental na tarefa de fixação dos temas da tradição oral por Perrault, isso não quer dizer que sua obra não fosse chegar aos mais jovens – principalmente ao observarmos a ênfase dada à moralidade nos contos publicados em *Les Contes de Ma Mère L'Oye*. Entretanto, há um fator importante a ser destacado. Em “Le Petit Chaperon rouge”, no pequeno texto moral acrescentado ao fim do conto, Charles Perrault deixa claro que o lobo é uma metáfora do homem sedutor e que o ato de comer a protagonista metaforiza o ato sexual. Conforme descreveu Sandra Beckett, “Charles Perrault penned the first literary version of the tale to warn girls and women against predatory males” (2014a, p. 5). Nelly Novaes Coelho chama atenção para os argumentos dos contos escolhidos pelo autor para compor sua coletânea, que se centram geralmente em figuras femininas injustiçadas ou vitimadas, o que “confirma sua intenção de apoio à *causa feminista*, da qual uma das líderes era sua sobrinha, Mlle Hérítier”⁷ (1987, p. 66).

Apesar da temática um tanto madura descrita acima, por estarem, desde a sua origem na tradição oral, desassociados a uma audiência de faixa etária específica, CV e tantos outros contos de fadas são bons exemplos literários para se observar o fenômeno da dupla audiência. Portanto, sobre o texto moralizante que Perrault apresenta ao fim do conto, Francisco Vaz da Silva argumenta que

Num plano óbvio de compreensão, apropriado a crianças pequenas, o final terrível deste conto avisa os pequenos desobedientes de que serão comidos pelo lobo/papão; num outro nível, transparente para os mais crescidos, coloca em guarda donzelas descuidadas em relação a predadores humanos (simbolicamente lobos). (2011, p. 23)

A estratégia da dupla audiência tornou-se bastante comum nos livros contemporâneos projetados para o público infantil, sendo explorada de maneira mais sofisticada e multimodal, a fim de promover formas elaboradas de leitura conjunta, em camadas, entre o adulto e a criança (retornaremos a estas questões mais adiante).

⁵ A citação refere-se ao trabalho de Pierre Bourdieu ao analisar o campo literário francês do século XIX. O seu modelo de análise, guardada as devidas proporções e diferenças específicas, pode ser utilizado como exemplo teórico para elucidar processos em tempos e lugares diferentes. Contudo, parece prudente evitar aplicação geral do modelo em uma análise profunda de outro contexto. Aqui, portanto, evoca-se apenas a ideia de “tomada de posição” dentro de um campo. Ver BOURDIEU, P. The field of cultural production, or: the economic world reversed. *Poetics*, n. 12, pp. 311-356, 1983.

⁶ Título francês para a história da Chapeuzinho Vermelho.

⁷ Marie-Jeanne L'Hérítier de Villandon integrou o movimento das Preciosas, de grande destaque na cena literária francesa do início do século XVIII. Em reedições de *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralitez*, de Charles Perrault, encontramos a inclusão de um novo conto ao final, “L'Adroite princesse”, que indica para a autoria da Mademoiselle L'Hérítier. Isto pode ser observado na edição de 1742, disponível na *Bibliothèque Numérique de Lyon*: <https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001100757132#>

Um grande desenvolvimento da literatura para a infância na Europa deu-se a partir do Romantismo: o apelo para a fantasia e o irracional trouxe para a literatura aquilo que havia sido negligenciado por muito tempo, reforçando a diferenciação da infância e influenciando o que entendemos socialmente como literatura infantil a partir da sua associação com esta temática da fantasia (GOMES, 2001, p. 43). Nesse mesmo período surgiu a versão de CV que serviria de matriz para muitas outras traduções e adaptações que passam a ter como público-alvo, especificamente, as crianças e os jovens. Trata-se da versão publicada em *Kinderund Hausmärchen*⁸ (1812), sob a autoria de Jacob e Wilhelm Grimm.

O período romântico, contudo, não se caracteriza apenas pela fantasia e as forças criativas do indivíduo, mas apresenta também um forte caráter nacionalista, referente ao período da consolidação de nações como a Alemanha. Na publicação dos seus contos da tradição oral, os irmãos Grimm também demonstraram a intenção da preservação de um *patrimônio popular alemão*. Contudo, é possível argumentar que a versão de CV publicada por eles derivaria de uma variante remanescente do texto de Perrault, pois também omite os mesmos traços das variantes orais que o autor francês teria considerado impróprios ao seu meio social e, assim, suprimido (VAZ DA SILVA, 2011, p. 11). Além disso, alguns estudos sugerem que os irmãos Grimm recolheram o conto “Rotkäppchen”⁹ de uma senhora de ascendência francesa (*Ibid.*, p. 30).

Assim como Perrault, os Grimm utilizaram dispositivos simbólicos para dissimular traços mais trágicos da tradição oral, além de acrescentar ao final do conto o episódio do caçador que salva a menina e a avó, atenuando ainda mais a história. Tal fator relaciona-se diretamente à consequente utilização desta reescrita como a principal matriz para a grande maioria das reedições deste conto feitas para crianças. Na versão de Perrault, por outro lado, o lobo devora a avó e a menina e a história, então, termina.

Segundo Francisco Vaz da Silva, CV não fazia parte da tradição oral portuguesa antes da disseminação dos textos de Perrault e, principalmente, dos Grimm (*Ibid.*, p. 98). As primeiras versões dos contos de *Kinderund Hausmärchen* começaram a aparecer em Portugal, publicados esparsamente – muitas vezes sem indicação de autoria ou tradução – em 1837, em periódicos destinados ao público infantil (CORTEZ, 2001). Sara Reis da Silva realizou análise de uma variedade de publicações do conto, partindo da versão incluída em *Contos para a Infância* (1877), de Guerra Junqueiro, até obras contemporâneas. O estudo mostrou que:

in the Portuguese literary universe has prevailed, with higher recurrence, the rewritings of Little Red Riding Hood according to the German reassuring paradigm, leaving to fall the ambiguity, the tragic conclusion and intentionality and / or morality of Perrault’s text (SILVA, 2015, p. 164)

Um grande aumento do número de publicações de CV em Portugal ocorreu na segunda metade do século XIX. E, mais para o fim do século, precisamente em 1894, é publicada no Brasil a primeira tradução nacional deste conto. Trata-se da reescrita de Figueiredo Pimentel (1869-1914) feita para o livro *Contos da Carochinha*, publicado pela Livraria Quaresma (ZILBERMAN, 2016, p. 37). Antes dessa publicação, as versões de CV que circulavam pelo

⁸ Acesso à publicação através do *Deutsches Textarchiv*:

<http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/grimm_maerchen01_1812?p=7>

⁹ Título alemão para a história da Chapeuzinho Vermelho.

Brasil eram publicações portuguesas ou francesas.

A propagação deste conto observada sob diferentes reescritas ao longo do tempo e através de diversas culturas demonstra que a intertextualidade é um grande princípio constituidor do contexto literário de CV. De acordo com John Frow, o fenômeno da intertextualidade é mais bem compreendido quando entendemos os textos – aqui, de modo amplo, orais ou impressos –, não como uma “self-contained structure but as differential and historical” (1990, p. 45). Ou seja, os textos são moldados pelo jogo da alteridade, das repetições e das suas transformações no tempo. Em suas diversas versões, o conto da menina do capuz vermelho:

gathers several processes of reproduction or of reworking models and referents, and thus constructing a vivid literary universe, constantly in expansion, very innovative, creative and open to an endless game of crossed elements where the only rule is some epochal constraints. (SILVA, 2015, p. 164)

A tarefa de recontar os contos da tradição oral numa linha de escrita voltada para a infância avançou pelas gerações até a atualidade, dando origem a uma gama incontável de publicações. Algumas recriações conservam o ritmo do relato oral, enquanto outras retomam “elementos do maravilhoso tradicional, que subverte, abordando-os numa perspectiva humorística” (GOMES, 2001, p. 47). Entretanto, se analisarmos as características definidoras do conto da Chapeuzinho Vermelho percebidas em sua tradição oral – aquelas que foram dissimuladas nas reescritas de Perrault e dos Grimm –, poderemos compreender melhor as versões contemporâneas desta história e as reinterpretações que transformam os seus temas.

2 Variantes orais e temas centrais: um passado sangrento e propostas de presente

Na obra *Capuchinho Vermelho: ontem e hoje* (2011), Francisco Vaz da Silva apresenta uma coleção de variantes do conto nas tradições orais francesa, italiana, portuguesa e do sudeste asiático, além de algumas adaptações contemporâneas. A partir da análise dessas variantes foi possível identificar traços temáticos gerais que aparecem na maioria dos recontos de CV em cada tradição. Dentre os traços mais marcantes estão aqueles relativos ao tema da puberdade, “entendida no duplo sentido arcaico de aquisição de maturidade reprodutiva e de iniciação sexual” (VAZ DA SILVA, 2011, p. 43).

