

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LETRAS**

**AS MUDANÇAS NA MENTALIDADE SOCIAL RELACIONADAS AO INFANTE,  
REFLETIDAS NO CONTO CHAPEUZINHO VERMELHO, DE CHARLES  
PERRAULT AOS IRMÃOS GRIMM**

**MACAPÁ/AP  
FEVEREIRO/2017**

# **AS MUDANÇAS NA MENTALIDADE SOCIAL RELACIONADAS AO INFANTE, REFLETIDAS NO CONTO CHAPEUZINHO VERMELHO, DE CHARLES PERRAULT AOS IRMÃOS GRIMM**

ANILTA ALMEIDA COSTA<sup>1</sup>

IVANETE SOUZA DE DEUS<sup>2</sup>

KATIANE LIMA PEDROZA<sup>3</sup>

ROSILENI PELAES<sup>4</sup>

## **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo analisar o Conto de Fadas Chapeuzinho Vermelho, nas versões do francês Charles Perrault e dos alemães Jacob e Wilhelm Grimm (Irmãos Grimm), no propósito de identificar, comparando as duas versões, a visão de infância em cada período em que as obras foram copiladas. Este estudo parte da análise da primeira versão escrita por Perrault, a mais violenta, quando a criança era vista como um adulto em miniatura e, posteriormente, a análise da versão que tornou o conto conhecido mundialmente. Para alcançar o propósito desta pesquisa, realizou-se a “investigação” e consulta bibliográfica de materiais teóricos a cerca da teoria literária, da literatura infantil, dos contos de fadas e de artigos com temas relacionados à infância. De modo geral, este trabalho visa contribuir para o entendimento sobre a visão do infante nos séculos XVII e XVIII e, assim, quebrar paradigmas relacionados à Literatura Infantil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Charles Perrault. Irmãos Grimm. Infância. Chapeuzinho Vermelho.

## **RÉSUMÉ**

Cet article vise à analyser le conte de fée Petit Chaperon Rouge, dans les versions du Français Charles Perrault et des Allemands Jacob et Wilhelm Grimm (Les Frères Grimm), afin d'identifier, en comparant ces deux versions, la conception de l'enfance dans chaque période laquelle les oeuvres ont été écrites. Cette étude commence à partir de l'analyse de la première version écrite par Perrault, le plus violent, lorsque

---

<sup>1</sup> Acadêmica do Curso Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal do Amapá.

<sup>2</sup> Acadêmica do Curso Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal do Amapá

<sup>3</sup> Acadêmica do Curso Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal do Amapá.

<sup>4</sup> Professora MSc. da Universidade Federal do Amapá.

l'enfant est considéré comme un adulte en miniature et après une analyse de la version qui est devenue conte mondialement connu. Pour atteindre l'objectif de cette recherche on a été effectuée, la recherche bibliographique et matériel théorique de la théorie littéraire, de la littérature pour enfants, de contes de fées et d'articles avec des thèmes relatifs à l'enfance. D'une façon générale, ce travail vise contribuer à la compréhension sur la vision d'enfant dans les XVII et XVIII siècles et ainsi rompre les paradigmes liés à la Littérature pour enfant.

MOSTS-CLÉ: Charles Perrault. Frères Grimm. Enfance. Petit Chaperon Rouge.

## INTRODUÇÃO

A obra Chapeuzinho Vermelho é um clássico da Literatura Universal, apreciada por pessoas do mundo inteiro, ela está presente não apenas no imaginário infantil, mas também no pensamento reflexivo do adulto: a imagem de uma menina “inocente” e encantadora sendo engolida por um lobo deixa uma marca indelével na mente do leitor (BETTELHEIN, 2002, p. 180).

Considerado um conto de fadas do gênero Maravilhoso, Chapeuzinho vermelho tem inúmeras versões: a primeira foi copilada do imaginário popular pelo francês Charles Perrault no século XVII e, mais de um século depois, pelos alemães Jacob e Wilhelm Grimm. Através dessas duas versões, em particular, é possível perceber o contexto social na qual os autores estavam inseridos e, principalmente, a “visão de infância” em cada período.

Nesse sentido, as duas versões de Chapeuzinho Vermelho serão estudadas de maneira crítico-comparativa, destacando algumas permanências e mudanças no enredo, principalmente durante o desfecho e escolha das personagens que estão relacionadas com a cultura a qual foi dirigida. Sob a problemática, qual a diferença da visão direcionada ao infante e que importância essa diferença tem no conto Chapeuzinho Vermelho nas versões de Perrault e dos Irmãos Grimm? Este trabalho tem como objetivo analisar as mudanças na mentalidade social relacionadas ao infante refletidas no conto Chapeuzinho Vermelho, nas versões de Charles Perrault e na dos Irmãos Grimm.

O presente trabalho está estruturado em três partes: a primeira, intitulada *A Literatura Infantil e as Sociedades Tradicionais*, aborda questões específicas de literariedade: inicialmente, trata a cerca do gênero das histórias infantis e, posteriormente, aponta a importância dos contos de fadas no convívio familiar das sociedades tradicionais. Na segunda, *Os grandes autores da Literatura Infantil*, é feito um breve panorama da vida do francês Charles Perrault e do contexto social em que ele viveu; em seguida, o mesmo é feito com os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, ou simplesmente “Irmãos Grimm”.

Após a fundamentação e a contextualização das duas primeiras partes que compõem este artigo, chega-se a terceira e última parte, *Comparando as Versões de Chapeuzinho Vermelho*, com a análise do surgimento/invenção do conceito de infância, o simbolismo presente no conto e como é possível perceber essa mudança de visão, relacionada ao infante, nas duas versões de Chapeuzinho Vermelho.

Assim, percebe-se que o elemento social está intrínseco na obra literária e isto suscita questões de Literatura e Sociedade, a esse respeito Antônio Cândido (1967, p. 3) se posiciona da seguinte maneira:

antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade [...] Depois, chegou-se a posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária. [...] Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. [...] Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *externo*.

Por isso, com aportes necessários à invenção da infância e a história, vislumbra-se demonstrar, nas páginas a seguir, a alteração na visão de infância nas duas versões de Chapeuzinho Vermelho (Leia-se Charles Perrault e os Irmãos Grimm), a partir de uma leitura analítica meticulosa das ações narrativas em conformidade com os princípios da Teoria Literária, subsidiada por contribuições da psicanálise e do simbolismo.

## 1 A LITERATURA INFANTIL E AS SOCIEDADES TRADICIONAIS

Tradicionalmente considerada um *gênero menor* (COELHO, 2009a, p. 29), a Literatura Infantil precisou romper com a finalidade formativa a ela imposta de tutelar às crianças, vistas como um adulto em potencial e cuja educação deveria estar alicerçada nas bases da moralidade; para se afirmar como Literatura autêntica voltada para leitores específicos, sem desmerecimento, enquanto criação literária, por conta do seu público-alvo: as crianças.

Tem-se a constatação de que “os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da minimização) de textos escritos para adultos” (COELHO, 2009a, p. 27.), com o objetivo de moldar a conduta social ideal desde pequeno, isso tendo em vista a complexidade da linguagem formulada de acordo com o entendimento e a percepção da criança.

A afirmação da Literatura para criança enquanto uma ramificação considerável e complexa, em termos de criação literária, deu-se apenas com a mudança da mentalidade sobre o ser infantil, não mais considerado como um “pequeno adulto”; porém, como um ser com necessidades e abordagens próprias; isto foi possível, somente, com a emancipação do ideário burguês-capitalista.