Nos contos da tradição oral francesa, Chapeuzinho Vermelho geralmente tem duas opções de caminhos para a casa da avó para escolher: o caminho das agulhas ou o dos alfinetes. A recorrência de objetos que machucam ou fazem sangrar para descrever os caminhos repete-se em recontos da tradição italiana, com pedras e espinhos. Na reescrita escamoteada de Perrault este percurso simbólico da dor é inexistente e a menina colhe flores pelo caminho, assim como na reescrita dos Grimm; mas, de forma semelhante, “[e]sta linguagem simbólica sugere que a menina que vai visitar a avó carregada de flores irá ser desflorada pelo lobo” (*Ibid.*, p. 38). As flores aparecem também na tradição oral portuguesa, o que demonstra que o sucesso da variante de Perrault pode ser medido não só pela influência que teve sobre outras publicações, mas também sobre a própria tradição oral dos contadores dos séculos XIX e XX, que integravam

elementos do texto ao repertório¹⁰ (*Ibid.*, p. 23). Em outro reconto da tradição oral portuguesa, em vez de colher flores, a menina come amoras pelo caminho, outra metáfora para o tema do sangue. A recorrência deste tema – metaforizado até mesmo no vinho que a menina leva para a avó em certas variantes – enfatiza o caráter fundamental da puberdade feminina no conto. E a relação deste tema com a iniciação sexual pode ser ainda mais explícita em alguns casos, como numa variante asiática em que a mãe da menina vai à casa da avó com a tarefa de escolher um genro (*Ibid.*, p. 119).

A temática acima relaciona-se também com a ideia de uma transmissão da fertilidade feminina, representada no conto, na maioria das vezes, por três personagens em estágios diferentes da vida: a menina, a mãe e a avó. O tema do sangue conecta as personagens não apenas pela consanguinidade familiar, mas também por detalhes mais macabros, como o canibalismo. Em algumas variantes orais, Chapeuzinho Vermelho bebe o sangue e come a carne da avó, que o lobo deixou a cozer após atacá-la. De acordo com Francisco Vaz da Silva, essa incorporação da mulher pela menina mediante o contato com a fera é uma das características essenciais da tradição oral de CV, sendo “simbolizado, nas variantes clássicas, pelo capuchinho vermelho que a avó transmite à neta (como quem lhe transmite seu sangue)”, evento descrito geralmente no início da história (2011, p. 38).

Especificamente sobre o monstro da narrativa, na maioria dos recontos trata-se de um lobo. Porém, não um lobo qualquer, visto que são dadas a ele diversas características antropomórficas. Em uma variante oral francesa é explícito que se trata de um lobisomem (*bzou*), o que Perrault manteve de forma simbólica na imagem do lobo que é homem (*Ibid.*, p. 37). O ser parte lobo e parte homem também aparece descrito como “lobo-homem” em uma variante oral portuguesa (*Ibid.*, p. 93). Esta ênfase na transfiguração (transformação) é outra característica temática fundamental de CV. Uma das passagens mais conhecidas desta história representa essencialmente o tema: a menina confusa diante de uma avó peluda a perguntar sobre o tamanho das suas orelhas, nariz, boca – uma avó-lobo, como se a velhice levasse ao despojamento da feminilidade e produzisse uma “monstrualização” (ou masculinização) da avó. Francisco Vaz da Silva enfatiza ser possível traçar uma forte ligação entre as personagens da avó e do lobo¹¹, já que em algumas variantes da tradição oral a avó é referida como madrinha, enquanto em Perrault, o lobo é chamado de “compadre lobo” (padrinho), podendo indicar “uma maneira sutil de aludir à identidade entre avó e lobo” (*Ibid.*, p. 44). Em outras variantes orais o lobo é até referido como “Tio Lobo” pela própria menina do capuz vermelho (*Ibid.*, p. 89).

Através da análise de traços temáticos em comum pode-se perceber como muitas das variantes orais de CV acabaram por influenciar umas as outras. Entretanto, esse fenômeno também acontece entre contos diferentes, que se influenciam mutuamente. É preciso dar atenção a um caso específico: “Chapeuzinho Vermelho” e “O lobo e os cabritinhos”.

Quando analisados os desfechos das variantes orais de CV, é possível observar a

¹⁰ O tema do caçador que chega ao fim da história também é bastante recorrente em variantes orais do século XIX – a portuguesa, inclusive. Isso é um indício de que a assimilação do conto a certas tradições orais pode ter ocorrido somente após a disseminação do texto dos Grimm, o que demonstra mais uma vez não existir prevalência ou exclusividade do meio, que as variantes e reescritas se influenciam mutuamente.

¹¹ Em variantes italianas temos exemplos dissonantes em relação ao monstro da história, que é descrito como um ogro – numa delas, mais precisamente, uma ogra. A distinção entre a avó e a ogra é ainda menos marcada que a identidade em relação ao lobo: a menina encontra a ogra dentro da casa de sua avó, como se lá já vivesse, e a característica de sua “pilosidade é atribuída ao desgaste da idade, como se o destino de uma anciã fosse converter-se num monstro” (VAZ DA SILVA, 2011, p. 88).

recorrência de certos eventos. Em um deles a menina percebe que está deitada na cama com a fera e pede para ir fazer suas necessidades fisiológicas fora da casa, tendo o pedido concedido com a condição de estar amarrada por um fio. A menina sai, livra-se do fio e foge. Outro desfecho comum envolve o afogamento da fera, causado pelo fato de ter pedras costuradas dentro de sua barriga após a avó e a menina terem sido retiradas de lá a salvo. O desfecho das pedras é utilizado no texto dos irmãos Grimm, apesar de o lobo não se afogar ao final. Entretanto, esse desfecho é muitas vezes associado ao tema oral de “O lobo e os cabritinhos”, em que a mãe dos cabritinhos enche a barriga do lobo de pedras e ele se afoga ao tentar beber água. Os próprios irmãos Grimm apresentam essa mesma conclusão para a sua reescrita de “O lobo e os cabritinhos”. Desse modo, em *Kinder-und Hausmärchen* temos dois contos com conclusões muito similares. A aplicação do mesmo desfecho ao conto da Chapeuzinho pode ter feito parte da estratégia orientada para torná-lo menos trágico, já que em Perrault ele terminava após a avó e a menina serem devoradas.

Sobre o desfecho em que a menina foge ao desatar-se do fio, Francisco Vaz da Silva observa que o tema “encontra-se difundido da Eurásia até à China e mesmo ao Japão, em contos que apresentam traços de Capuchinho Vermelho e de O Lobo e os Cabritinhos” misturados (2011, p. 38). É exatamente o caso da variante conhecida como “Tia-avó tigre”:

Tal como no tema de O Lobo e os Cabritinhos, um animal feroz chega à casa onde crianças ficaram sozinhas, faz-se passar pela mãe, tem de disfarçar a mão e a voz, entra em casa, e só uma criança se salva de ser comida. E, tal como no tema de Capuchinho Vermelho, o monstro instala-se na cama enquanto avó, a menina inventa uma necessidade fisiológica para fugir e é atada com um fio [...]. A notável precisão dos paralelismos entre o tema asiático e os dois contos europeus leva a supor que estes evoluíram separadamente a partir de um tronco comum. (*Ibid.*, p. 122)

Na primeira parte deste artigo, as expressões *cultura tipicamente francesa* e *patrimônio popular alemão* apareceram, dessa maneira, destacadas. Tal escolha deveu-se a uma intenção crítica sobre a ideia de que o fenômeno cultural dessas histórias orais pudesse pertencer essencialmente a uma nacionalidade. O trabalho de diversos folcloristas¹² na recolha de variantes orais ao redor do mundo possibilitou perceber que os contos de fadas representam uma tradição muito mais alargada do que as fronteiras nacionais. Entretanto, certas interpretações dos dados destas recolhas podem ter contribuído para compreensões equivocadas quanto às ideias de origem e classificação.

Jamshid J. Tehrani propõe a análise filogenética como abordagem para compreender as relações entre os contos da tradição oral, especificamente aqueles relacionados à CV. Essa abordagem, originalmente desenvolvida no âmbito dos estudos sobre a evolução das espécies é, nesse caso, aplicada a um fenômeno cultural:

Folktales represent an excellent target for phylogenetic analysis because they are, almost by definition, products of descent with modification: Rather than being composed by a single author, a folktale typically evolves gradually over

¹² Um exemplo é D. L. Ashliman, folclorista e escritor estadunidense, considerado um dos principais especialistas em contos de fadas: <<https://www.pitt.edu/~dash/type0333.html>>

time, with new parts of the story added and others lost as it gets passed down from generation to generation. (TEHRANI, 2013, p. 2)

O trabalho de Tehrani surgiu da crítica ao método como foram conduzidos os estudos sobre as variantes orais empreendidos pelos folcloristas a partir do final do século XIX, que classificavam histórias da tradição oral a partir das características dos enredos e personagens – como o índice Aarne-Uther-Thompson (ATU). Nesse índice, as variantes orais em que as características mais recorrentes eram associadas ao conto da Chapeuzinho Vermelho, receberam a identificação “ATU 333”, enquanto àquelas variantes associadas, por exemplo, ao conto “O lobo e os Cabritinhos” receberam a identificação “ATU123”. De acordo com Tehrani, o método empreendido nessa classificação discriminatória e fixa deixa claro o quão arbitrário e etnocêntrico era o critério (*Ibid. loc. cit.*). Conforme citado anteriormente, variantes orais classificadas como ATU333 e ATU123 estão intimamente relacionadas e apresentam, muitas vezes, características em comum, sendo impossível classificar, por exemplo, variantes do sudeste asiático em qualquer uma dessas categorias. O método de análise filogenética traz a possibilidade de considerar todas as características relevantes numa variante e classificá-la dentro de um ambiente complexo de relações, sem assumir que um traço mais comum ou mais antigo seja o elemento de maior importância no conjunto.