A partir disso, houve a necessidade de encontrar o lugar da Literatura Infantil no universo das letras, isto é, uma classificação. Para isso, Coelho (2009a, p. 163-177) a define como pertencente ao gênero da ficção, pois retrata a vivência do *eu* com o *outro* no mundo social; consiste num subgênero (ou forma básica) da ficção, denominado Literatura Infantil, que se ramifica em categorias (ou formas simples), tais como fábula, apólogo, parábola, alegoria, mito, lenda e contos (que “pela simplicidade e autenticidade de vivências que singularizam [...] acabaram assimilados pela Literatura Infantil” (COELHO, 2009a, p. 165).

Após esta classificação da Literatura Infantil, faz-se necessário explicitar e desenvolver as características peculiares de um dos seus mais célebres representantes: o conto de fadas, que apresenta a seguinte ordenação nos estudos

literários: pertence ao gênero ficção, ao subgênero Literatura Infantil e à categoria contos de fadas.

### 1.1 A origem dos Contos de Fadas

Contar vem do latim *computare*, que evoluiu para *comptare*, cujo vocábulo francês é *computer*. Contar é o cômputo dos fatos ou conto de fatos. (GÓES, 1991, p.101)

Nascidos da alma do povo os contos de fadas tradicionais, ou contos de fadas, formam a base do que, atualmente, entende-se por Literatura Infantil. Inicialmente orais esse contos demonstram um somatório de elementos históricos que serviram como base para estruturar a sociedade da região onde estavam inseridos. Ao longo dos séculos eles sofreram alguns ajustes, substituindo a violência e a sexualidade, pela ideia de moralizar e instruir seus leitores, seja eles adultos ou crianças. Sobre isso, GÓES (1991, p.66) esclarece:

essas histórias não são apenas criação da imaginação, mas nasceram de acontecimentos reais que o povo recolheu e guardou e que mais tarde formaram [...] a moral das sociedades. Nos contos já se percebe a necessidade que o homem sente em subjugar seus semelhantes. A criação popular não é uma atividade estética gratuita, mas sim uma atividade útil, necessária à conservação e andamento de organização social.

Publicadas em 1697, os célebres “Contos da Mamãe Gansa”, do francês Charles Perrault, reúnem as histórias relatadas pelas camadas populares e marcam o surgimento, enquanto subgênero, da Literatura Infantil. No entanto, é na Alemanha do século XVIII, quase um século depois de Perrault que a Literatura Infantil, “a partir das pesquisas linguísticas realizadas pelos irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm), seria, definitivamente, constituída e teria início sua expansão pela Europa e pelas Américas” (COELHO, 2009b, p.29).

Todos esses autores têm suas obras contadas e recontadas até os dias atuais, porque seus contos se fundamentam na condição humana, representada por medos, lamúrias, aspirações e sonhos. São sentimentos inerentes à natureza humana, por isso, estiveram e estarão sempre presentes nas pessoas.

Quando se trata de Literatura para o público infantil, assim como para os demais gêneros, é construída sob duas formas distintas de representação artística. A primeira se funda no princípio da imitação autêntica da realidade, em que os fenômenos (sobre) naturais são elucidados através de explicação mítica, religiosa, moralista; encarados da mesma maneira em que as relações sociais, familiares e afetivas são expostas de forma a “testemunhar a realidade (o mundo, a vida real...) *representando-a* diretamente pelo *processo mimético* (imitação fiel)”, conforme Coelho (2009a, p. 51).

Por outro lado, há a possibilidade de transcender a abordagem realística da vida, nem sempre capaz de explicar satisfatoriamente à luz da razão a natureza dos fatos. Para isso, segundo Coelho (2009a, p. 51-52), o autor se lança a propor ou a “descobrir ‘o outro lado’ dessa mesma realidade – o não imediatamente visível ou conhecido –, *transfigurando-a* pelo *processo metafórico* [...], a matéria literária identifica-se [...] com a *realidade imaginada*, com o sonho, a fantasia [...]”. O termo fantasia pode ser entendido a partir das considerações de Rogel Samuel (2007, p. 32-33) abaixo:

Os termos ‘fantasia’ e ‘imaginação’, no pensamento filosófico, muito se aproximam, e quase se fecham complementares. ‘Fantasia’, na tradição do pensar ocidental, se traduz como ‘aparição’, ‘ação de mostrar-se’, ‘espetáculo’, ‘representação’. *Phantasia* encontrar-se em Platão e Aristóteles. [...] O nome comum que pode significar tanto ‘aparição’ quanto ‘representação’.