A partir de técnicas de medição estatística e formação de redes, a análise filogenética pode quantificar “the relative roles of descent versus other processes, such as convergence and contamination” entre as variantes do conto e, assim, tornar possível avaliar o grau de sobreposição entre as variantes antes classificadas em tipos fixos (TEHRANI, 2013, p. 2). Dessa maneira, o pesquisador chegou a três gráficos¹³ que ajudam a visualizar como variantes do conto CV se inter-relacionam num contexto cultural amplo e intertextual. Apesar da análise filogenética de Tehrani inspirar em alguns a pretensão da reconstrução de estados ancestrais do conto, ou a tarefa de investigar sua preservação ou distorção a partir de uma origem meramente idealizada, a utilização mais interessante talvez seja analisar como as variantes do conto se relacionam com os padrões locais e temporais; características geográficas, questões sociais e políticas. Nas palavras de Tehrani, “transmission of narratives over many generations and across cultural and linguistic barriers is a rich source of evidence about the kinds of information that we find memorable and motivated to pass on to others” (*Ibid.*, p. 9).

Assim, ao pensar sobre o reconto de CV no contexto contemporâneo, parece bastante claro que diversas estratégias sejam aplicadas para lidar com alguns temas como os pressupostos sociais antiquados que ligam a puberdade à iniciação sexual, situações de abuso, violência, idadismo etc. Caterina Valriu identificou quatro formas de utilização do patrimônio tradicional oral pela literatura autoral:

ha el que podem anomenar *ús referencial*, és el que es produeix quan l'autor empra els elements d'origen folklòric d'una manera molt semblant a com es troben en la tradició, sense sotmetre'ls a cap tipus de distorsió ni dotar-los de nous continguts. La perspectiva és la mateixa que la de les rondalles i la caracterització dels personatges s'ajusta als tòpics establerts. En segon lloc, podem parlar d'*ús lúdic* en aquelles obres on els elements propis de les rondalles són invertits, capgirats, barrejats, descontextualitzats o reinventats de

¹³ Os gráficos podem ser visualizados através deste [link](https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0078871#s5):
<<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0078871#s5>>

forma desinhibida amb una intenció essencialment festiva, o iconoclasta. [...] L'ús ideològic, en canvi, seria el propi de les obres que prenen els elements o motius de les rondalles i els reutilitzen, tot dotant-los d'un contingut ideològic ben determinat amb una intenció essencialment formativa o adoctrinadora. Per altra banda, l'ús humanitzador el trobem en les obres que parteixen dels personatges arquetípics de les rondalles, però els humanitzen, dotant-los de sentiments i actituds plenament humanes. (VALRIU, 2010, pp. 20-21)

As estratégias identificadas por Valriu continuam a ser empregadas nas reescritas contemporâneas da história da menina do capuz vermelho, principalmente por autores que se dedicam à literatura infanto-juvenil. O constante surgimento dessas reescritas dos contos de fadas reaviva também o debate relativo à apresentação de crianças e jovens aos chamados “temas fraturantes”, como violência, morte, sexualidade, questões emocionais e identitárias (RAMOS; NAVAS, 2019).

Tratar de temas árdus e desafiadores é uma das principais tendências da literatura juvenil contemporânea, tanto no Brasil como em Portugal (*Ibid.*). Quando a questão é a literatura infantil, José Nicolau Gregorin Filho relembra-nos de que ela comumente traz estruturas temáticas portadoras de valores que “não são infantis, adultos ou senis, são humanos e atemporais”; e que os sujeitos da enunciação escolhem recursos de manifestação textual multimodal para estipular “contratos entre enunciador/enunciatório com a finalidade de fazer parecer infantil e verdadeiro” (2009, p. 108). Assim:

Os recursos verbais e visuais contidos no plano de expressão têm o propósito de fazer o leitor crer estar em contato com discursos que circulam no universo infantil e, portanto, tratam de temas infantis. Além disso, a sociedade produziu esses textos como verdadeiramente infantis de acordo com as concepções de criança que foram construídas através dos diferentes momentos históricos. [...] Através da análise mais apurada dessa modalidade de textos, percebe-se que as sociedades possuem um “cardápio” desses componentes ao qual os enunciadores recorrem no momento da enunciação. Essa lista de opções e figuras vem sendo produzida desde que a pedagogia propôs que se publicassem textos adequados ao mundo da criança, [...] uma produção cultural que vem sendo retroalimentada à medida que novos valores vão sendo instaurados na sociedade e o próprio conceito de criança vai sendo reconstruído, pois nada é estático no meio social. (*Ibid.*, p. 109)

Dessa maneira, no que diz respeito aos contos de fadas, é compreensível que se façam revisões temáticas correspondentes às concepções de crianças e jovens leitores que temos agora e, principalmente, aos principais temas que circulam no debate social. Em 2019, em Barcelona (Espanha), a escola Tàber decidiu remover de sua biblioteca infantil cerca de 200 títulos, incluindo CV, por serem livros estereotipados e sexistas. O movimento, que desencadeou processo semelhante em outras escolas de Barcelona, foi abordado de maneira diferente quando o assunto era a biblioteca geral da escola, já que esta considera que as crianças do primário (entre 6 e 12 anos) “são mais capazes de analisar criticamente os textos e de refletir sobre os estereótipos e sexismo que eles podem conter” (FLOOD, 2019, online). Cada obra, portanto, seja infantil ou juvenil, oferece oportunidades diferentes de aprendizado e pensamento reflexivo de grande importância para o desenvolvimento psicossocial do indivíduo.

Entretanto, em alguns contextos políticos ainda parece haver bastantes equívocos quanto ao reconhecimento da importância da inclusão de temas fraturantes na literatura para crianças e jovens. No Brasil, o Ministério da Educação lançou em agosto de 2020 uma coleção de publicações que trazia recontos de qualidade textual e artística bastante duvidosa, segundo especialistas como Marisa Lajolo e José Castilho Marques Neto, ouvidos pelo Quatro cinco um¹⁴; e Mário Corso, Ilan Brenman, Deborah Moss e outros, ouvidos pelo TAB, do portal UOL¹⁵. As versões dos contos de fadas do MEC eram apresentadas em seu projeto com a pretensão de “transmitir uma mensagem positiva, apresentando o valor das virtudes, dando conselhos ou ensinando regras de boa conduta” (VALENTE, 2020, online). Para Cristiane Tavares, a visão limitada do programa do MEC limita também as experiências leitoras das crianças:

A função da literatura não é moralizar ou ditar normas de conduta. Muitos contos de fadas, inclusive, não correspondem às características descritas neste trecho do Guia. Há personagens perversos, maldosos, há traição e abandono, há a vida em toda a sua complexidade real e simbólica nestas histórias e esse é um aspecto que em muito favorece a percepção e a reelaboração das crianças, como já apontaram inúmeros pesquisadores do gênero (Bruno Betelheim, por exemplo). [...] Há, inclusive, livros que mais se assemelham às antigas cartilhas escolares (TAVARES *apud* VALENTE, 2020, online)

O projeto do MEC parece ser, no mínimo, equivocado, visto que existem diversas reescritas de contos populares que tratam de temas importantes para a realidade contemporânea de maneira adequada à faixa etária dos leitores e que poderiam ser adotados pelo programa “Conta pra mim”¹⁶. A versão de CV que integra a coleção trata-se de uma reescrita simplista da variante dos irmãos Grimm. A relação entre texto verbal e visual é extremamente pobre, recorrendo apenas à mimese representacional. Nas ilustrações não há representação dos momentos de tensão do conto, apenas de momentos que precedem ou ocorrem após esses eventos. Não é expresso indício de medo por parte da protagonista em nenhuma das páginas, nem através das ilustrações, nem através do texto. Ao final, o lobo, tratado pelo narrador como “malvado”, cai no rio com a barriga cheia de pedras. Dessa maneira, a publicação do MEC em nada atualiza o conto para o leitor contemporâneo; pelo contrário, exclui totalmente as potencialidades da literatura infantil, apresentando uma versão pobre em valores estéticos e emocionais.

Após extensa trajetória de recontos e reescritas através do tempo e culturas, foram criadas diversas construções de CV muito diferentes uma da outra. Algumas delas são mais bem adaptadas à audiência infantil, outras podem ser mais associadas ao público juvenil, mas é importante enfatizar que, nem por isso, estas versões devem ser destituídas de qualquer temática

¹⁴ Ver VALENTE, R. Conta outra: funcionários do MEC recontam contos de fadas em coleção coordenada por discípulo de Olavo de Carvalho. *Quatro cinco um*, online, 19 set. 2020. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/politicas-do-livro/conta-outra>>. Acesso em: 01 out 2020.

¹⁵ Ver NORONHA, H. O que há por trás da onda de cancelamento dos contos de fada?. *TAB (UOL)*, online, 30 set. 2020. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/09/30/o-que-ha-por-tras-da-onda-de-cancelamento-dos-contos-de-fada.htm>>. Acesso em: 01 out 2020.

¹⁶ Destaca-se, por exemplo, o trabalho de levantamento dessas reescritas no âmbito linguístico ibérico e latino-americano. Ver RECHOU, B.R.; LÓPEZ, I.S.; RODRÍGUEZ, M.N. (org.) *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2010.

desafiadora, tornando-se narrativas vazias que não representam os ímpetos, sentimentos e questionamentos do leitor contemporâneo. A seguir, a fim de exemplificar esta ideia, realiza-se breve análise de duas obras publicadas em períodos muito próximos: *A história do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, por Manuel António Pina e desenhos de Paula Rego (Portugal: Fundação de Serralves, 2005, 1ª ed.¹⁷) e “El lobo hambriento”, por Yukari Miura – integrante da coletânea *Érase 21 veces Caperucita Roja* (Espanha: Media Vaca, 2006, 1ª ed.).

3 Versões contemporâneas para jovens e crianças, mas nem por isso...

Antes de iniciar a análise das obras supracitadas, damos nota de alguns detalhes sobre seus processos de concepção. Em *A história do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*, a relação entre texto verbal e composição visual assume característica inversa àquela comumente encontrada na literatura ilustrada. Muitas vezes a elaboração das imagens em um livro ilustrado é antecedida por uma construção textual que serve como guia da produção imagética. O ilustrador interpreta o texto ou roteiro do livro, a fim de alcançar as leituras possíveis e então produzir imagens que representem as expressões sensoriais e significativas dos contextos ficcionais pretendidos (FITTIPALDI, 2008, p. 104). Na obra em questão, entretanto, as imagens antecedem o texto verbal, escrito por Manuel António Pina com base nos desenhos de Paula Rego¹⁸; um percurso criativo inverso que interpreta a potência dos desenhos da artista pela visão criativa do autor. Publicado em pequeno formato (14x20cm, 20 páginas), neste trabalho de coautoria, “Pina undertook to ‘restore’ Rego’s ‘pictorial text’ [...] in a ‘literary exercise’ that required him to remain faithful to Rego’s ironic and subversive visual interpretation and to the classic tale of Little Red Riding Hood, as well as to his own style” (BECKETT, 2014b, p. 16).

Já o livro *Érase 21 veces Caperucita Roja*, em que encontramos a versão “El lobo hambriento”, foi resultado de um workshop com ilustradores japoneses, promovido pelo fundador da editora Media Vaca, Vicente Ferrer, e o Museu Itabashi, no verão de 2003, em Tóquio. Foi pedido aos participantes que, a partir da escrita de Charles Perrault, produzissem suas próprias versões do conto, fazendo todas as mudanças que julgassem necessárias aos seus próprios interesses e criando ilustrações a duas cores (uma decisão editorial estética e de produção). Os recontos produzidos são, portanto, obras de autoria única – texto e ilustração pelo mesmo artista – organizados em uma coletânea publicada em grande formato (18x23cm, 324 páginas).

Partindo para a análise das obras, faz-se necessário retomar mais uma vez John Frow, que sugere que na tarefa da interpretação textual “detailed scholarly information is less important than the ability to reconstruct the cultural codes which are realised (and contested) in texts” (FROW, 1990, p. 46). Portanto, não há aqui a pretensão de alcançar uma leitura crítica profunda ao nível do gênero textual, mas, como ponto de convergência com Frow, evidenciar códigos culturais que são realizados ou contestados nestas reescritas de CV; ou seja, quais características as versões mantiveram e quais temas específicos foram transformados.

¹⁷ Para o trabalho, utiliza-se a 2ª edição da obra, publicada em 2016. Levando-se em consideração as primeiras edições, entretanto, as obras citadas datam de períodos muito próximos.

¹⁸ Os desenhos de Paula Rego, a partir dos quais Manuel António Pina escreveu sua versão do conto, foram produzidos em 2003, dois anos antes da primeira edição do livro.

A história do *Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso* inicia com um desenho da protagonista, que veste seu tradicional casaco com capuz e tem as unhas pintadas de vermelho, uma provável marca do afastamento da infância¹⁹ (fig. 1). No texto de Manuel António Pina, uma das primeiras informações que chama a atenção é a referência explícita à idade da menina, 11 anos, período correspondente à puberdade na perspectiva clínica²⁰. A explicitação da idade é uma marca de diferenciação com relação a grande parte das reescritas textuais e variantes orais.

Na sequência, o leitor descobre que a *Capuchinho Vermelho* do texto de Pina não é exatamente a *Capuchinho* dos Grimm ou de Perrault. O narrador enfatiza que esta, do conto que se lê, havia ganhado um casaco vermelho de sua avó, assim como aquela da história “que a avó lhe contava quando ela era pequena e de que ela gostava tanto, tanto que, à noite, antes de adormecer, ainda pedia às vezes à avó para que lho contasse outra vez” (PINA; REGO, 2016, p. 5). A dualidade entre o fato de ouvir a história quando “era pequena”, mas ainda não ter deixado o hábito, enfatiza o período de transição vivido pela heroína. A linha hereditária de avó-mãe-*Capuchinho* é mantida na narrativa de Pina e Rego, com a alteração de que, neste caso, todas vivem na mesma casa.

A *Capuchinho Vermelho* contemporânea, ao ouvir a história sobre a antiga, questiona a avó sobre os motivos de a mãe da menina não a ter salvado na história; ou o pai, que nem mesmo aparecia. A resposta da avó coloca-nos de uma vez por todas no contexto contemporâneo: “Talvez os pais dela, como os teus, estivessem *separados*, ou talvez o pai tivesse morrido...” (PINA; REGO, 2016, p. 5, grifo nosso). Após a insistência da neta, que continua a perguntar sobre o conto, a avó diz tratar-se de uma história antiga e que o importante é que ensina que as meninas não devem dar atenção aos lobos. Neste momento a diferença temporal entre as histórias fica mais uma vez evidente, quando a *Capuchinho* questiona “Onde é que já se viram lobos andando por aí?” (*Ibid.*, p. 6).

A avó termina de contar a história da mesma forma – ou muito similarmente, devido às questões de tradução – que o texto de Perrault; ou seja, com uma frase moralizante: “*Cuidado, meninas, que os lobos de bons modos são os mais perigosos de todos!*” (*Ibid.*, p. 5). A utilização da moral no início do livro dá um tom um tanto irônico à narrativa. Uma frase moralizante geralmente aparece ao final da história, com a pretensão de alertar. Esta, ao aparecer no início, poderia servir para evitar que algo acontecesse. Entretanto, não impede que a história cumpra com seu fatídico destino.

Após ouvir a história da avó, “*Capuchinho Vermelho* adormecia cheia de medo e sonhava com lobos ferozes com dentes enormes que comiam as meninas desobedientes” (*Ibid.*, p. 6). Neste trecho o autor leva em conta o tratamento do medo na elaboração imaginativa da criança, o que, como vimos, pode ser compreendido como inadequado em alguns vieses limitados de compreensão da literatura infanto-juvenil. Essa “atitude lúdica mas também de salutar irreverência crítica” pode ser descrita como uma característica autoral de Pina e reafirma a ideia fundamental por trás do título da obra “[...] contada a crianças e nem por isso” menos assustadora (GOMES, 2001, p. 56).

¹⁹ O título dado por Paula Rego a esta obra em pastel sobre papel é, curiosamente, “*Little Red Riding Hood on the Edge*” (PINA; REGO, 2016, p. 18).

²⁰ HAMILTON-FAIRLEY, D. *Lecture notes on obstetrics and gynaecology* (2ª ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 29.



Figura 1 / Figura 2

O tema da vida urbana contemporânea aparece no texto de Pina quando a menina argumenta que já tem idade suficiente para ir sozinha à escola. A mãe teme porque a escola é longe e as ruas são perigosas, mas cede ao desejo da filha com algumas condições: “que atravessas as ruas na passadeira e que não falas com estranhos” (PINA; REGO, 2016, p. 7). O alerta parece ser um resquício da tradição dos contos cautelares para as crianças; neste caso, tratado com certa atualização cômica. Conecta-se diretamente com o pedido que a mãe faz à filha nos textos mais antigos: que não se desvie do caminho – o que ela desobedece, por exemplo, para ir colher flores. Caracterizar a heroína como um personagem desviante é recorrente, pois abre possibilidade ao desfecho moralizante que pune o erro com o castigo. A heroína de Pina, da mesma forma, desviar-se-á do caminho para colher flores na sequência da história.