É exatamente nesta segunda forma de representação literária que se alicerça os contos de fadas, cujo processo metafórico transfigura e transgride a lógica, a moral e a intenção educativa da Literatura Infantil para, então, propor outra forma de leitura e conhecimento. Está-se, portanto, no campo do fantástico.

Antes mesmo de entrar no âmbito da significação do fantástico, faz-se necessário conhecer como ele está classificado quanto aos gêneros literários. Porém, isso necessita de outro prévio esclarecimento: os critérios da ordenação dos gêneros na literatura. A respeito dessa questão, faz-se oportuna a consideração de Wellek e Warren (2003, p. 307) ao dizerem que a “teoria dos gêneros é um princípio

de ordem: ela classifica a literatura e a história da literatura não por tempo ou lugar [...], mas por tipos de organização ou estrutura especificamente literários.”.

Diante disso, o fantástico se distingue dos demais gêneros literários devido à forma como ele representa a realidade: suscita, assim, situações extraordinárias que “[...] fazem a provocação, a experimentação de uma visão, de uma verdade. E a fantasia serve à busca, serve à provocação, à experimentação de um momento de verdade.” (SAMUEL, 2007, p. 31).

Isto é, “o fantástico pode ser descrito como imanente ou natural, [...] sendo a análise do aspecto sombrio da realidade humana; aparecendo como um modo de exploração do inconsciente” (SAMUEL, 2007, p. 34):

O fantástico não estabelece rupturas intelectuais, mas conjuga os contrários, [...] realiza um jogo do irreal e do inverossímil com determinada função de racionalidade, para questionar a própria racionalidade vigente. [...] Seu ingrediente obrigatório é o ceticismo que atravessa a razão e a desrazão.

Embora a incerteza sobre os fatos seja posta em questionamento, as narrativas fantásticas não são irracionais, porém, apresentam substância diferenciada, com ingredientes sobre-humanos e/ou supralógicos, que mantêm a verossimilhança<sup>5</sup> do enredo. Antes de tudo, a obra é antirracional, pois critica e subverte as explicações baseadas na razão científica e sistêmica da realidade.

O Fantástico se alicerça em instigar, levar à dúvida tanto o herói da narrativa quanto o próprio leitor sobre o acontecimento de fatos fora do padrão de normalidade e que “não podem ser explicados pelas leis do mundo familiar” (TODOROV, 2006, p. 148); fá-los ficar em constante oscilação entre a verdade e a ilusão.

A partir do instante em que o protagonista (e/ou o leitor) deixa de lado a hesitação promovida pelo acontecimento inusitado e toma um posicionamento diante desse fato, o fantástico deixa de existir, pois ele “ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico” (TODOROV,

---

<sup>5</sup> Verossimilhança: “Lat. *veri*, verdade, *similis*, semelhante à” (MOISÉS:2004:465), “ligação, nexos ou harmonia entre fatos, ideias etc. numa obra literária, ainda que os elementos imaginários ou fantásticos sejam determinantes no texto; coerência”. (HOUAISS, 2007)

2006, p. 148) e vem à cena a possibilidade de ocorrência de outros dois gêneros literários vizinhos: o estranho ou o maravilhoso.

O gênero estranho se apresenta como uma resposta racional ao fato fantástico. Funciona assim: diante da ocorrência de um fenômeno inusual, a tecedura da narrativa vai encaminhá-lo a uma justificativa racionalizada, a partir da redução do fator sobrenatural, que se dá através dos procedimentos a seguir: primeiro, descreditar o acaso, pois não há coincidência no sobrenatural; segundo, haver ilusão dos sentidos por meio do sonho, substâncias alucinógenas, fragilidade emocional; e terceiro passo, atribuir à loucura todas as sensações proporcionadas.