O segundo desenho de Paula Rego mostra a despedida entre a menina e sua mãe, com um abraço (fig. 2). É interessante notar que se trata da única vez em que a avó é representada visualmente: bem ao fundo, pouco nítida, uma figura estranha com as pernas de fora e um xale sobre a cabeça. A estranheza da figura é dada por um certo aspecto andrógono, o que corrobora a possibilidade da confusão da menina quando é enganada pelo lobo passando-se por sua avó.

Manuel António Pina encontra uma justificativa bastante interessante para a ausência da mãe na maior parte do seu texto: “Hoje tenho muito trabalho no escritório, mas a avozinha prepara-te o almoço” (PINA; REGO, 2016, p. 7). Esta premissa abre a possibilidade para que Capuchinho Vermelho vá à escola e, quando retorne, encontre somente a “avó”.

Em um dado momento, Capuchinho Vermelho caça dos receios da avó de que ela vá para a escola sozinha: “Nas histórias para crianças é que há lobos... Isto é vida real” (*Ibid. loc. cit.*). Tanto é vida real que o lobo no texto de Pina é um vizinho que fazia *jogging* no jardim em que a menina colhia flores enquanto voltava da escola. Na representação de Paula Rego, observa-se um homem com roupas pretas e uma faixa na cabeça (fig. 3). Ele não está em posição de corrida e tampouco parece cansado; contudo Manuel António Pina descreve-o como um praticante de *jogging*, o que, além de demonstrar a capacidade criativa do autor, abre precedente para justificar a chegada tão veloz do homem à casa onde estava a avó. É particularmente

importante acrescentar que o vizinho é descrito como alguém do convívio íntimo da família, que por vezes “passava lá por casa para tomar chá com a avó” (*Ibid.*, p. 9). Esse fato é condizente com as informações oficiais sobre violações (estupros) em Portugal, que são cometidas, na maioria dos casos, por pessoas próximas à vítima²¹.



Figura 3 / Figura 4

No texto de Pina, o engenheiro Lobo – assim chamado pela avó – chega antes à casa, devora a velhinha, disfarça-se com as roupas dela e tudo ocorre, até certo ponto, de forma bastante semelhante ao texto dos Grimm. A diferença é que o lobo não se deita na cama, mas permanece sentado em uma cadeira, junto à qual a menina senta-se assim que chega à casa. Essa decisão é diretamente informada pelo desenho de Paula Rego (fig. 4). O texto de Pina, a princípio, descreve que o lobo estava “tão bem disfarçado que Capuchinho Vermelho não desconfiou de nada” (PINA; REGO, 2016, p. 12). Contudo, a expressão de dúvida presente no rosto da menina no desenho de Rego cria um conflito com a informação, de modo que Pina explicita a dúvida da heroína em seguida. O autor inclui fatores de ponderação para tal dúvida como da obscuridade da sala e a dedução de que a avó devia ter passado a manhã toda a trabalhar e por isso cheirava a suor.

Um trecho curioso do texto esclarece que o vizinho “era um lobo disfarçado” (*Ibid. loc. cit.*). Essa informação amplia o teor mágico da história, pois não pode ser percebida pelas imagens, que retratam apenas um homem comum. A informação reforça ainda o nível duplo de compreensão da história, presente, por exemplo, no ato de comer a menina. Na figura de um homem, este ato pode estar a metaforizar o ato sexual; mas, quando quem come é um homem que na verdade é um lobo, o sentido pode mesmo ser tomado como predação. O que acontece na obra de Pina e Rego é que a duplicidade dos níveis de compreensão está tanto no texto quanto na imagem: após comer a avó e a menina, o personagem não é representado como um homem após o ato sexual, nem como um lobo com a fome saciada, mas como um homem com

²¹ Segundo Relatório Anual de Segurança Interna (RASI) de 2017, vítimas e agressores eram familiares ou conhecidos em 55% dos casos de violações relatados. Ver FARIA, N. Mais de metade dos violadores são familiares ou conhecidos das vítimas. *Público*, online, 14 out. 2018, Violência. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/10/14/sociedade/noticia/mais-de-metade-dos-violadores-sao-familiares-ou-conhecidos-das-vitimas-1847169>>. Acesso em: 01 set 2020.

a barriga estufada (fig. 5).

A mãe, ao retornar do trabalho e perceber o que havia acontecido, pega uma forquilha e mata o lobo. Aqui, portanto, o texto de Pina faz uma mudança sugestiva com relação às variantes em que o lobo é morto por um personagem ao final da história. Na grande maioria das vezes, trata-se de um caçador ou lenhador – um homem – que remete à figura paterna, conforme um “pressuposto basilar das interpretações de orientação psicanalítica” (VAZ DA SILVA, 2011, p. 63). Contudo, numa história em que a mulher é figura central, sendo, inclusive, representada em três etapas diferentes da vida, trazer a personagem da mãe para dar fim ao lobo está em total acordo com a pauta feminista na sociedade contemporânea. Além disso, fecha-se o ciclo da própria narrativa textual de Pina, remetendo o leitor para a primeira pergunta feita por Capuchinho Vermelho no início da história: “Mas a mãe, porque é que a mãe não matou o lobo?” (PINA; REGO, 2016, p. 5).



Figura 5 / Figura 6

Entretanto, a não termina aí. Na sequência, a mãe tira a pele do lobo com uma faca e faz uma estola, sendo essa o único indício visual do lobo enquanto animal (fig. 6). O impacto causado por esta ação traz o aspecto violento também para a personagem humana. Esse trecho da narrativa aproxima-se tematicamente de uma reescrita do conto produzida por Roald Dahl, que aparece no livro *Revoltin' Rhymes* (publicado inicialmente em 1982). Nessa versão, a Chapeuzinho Vermelho atira no lobo, arranca-lhe a pele e faz um casaco. Sobre o texto de Dahl, Francisco Vaz da Silva escreve: “Embora esta criação de Capuchinho Vermelho vá ao encontro do veio feminista instalado na sensibilidade contemporânea, entra em rota de colisão com o veio ecológico da mesma sensibilidade” (VAZ DA SILVA, 2011, p. 140). Uma interpretação semelhante, portanto, parece acontecer na versão de Rego e Pina.

Sara Reis da Silva caracteriza a versão da dupla portuguesa a partir dos temas da “pedophilia, [...] the conditions of modern life (with its inhumanity, job requirements, insecurity, broken families or appearance’s empire, for example), [which] guides the disturbingly tragic diegetic construction of the story” (SILVA, 2015, p. 167).

Agora consideremos a reescrita de CV proposta em “El lobo hambriento”, da coletânea *Érase 21 veces Caperucita Roja*. É importante dar nota de que a escolha desta versão, dentre

tantas outras presentes na coletânea, trata-se de uma escolha arbitrária, que funciona como exemplo paradigmático no contraste com a versão portuguesa de Rego e Pina. A escolha foi realizada porque o conto apresenta elementos simbólicos contemporâneos – como a versão portuguesa – e inclui temas bastante diferentes dos que são observados nas tradições orais de CV.

“El lobo hambriento” foi produzido em japonês e então traduzido, a fim de ser publicado pela editora espanhola que idealizou o workshop que originou o livro *Érase 21 veces Caperucita Roja*. O título dado pela autora Yukari Miura, “あかいずぼん と はらぺこおおかみ” (akaizubon to harapeko ookami), pode ser traduzido literalmente como “Calças Vermelhas e o lobo faminto”, apresentando a personagem infantil logo na página inicial, tanto pelo título quanto pela ilustração no canto direito – a escolha para a tradução do seu nome em espanhol é Pantaloncitos (fig. 7).

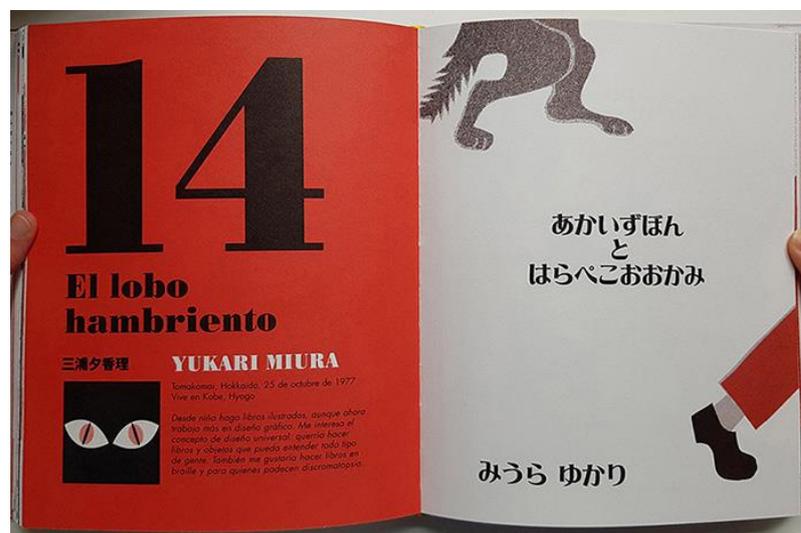


Figura 7

Na página seguinte, percebemos que o evento desencadeador da história é substancialmente diferente: a mãe assou tortas tão saborosas que pede a Pantaloncitos que leve algumas para a avó experimentar. O lobo, que estava há três dias sem comer – enfatiza a autora – espia pela janela e tem seu apetite despertado pelas tortas. É notável que a informação sobre a grande fome do lobo – tanto no título do conto como na primeira página – seja utilizada para abrandar ainda mais os eventos de CV, como se justificasse que quem tem fome come o que houver, inclusive tortas, mesmo tratando-se de um animal carnívoro (fig. 8).

O lobo então esconde-se atrás da porta da casa para surpreender Pantaloncitos assim que saísse, mas a criança – a quem vemos inteiramente pela primeira vez na quarta página – abre a porta com tanta força que acerta o lobo em cheio. A mãe então pede ao menino que seja mais cuidadoso no caminho até a casa da avó (fig. 9). Neste ponto, há algumas questões semânticas importantes para a história. Esta versão do conto é livre da conotação sexual e das referências à puberdade feminina presentes em muitas outras variantes, já que o protagonista é um menino e o lobo quer, em primeira instância, comer as tortas e não as pessoas. Esta pode ser vista como uma decisão um tanto arbitrária, entretanto abre novos caminhos de ressignificação da história para novos e antigos públicos.

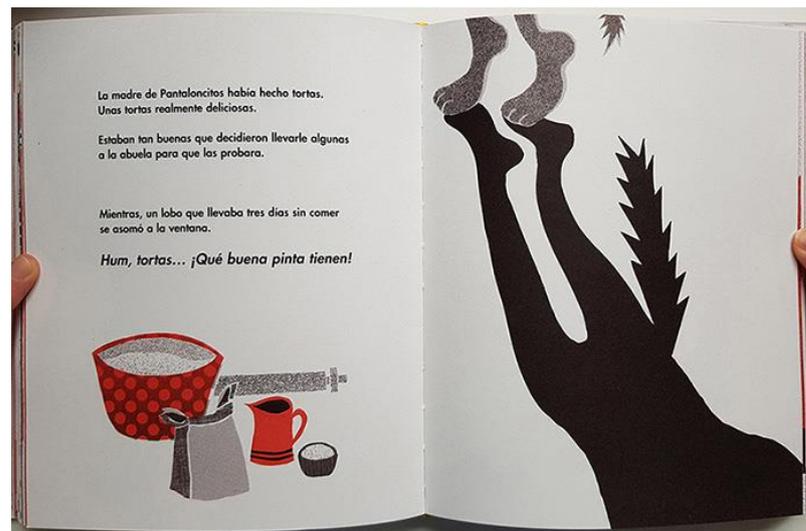


Figura 8



Figura 9

Nas páginas seguintes, o menino segue o trajeto para a casa da avó em um ambiente que em nada se parece com uma floresta. Há apenas uma única árvore em que o lobo se esconde para tentar surpreender Pantaloncitos – além de uma estranha figura humanoide que aparenta ser um elemento de sinalização (fig. 10). O menino, então, por iniciativa própria, toma um rumo inesperado, fazendo com que o lobo tenha de se apressar para chegar à casa da avó antecipadamente, a tempo de enganar Pantaloncitos.

Na sequência, o lobo chega à casa da avó e percebe que está vazia. Ele entra após forçar a porta, com alguma dificuldade e dúvida se conseguiria abri-la, informação que evidencia mais uma vez a fome que o animal sentia – e que lhe enfraquecia. Em vez de tentar passar-se pela avó vestindo suas roupas, o lobo apenas usa uns óculos que estavam sobre a mesa e, assim que o menino anuncia sua chegada, dirige-se até a porta para atacá-lo (fig. 11). Diferentemente de outras variantes em que o lobo assume uma atitude menos ativa e mais dissimulada, na reescrita de Miura a fome impele o animal a atacar imediatamente e, pela primeira vez, torna explícita a

possibilidade de que ela coma também a criança: “¡¡VENID QUE OS COMA A TI Y A LAS TORTAS!!” (MIURA, 2006, s/n).



Figura 10

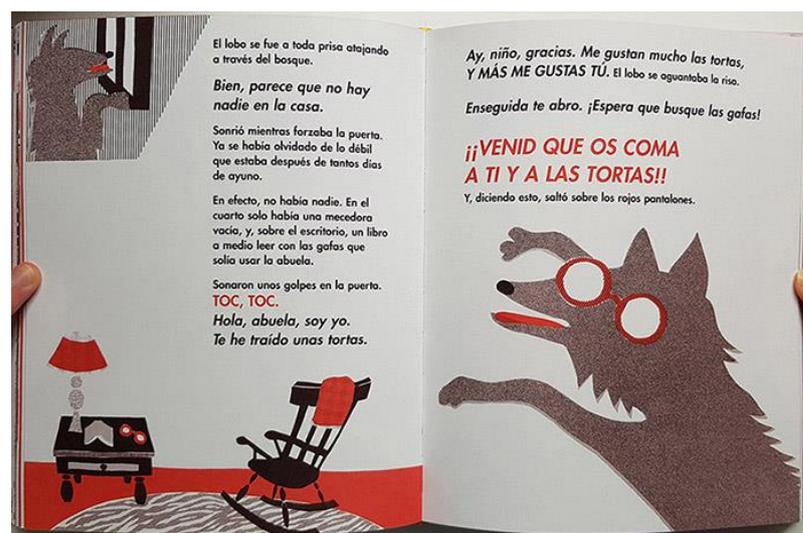


Figura 11

Por estar usando os óculos da avó e por ter tanta fome, o lobo tinha a visão pouco nítida, de modo que se confunde e salta sobre um carro vermelho que chegava à casa, pensando tratar-se de Pantaloncitos, que também estava próximo à entrada. O animal é atingido pelo carro (fig. 12). É o carro da avó, que regressava e encontrava o neto a sua espera. Apesar de a representação visual da avó demonstrar muitos elementos estereotipados, o fato de estar dirigindo um carro rompe com muitas perspectivas de idadismo (fig. 13). Também vale lembrar que no início da história não é dito que a avó está doente, mas apenas que ela deveria experimentar as tortas porque estavam muito boas. A presença do carro na história funciona ainda como um elemento que nos posiciona temporalmente no contexto contemporâneo, assim como as orientações de trânsito dadas pela mãe à Chapeuzinho, no texto de Pina.

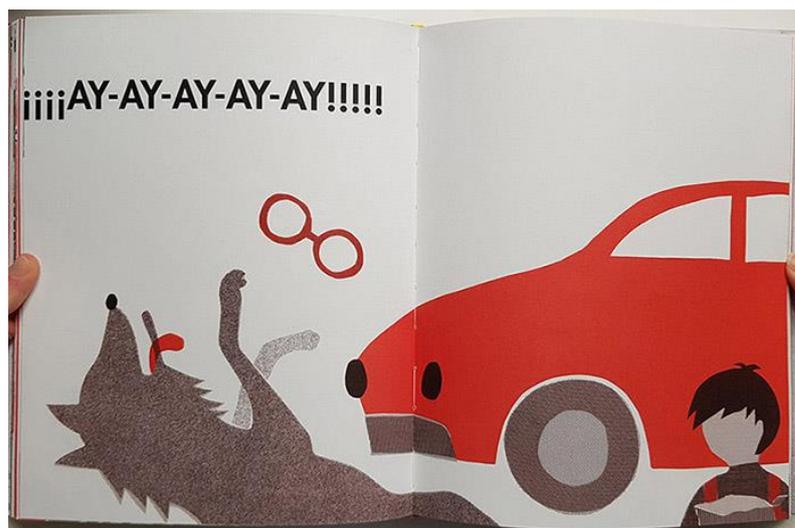


Figura 12

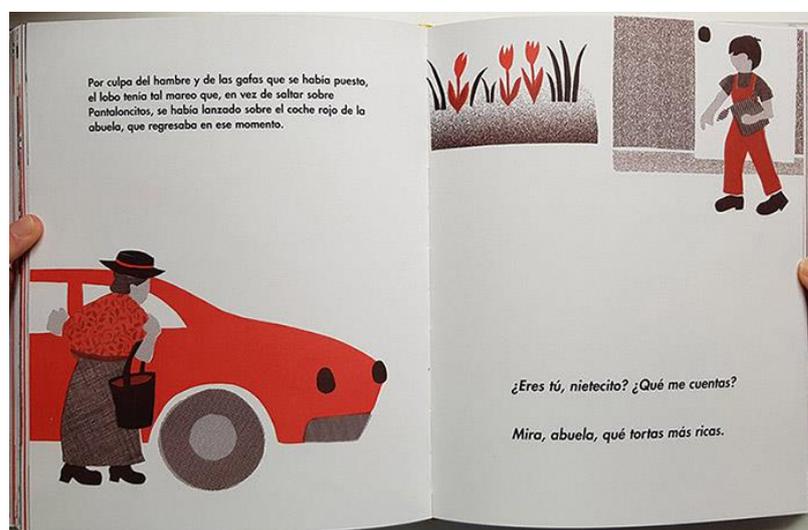


Figura 13

Uma das tortas que Pantaloncitos trazia cai ao chão e, no desfecho da história, o lobo tenta saciar sua fome ao menos um pouco (fig. 14). Entretanto, um pássaro ligeiro toma a torta e leva-a embora para alimentar seus filhotes (fig. 15 e 16). Este desfecho traz algumas informações fundamentais a notar sobre esta versão do conto.