Todorov (2006, p. 157) especifica mais o gênero estranho quando diz existir “dois grupos de ‘desculpas’, que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório”. Isto é, no real-imaginário nada de sobrenatural aconteceu, o que se presenciou está associado a estados oníricos, alucinógenos, emotivos, de demência. Já a desculpa real-ilusória defende que o fenômeno excêntrico aconteceu de fato, porém, não consiste em algo sobrenatural, por mais que seja de natureza extraordinária, pois são explicados por leis da razão.

Por outro lado, o fantástico pode se desdobrar no gênero maravilhoso, caracterizado por assumir a existência do fator sobrenatural. Neste, os fenômenos fantásticos recebem explicações consoantes a novas leis da natureza e “não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito” (TODOROV, 2006, p. 160).

Isto porque no gênero maravilhoso é possível, é normal a convivência de seres do mundo conhecido (a realidade) com seres de natureza sobrenatural. É o caso dos seres maravilhosos, como, fadas, duendes, bruxas (os), tão presentes nas histórias para crianças. A esse respeito, Coelho (2009a, p. 172) afirma:

Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc.

Por intermédio deste subgênero, os seres maravilhosos assumiram personalidades que os imortalizaram, transcendendo o plano da ficção para se tornarem representativos no mundo real. Assim, tem-se elfos (magos imortais), gnomos (artesões solitários), duendes (espíritos interesseiros) –, de modo geral, seres da mitologia celta e escandinava, mas que apresentam outras nomenclaturas e/ou outras funções em lugares distintos. Sobre isso, a Revista Mundo Estranho comenta:

Na Inglaterra, por exemplo, todos esses personagens são chamados genericamente de *goblins*, na Escócia, de *brownies*, e em boa parte da Europa são simplesmente anões [...]. Na maioria dos relatos, os duendes são retratados como pequenos espíritos esverdeados e travessos, que vivem em um universo paralelo, mas interferem nos destinos humanos. Quando são bem tratados, eles ajudam nas tarefas domésticas, mas se ficam zangados podem aprontar das suas, azedando uma jarra de leite ou inventando pesadelos para atrapalhar nossos sonhos. [...] Na Antiguidade, as lendas de duendes serviam para satisfazer a eterna necessidade humana de encontrar respostas para vários fenômenos inexplicáveis.

Já as fadas são figuras maravilhosas de fama mais difundida, de origem remota, relacionada aos povos antigos que viveram antes da era cristã, era símbolo de fertilidade. Convencionalmente (pós-cristianização), tem-se a fada como auxiliadora, magnânima, disposta a ajudar os seres humanos em perigo.

Do outro lado do extremo está a bruxa, cuja aparência horrenda (com a típica verruga cabeluda) personifica seu caráter e conduta: atrapalha os planos dos heróis e heroínas com porções mágicas ou se transfigurando em outras pessoas; sempre aparece como a representação do mal.

## **1.2 Os Contos de Fadas no Convívio Familiar Tradicional**

Como estiveram, desde os primórdios, atrelados à função utilitário-pedagógica, os contos de fadas exerceram um papel extremamente importante no convívio familiar das sociedades tradicionais (PALO, p9, 1932). Responsáveis por disseminar os valores comportamentais da época, através de fatos moralizantes,

suas narrativas continham ensinamentos de como as crianças deviam se portar, caso contrário, havia sempre um “castigo” para a desobediência, a espera.

Tais ensinamentos podem ser observados em narrativas como: Chapeuzinho vermelho, onde, contrariando o conselho da mãe, a menina acaba sendo devorada pelo lobo; Os Sapatinhos Vermelhos como propagação da caridade Cristã; A Bela Adormecida, Branca de Neve e os Sete Anões e a Gata Borralheira, como exemplo da conservação da pureza e obediência a espera do príncipe encantado. A respeito disso, COELHO (2009b, p.32) pondera:

valorização da obediência, da pureza, da modéstia, do recato, da submissão, da religiosidade como virtudes básicas da mulher (patente em todos os contos, confirmando o ideal feminino consagrado pela tradição: pura/impura, bruxa/fada, mãe/madrasta...).

Iniciadas, normalmente, com a morte de algum familiar ou com algum problema semelhante, onde o mal prevalecia a maior parte da história, essas histórias não faziam distinção entre adultos e crianças, pois não havia o entendimento de infância, como afirma COELHO (2009b, p.23):

a criança é vista como um “adulto em miniatura”, cujo período de imaturidade (a infância) deve ser encurtado o mais rápido possível. Daí a educação rigidamente disciplinadora e punitiva; e a literatura exemplar que procurava levar o pequeno leitor a assumir, precocemente, atitudes consideradas “adultas”.

Nota-se nessas narrativas a proeminência da moral maniqueísta, que dividi o mundo em certo/errado e bom/mau, e o dogmatismo, como forma de impor a “obediência absoluta aos valores, padrões, tabus ou ideais consagrados pelo poder ou pelo saber da autoridade (Igreja, governo, padrão, pai, marido)” (COELHO, 2009<sup>a</sup>, p.20), numa clara manipulação ideológica.

A partir do final do século XIX e início do século XX, “surge uma nova mentalidade com os contos de caráter e ideais sociais. A redescoberta do problema social da criança infeliz” (GÓES, 1991, p. 98). Muitos foram os escritores que se debruçaram sobre essa temática, buscando na psicologia suporte para entendê-la e a Literatura como forma de denunciar suas mazelas. Assim, Goés (1991, p. 98) diz:

assim Dickens, o defensor do menor, Condessa de Ségur, além de obras de Hugo, George Sand, Michelet, Erckman, Chatrian, Nallés, Mark Twain e

outros que testemunharam pela infância e denunciaram os crimes perpetrados contra ela.

As obras desse período apregoavam os novos valores em reação aos antigos. Em suas histórias, diferentemente da tradicional, a criança não é mais vista como um adulto em miniatura, mas “como um ser em formação, cujo potencial deve-se desenvolver em liberdade, mas orientando no sentido de alcançar total plenitude em sua realização” (COELHO, 2009a, p. 27). Essas histórias estavam marcadas pela “concepção da vida como uma mudança contínua” (COELHO, 2009a, p. 26), onde as dificuldades existem, são inevitáveis e fazem parte da existência humana.

Frequente é a comparação entre Literatura Infantil e contos de fadas, já que ambos possuem intrínseca relação com os contos tradicionais, apregoando ao segundo a categoria de coadjuvante. No entanto, os contos de fadas estão muito além de serem apenas um componente ou suporte da primeira, porém, uma forma de Literatura Infantil. De acordo com Bruno Bettelheim (2009, p. 12-13):

os contos de fadas são forma artística única, [...] são ímpares, não só como uma forma de literatura, mas como obras de arte integralmente compreensíveis para a criança, como nenhuma outra forma de arte o é. Como sucede com toda grande arte, o significado mais profundo do conto de fadas será diferente para cada pessoa, e diferente para a mesma pessoa em vários momentos de sua vida.

Os contos de fadas tradicionais desempenhavam uma função social para o infante: eles traziam para a criança o modelo comportamental camuflado por um mundo de fantástico e de seres maravilhosos. Diferentemente disso, os contos de fadas modernos romperam com o modelo clássico e se constituíram como importante suporte lúdico e força positiva no desenvolvimento interno das crianças.

## **2 GRANDES AUTORES DA LITERATURA INFANTIL**

### **2.1 Charles Perrault, o precursor da Literatura Infantil**

Nascido no dia 12 de janeiro de 1628, em Paris, filho de Pierre Perrault e de Pâquette Leclec, Charles Perrault era gêmeo de François, que viveu apenas seis

meses de idade, teve como padrinhos seu irmão Pierre e sua prima Françoise Pépin. Em 1636 (ou 1637), tal como os irmãos mais velhos, adentra no Colégio de Beauvain, onde logo se mostra um dos melhores alunos, compondo, principalmente, versos com uma facilidade precoce.