Primeiramente, vemos que não há nenhuma ocorrência explícita de morte, o que destitui completamente o conto do tratamento deste tema. Entretanto, a reescrita de Miura toca o tema da ecologia de maneira bastante enfática, apesar de sutil, durante toda a história. A fome do lobo está na temática central do conto e é a sensação que o leva a agir da maneira descrita; não porque é perigoso e gosta de atacar crianças, mas porque é “un lobo que llevaba três días sin comer” (MIURA, 2006, s/n). Com o crescimento das cidades e o cerco aos habitats naturais dos animais silvestres, a oferta de alimento se escasseia, então um lobo considera comer uma torta e disputa-a com um pássaro, que, saindo vencedor, introduz o produto na dieta dos filhotes – em vez de insetos ou frutos.

O fato de o lobo ser atingido pelo carro no desfecho da história também pode

representar o “impacto do progresso” contemporâneo e a submissão da natureza às criações humanas. Além disso, o fato de nenhum dos personagens nem mesmo notar a presença do lobo em qualquer uma das passagens do conto deixa ainda mais crítica essa interpretação, invisibilizando o animal enquanto elemento representativo da natureza.

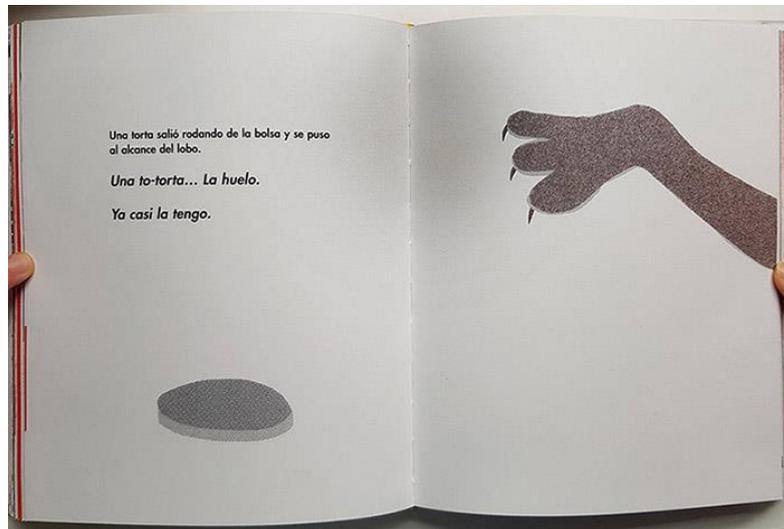


Figura 14



Figura 15 / Figura 16

Uma mudança fundamental da reescrita de Miura com relação aos temas orais de CV é que sua história se foca essencialmente nos percalços do lobo, não da criança, justificando, inclusive, o título dado à tradução espanhola. É possível argumentar que o conto tematiza a respeito da ética ao tentar conseguir algo que se quer. Talvez se o lobo tivesse pedido uma torta ao menino, conseguiria matar a sua fome sem nenhuma dificuldade. Entretanto, esta é apenas uma interpretação possível.

Ao ler as análises acima, um observador ingênuo poderia argumentar que o livro de Manuel António Pina e Paula Rego destinar-se-ia ao público juvenil, enquanto a coletânea de contos da Media Vaca destinar-se-ia ao público infantil, mas isto em nada tem a ver com as formas com que os temas e personagens do conto da Chapeuzinho Vermelho foram tratados nessas obras. Esta diferenciação poderia ser feita ao comparar os formatos das publicações (fig. 17), a quantidade e densidade de texto verbal em cada uma, além do equilíbrio entre texto e ilustrações (fig. 18), que seguem padrões amplamente praticados pelos produtores de livros

infanto-juvenis.

Apesar de “El lobo hambriento” poder ser descrito como uma versão mais tranquilizadora do que as reescritas feitas por Perrault e Grimm, em *Érase 21 veces Caperucita Roja* encontram-se contos com temas muitíssimos variados: (i) versões bastante similares a de Perrault; (ii) versões em que todos os personagens são caracterizados como animais ou seres fantásticos; (iii) versões em que a menina engana o lobo e dá uma lição a ele; (iv) ou em que ela come tanto que acaba por se transformar em um lobo; (v) versões que narram a história após Chapeuzinho e sua avó terem sido devoradas (como continuações do conto, trazendo um lobo arrependido ou atormentado); (vi) versões em que a menina entra dentro da barriga do lobo para salvar a sua avó; (vii) e até mesmo versões em que o lobo não é uma ameaça. Em todas essas reescritas, alguns temas fraturantes como o medo, a morte e o arrependimento são tratados de maneira natural, muitas vezes suavizado pela animalização dos personagens e sua retratação numa cadeia alimentar coerente (como uma Chapeuzinho-mosca e um lobo-aranha); ou mesmo transformando a barriga do lobo num ambiente possível de se sobreviver e, mais importante, escapar – estratégia essa que já existia na versão dos Grimm. Entretanto, os temas mais árduos e aqueles que estão em consonância com a sensibilidade contemporânea continuam lá, não foram suprimidos em sua totalidade.

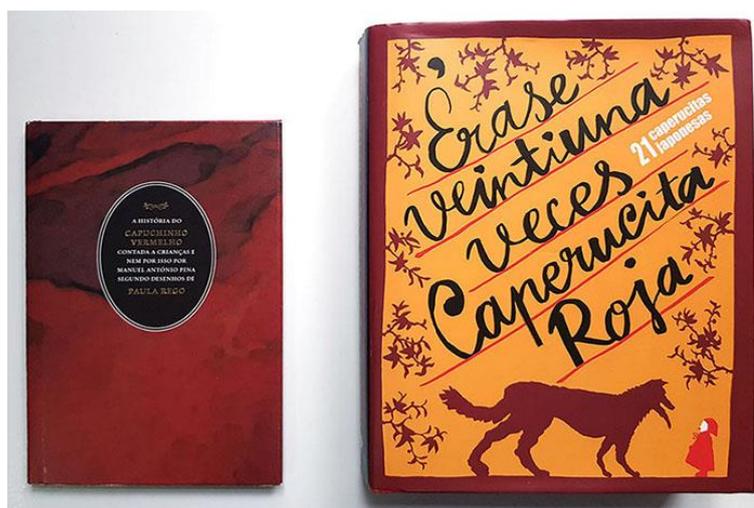


Figura 17



Figura 18

A editora de *Érase 21 veces Caperucita Roja*, Media Vaca, é ganhadora de quatro prêmios Bologna Ragazzi na Bologna Children's Book Fair (2002, 2009, 2016) e Vicente Ferrer, seu fundador, tem opiniões bastante claras sobre a infância e os livros infanto-juvenis.

For some, they are only a sub-genre within literature. For others, they are something radically different from literature: an instrument of socialization, a learner's manual, a toy, or above all, a respectable tradition. [...] My personal opinion about books for children is that we don't think about them very much, just like we hardly think about children, and when we evaluate them, we get carried away by a series of recurring ideas that only deal with part of the question. (FERRER, s/d, online)

Para Ferrer essas ideias nascem do preconceito que afeta a nossa compreensão da infância e de como realmente são as crianças. Dentre elas, a ideia de se pensar a literatura infanto-juvenil como algo totalmente diferente do restante da literatura e a concepção de que a mente das crianças é algo simplista:

Many people think that children's books are important because they pursue an educational aim: to convert children into adults. Others think that the best thing about them is that they keep children entertained [...] What do we expect from books as adults? Should they entertain us on rainy days? Should they stimulate our imagination? Should they supply us with interesting information? Should they console us when we are sad? And what do children expect from books? Irregardless if it is literature or not, one thing is clear: the books intended for young readers must fulfill the exact same demands that we adults expect from our own books. [...] It seems that some books tend to consider children as very simple creatures with a potatoe instead of a brain which it is necessary to water every now and then so that it can grow in size. This belief is surely what inspires authors and publishers to make idiotic books which adults would never ever read. But the brain of these children is not a vegetable or even a beautiful flower: it is a wild animal that is always hungry. (FERRER, s/d, online)

O editorial Media Vaca traz em seu slogan a declarativa “libros para niños” e, como tal, trabalha com reconhecido apuro. Na contracapa de *Érase 21 veces Caperucita Roja* encontramos, contudo, a emenda do slogan que enfatiza “¡NO SOLO para niños!”, uma mensagem que reafirma não só o interesse dos adultos por obras bem produzidas e a categorização muitas vezes arbitrária do que é ou não um livro para crianças, como também relembra uma prática fundamental da leitura, que é o compartilhamento da dupla audiência, processo capaz de promover debates e construção crítica acerca de uma obra, ampliando o seu valor e duração para além da própria leitura.