Por volta de 1643 (ou 1644) abandona o colégio e ingressa à classe de filosofia e, junto com um colega, Beaurain, completa sua formação, sem mestres, durante três ou quatro anos. Durante esse período [...] estudou Virgílio, Horácio, Tácito e a maioria dos clássicos latinos. Por sugestão de Beaurain, Charles Perrault, com a colaboração dos Irmãos Nicolas e, principalmente, Claude, traduz em versos burlescos o sexto livro de *Eneida*. (PERRAULT, 2007, p.213)

Formado em direito foi trabalhar com o irmão Pierre. Este por sua vez, recebedor geral das finanças, tinha grande proximidade com Colbert, ministro das finanças de Luiz XIV, que se tornaria superintendente das edificações do rei. Em 1668 Colbert nomeia Perrault secretário da “Pequena Academia”, cuja função consistia em aconselhar o ministro em assuntos literários e artísticos, para definir a política cultural do reino. Sua carreira, portanto, avançava de forma natural.

Em novembro de 1671 Perrault ingressa na Academia Francesa, sucedendo a Jean de Montigny, bispo de Lion. Seu agradecimento é tão apreciado que se toma a decisão de tornar públicas, no futuro, as sessões de recepção. [...] No ano seguinte é eleito chanceler da Academia e casa-se, na igreja de Saint-Gervais, com Marie Guichon, de dezenove anos. (CHARLES, 2007, p.215)

Em 1682, com o nascimento do Duque de Borgonha, neto de Luís XIV, Perrault celebra o nascimento em seu *Banquete dos deuses*, obra alegórica em prosa e verso. Em 1691 publica *Grisélidis*, seu primeiro conto dedicado as mulheres e, anos depois, publica *Pele de asno*, o último dos contos em versos, é também o primeiro que Perrault parece destinar explicitamente às crianças. (GÓES, 2010, p. 117)

Publicados em 1697, os célebres Contos da Mamãe Gansa reúnem as histórias relatadas pelas camadas populares e marcam o surgimento, enquanto subgênero, da Literatura Infantil. A obra dedicada Mademoiselle de Charles, sobrinha do rei Luis XIV, continha oito contos: A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho, Barba Azul, O Gato de Botas, As Fadas, entre outras e, posteriormente, quando publicada, fora acrescida mais outras narrativas.

Considerado de menor valor pelos apreciadores da “verdadeira literatura”, essas histórias eram contadas, normalmente, por mulheres. Em Versalhes e nos salões parisienses, por exemplo, era comum a prática da conversação que, em determinado momento, assumia a forma da narrativa de lendas e fábulas. Por ser um gênero mais habituado a elas em comparação a tragédia, epopeia ou a crônica (reservados aos homens) eram elas quem mantinham os salões. No entanto, personalidades importantes apreciavam ouvir tais histórias inverossímeis.

Vale ressaltar que as publicações de Perrault não se destinavam às crianças, mas aos adultos. O escritor não desejava apenas entreter o público, mas dar uma lição de moral específica com cada um de seus contos (BETTELHEIN, 2002, p. 181). O autor ensina que quem transgride as regras se expõe ao perigo, é punido e fim de história (CORSO e CORSO, 2006, p. 41). Por isso é compreensível que ele os modificasse à sua maneira.

Perrault, portanto, ao publicar tais contos principia o resgate de uma literatura que, durante séculos, sobreviveu graças à oralidade, passada de geração em geração, como afirma COELHO (2009b, p.81):

foi nesse momento que Charles Perrault entrou para a história, não como poeta e intelectual de destaque na corte de Luís XVI, mas como o iniciador da Literatura Infantil. Entretanto, quando analisado por meio da ótica histórica, torna-se evidente que, ao iniciar o resgate da Literatura resguardada pela memória popular, sua intenção não era escrever contos para criança. Seu principal alvo era valorizar o gênio moderno (francês) em relação ao gênio antigo (dos gregos romanos), então consagrados pela cultura oficial europeia como modelo superior.