Em relação à obra de Manuel António Pina e Paula Rego, Sandra Beckett enfatiza tratar-

se de um exemplo de texto multicamadas para todas as idades, reconhecendo que a “complexity and subtlety of the language, with its different registers and multilayered meanings, is skillfully rendered with a deceptively simple syntax and vocabulary, resulting in a sophisticated recasting that can nonetheless be read by young readers” (2014b: 16). Beckett recorre ao título da obra para enfatizar o questionamento quanto à distinção categórica entre textos para adultos e para crianças, comparando-a, inclusive, ao hipotexto de Perrault, que “is not only [...] intended for children” (*Ibid. loc. cit.*). Por não escamotear os temas mais desafiadores é que podemos afirmar que o título do livro – *A história de Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso* – justifica-se: a história é contada a crianças, mas nem por isso deixa de tratar temas como o medo e a morte.

Nas palavras de Manuel António Pina, em correspondência eletrônica com Sandra Beckett, “all books (or almost all...) ‘are’ for everyone, that is to say, for each reader, adult or child, who, in one way or another, can read him or herself—according to his or her personal experience, culture, sensibility, reason and unreason—by reading it” (PINA apud BECKETT, 2014b, p. 17). A declaração de Pina aproxima-se dos estudos de um fenômeno identificado principalmente no campo da literatura juvenil, a respeito dos textos que rompem a fronteira das faixas etárias de audiências tradicionalmente separadas, a chamada literatura *crossover*²².

Comparar as reescritas autorais de CV aqui apresentadas pode ajudar a compreender que uma versão do conto pode ser mais ou menos endereçada para um leitor jovem ou uma criança a depender da maneira como os temas são tratados – e também pela quantidade e sofisticação do texto em referência a níveis de letramento –, mas que os temas desafiadores devem permanecer, pois representam questões imprescindíveis à construção reflexiva no contexto contemporâneo. A morte e o medo, de forma ampla, a violência contra a criança e contra a mulher, a representação dos idosos, o debate ecológico, questões identitárias e tantos outros temas são possíveis de serem tratados através de reescritas dos contos de fadas como o da Chapeuzinho Vermelho, pois “modern forests are no less ‘deep and dark’ than those of Europe centuries ago” (BECKETT, 2014a, p. 5).

4 Saindo da barriga do lobo: considerações finais

Chapeuzinho Vermelho parece ser inevitável a boa parte das pessoas, estando presente na infância, sob forma de reescritas da literatura infantil, mas também em referências diretas e indiretas em diversas produções culturais e artísticas ao longo de nossas vidas. Este conto tem, entretanto, um percurso histórico bastante longo em que a marca fundamental, assim como qualquer história da tradição oral, é a variação.

O presente artigo buscou demonstrar, primeiramente, como originaram-se as reescritas autorais mais conhecidas do conto da Chapeuzinho Vermelho no ocidente, especificamente as versões de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, relativizando a intencionalidade das produções para o público infantil. Na sequência, o foco foi apresentar um panorama sobre as variantes da tradição oral deste conto, demonstrando como seus recontos distribuem-se em redes capazes de se influenciarem mutuamente por meio de processos de intertextualidade. Então, foram apresentadas análises de duas reescritas contemporâneas do conto. Recorrendo-se à ideia de que a transmissão de narrativas através de várias gerações e barreiras culturais pode

²² Ver BECKETT, S.L. *Crossover Fiction: global and historical perspectives*. New York/London: Routledge, 2009.

oferecer fonte de evidência sobre os tipos de informação consideradas importantes para serem passadas adiante, buscou-se identificar quais características essas versões mantiveram e quais temas foram transformados, dando especial atenção para as temáticas fraturantes e questões fundamentais para a sociedade contemporânea.

Este trabalho evidencia ainda que a resistência das histórias à erosão temporal não está somente em sua fixação, mas também na variação e seus processos de transformação. Assim, foram apresentadas críticas às reescritas dos contos de fadas que não contribuem para a expansão inovativa do universo literário infanto-juvenil. A coleção “Conta pra mim”, produzida pelo MEC em 2020, serve de exemplo neste contexto, já que adota uma forma simplista de uso referencial do patrimônio oral de CV - utilizando aqui os termos de Valriu - que, por se isentar da criação de oportunidades de reflexão, acaba por aproximar-se de um uso ideológico, se levarmos em consideração o contexto político de silenciamento dos debates sociais urgentes no Brasil.

Chapeuzinho Vermelho tem inúmeras variantes e é certo que continuará a ter ainda mais: variantes em que é dada à menina uma atitude mais ativa, ligando-se às questões de empoderamento feminino; tratando o conto por uma perspectiva ecológica; focando-se na construção emocional das personagens; satirizando o tema antigo; ou mesmo utilizando a história como contexto para tratar outras questões completamente novas. Essas variantes, que não são apenas diferentes, mas estão em processo de diferenciação, projetam um leitor implícito inteligente, capaz de refletir sobre temas complexos. Isso só é possível quando as obras literárias para jovens e crianças são produzidas de modo a mesclar realidade e fantasia sem assumir um tom meramente moralizante e raso, empenhando-se em expressar uma posição reflexiva sobre os temas tratados. Como defende Vicente Ferrer, “[w]e must make the books that don't exist so that the people who don't exist will exist” (s/d, online). Mas, enquanto estivermos empenhados em promover uma caça às bruxas²³, não seremos capazes de ultrapassar nossos medos e viver “felizes para sempre”.

*Este trabalho é financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal, no âmbito do projeto PD/BD/142772/2018.

Referências:

BECKETT, S.L. *Revisioning Red Riding Hood around the world: an anthology of international retellings*. Detroit: Wayne State University Press, 2014a.

BECKETT, S.L. Layered readings in revisualized Little Red Riding Hood stories. In: 10.º Encontro Nacional (8.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração, 2014, Braga. Atas do 10.º Encontro Nacional (8.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração. Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho, 2014b, pp. 2-19.

²³ Ver OLIVEIRA, J. ‘Caça às bruxas’ de Damares provoca autocensura no mercado literário infantil. El País, online, 13 fev. 2020, Literatura Infantil. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-13/caca-as-bruxas-de-damares-provoca-autocensura-no-mercado-literario-infantil.html>>. Acesso em: 01 set 2020.

- CALVINO, I. *Sobre o conto de fadas*. 2 ed. Lisboa: Teorema, 2010.
- COELHO, N.N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- CORTEZ, M.T. *Os contos de Grimm em Portugal: a recepção dos Kinder-und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos e Minerva Coimbra, 2001.
- FERRER, V. Private life of books. *Media Vaca*. Disponível em: <<http://www.medivaca.com/index.php/en/editorial/59-vida-privada>>. Acesso em: 16 set 2020.
- FITTIPALDI, C. O que é uma imagem narrativa. In: OLIVEIRA, I. (org.) *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: Editora DCL, 2008.
- FLOOD, A. Barcelona school removes 200 sexist children's books. *The Guardian*, online, 18 apr. 2019, Libraries. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2019/apr/18/barcelona-school-removes-200-sexist-childrens-books?>>. Acesso em: 01 set 2020.
- FROW, J. Intertextuality and ontology. In: WORTON, M.; STILL, J. (ed.) *Intertextuality: theories and practice*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- GOMES, J.A. Da literatura oral tradicional à literatura para crianças: alguns casos recentes. In: Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2000, Beja. No branco do sul as cores dos livros: Encontro sobre literatura para crianças e jovens - Actas 2000. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, pp. 43-60.
- GREGORIN FILHO, J.N. Concepção de infância e literatura infantil. *Linha D'Água*, São Paulo, n. 22, pp. 129-135, 2009. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v0i22p129-135>>
- MIURA, Y. El lobo hambriento. In: FERRER, V. (org.) *Érase 21 veces Caperucita Roja*. Valencia: Media Vaca, 2006.
- PINA, M.A.; REGO, P. *A história do Capuchinho Vermelho contada a crianças e nem por isso*. 2. ed. Porto: Fundação de Serralves, 2016.
- RAMOS, A.M.; NAVAS, D. *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico* (e-book). São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2019. Disponível em: <<https://play.google.com/store/books/details?id=xc68DwAAQBAJ>>. Acesso em: 7 set 2020.
- SILVA, S.R. The Grimm legacy in portuguese children's literature: the case of Little Red Riding Hood. *Tropelias - Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Saragoça, n. 23, pp. 163-170, 2015. DOI: <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015231004>
- TEHRANI, J.J. The phylogeny of Little Red Riding Hood. *PLoS ONE*, San Francisco, v. 8(11): e78871, pp. 1-11, 2013. DOI: <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0078871>>
- VALENTE, R. Conta outra: funcionários do MEC recontam contos de fadas em coleção coordenada por discípulo de Olavo de Carvalho. *Quatro cinco um*, online, 19 set. 2020. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/politicas-do-livro/conta-outra>>. Acesso em: 01 out 2020.
- VALRIU, C. Reescriptures de les rondalles en el s. XXI (2000-2009). In: RECHOU, B.R.; LÓPEZ, I.S.; RODRÍGUEZ, M.N. (org.) *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2010.

VAZ DA SILVA, F. *Capuchinho Vermelho: ontem e hoje*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

ZILBERMAN, R. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. *FronteiraZ - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, São Paulo, n. 17, pp. 22-42, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/29413>>. Acesso em: 7 set 2020.

Recebido em: 13/10/2020

Aceito em: 19/11/2020