Entretanto, a originalidade e genialidade de Perrault não residem apenas em ser o primeiro a dar acabamento literário a esse tipo de narrativas, mas em inserir as paisagens francesas e sua atmosfera impregnada de aldeões, damas e cavaleiros nessas histórias. Fez posar para ele os modelos que o rodeavam: seus amigos, vizinhos, os trabalhadores que via nos campos etc. [...] Por outro lado, Perrault introduziu na literatura a gente humilde, os lenhadores, os serviçais, os moleiros (GÓES, 2010, p. 118).

Perrault morre no dia 16 de maio de 1703, aos 75 anos, na sua residência em Paris, que ficava junto à vala da Estrapade. No dia seguinte é sepultado na igreja de

Saint-Benoît, sua própria paróquia. Homem de opiniões polêmicas, suas obras são até hoje editadas, traduzidas e adaptadas para livros, revistas, filmes e peças de teatro.

Perrault viveu no século XVII, época do Antigo Regime, quando a situação da França era de extrema injustiça social: o rei governava com poderes absolutos, controlando a economia, a justiça, a política e até mesmo a religião dos súditos. Os impostos eram pagos apenas pelos trabalhadores urbanos, camponeses e pequena burguesia comercial que compunham o chamado Terceiro Estado, cujo objetivo era manter os luxos da nobreza. A esse respeito, Góes (2010, p.115) afirma:

Época do absolutismo e classicismo. Na França, na segunda metade do século XVII, durante o Reinado de Luís XVI, o Rei Sol, [...] a moda na corte é a do feérico: o rastro brilhante dos maravilhosos livros de valaria, a suntuosidade das damas ricamente vestidas (deviam sentir-se fadas), os amores impossíveis das novelas sentimentais, tudo levava ao ambiente mágico das fadas.

A França de Luís XVI tornou-se o centro do desenvolvimento científico - cultural e, durante certo período, o francês tornou-se a língua da moda e da diplomacia. Seus escritores eram lidos em toda a Europa, dentre os quais se destacam os dramaturgos Corneille, Racine e Molière e La Fontaine, o criador das fábulas. Foi nesse contexto de contraste social que Perrault publica o conto Chapeuzinho Vermelho.

## **2.2 Os Irmãos Grimm e a Literatura para Crianças**

Se, enquanto gênero, a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault, foi a partir das pesquisas linguísticas de Jacob e Wilhelm Grimm, ou simplesmente “Irmãos Grimm”, como eram conhecidos, que ela seria definitivamente constituída. Coletando um imenso e complexo quantitativo de contos, lendas e histórias do imaginário popular, os Grimm são responsáveis por dar os matizes para a Literatura Infantil conhecida hoje.

Jacob Ludwig Karl Grimm nasceu em 05 de janeiro de 1785 e Wilhelm Karl Grimm em 24 de fevereiro de 1786, ambos em Hanau, na Alemanha. Os dois irmãos seguiram caminhos semelhantes: estudaram advocacia, mas abandonaram o curso para se dedicar à Literatura. No entanto, graças ao apoio oferecido por uma tia materna, Jacob pôde receber uma educação mais esmerada. Inicialmente em casa, com um preceptor, depois em um liceu em Kassel. Sobre isso, Mata e Mata (2006, p. 04) comenta:

seus estudos universitários se fazem em Marburg, onde cursa direito. Ali o jovem Jacob tem a oportunidade de encontrar aquele que viria a ser um divisor de águas na sua formação, e que, num certo sentido, tornará possível a confluência, na figura do próprio Jacob, entre a tradição romântica e a tradição historicista alemã, àquele momento em estado larvar: falamos de Friedrich Von Savigny, o founding father da escola histórica.

Sob os preceitos de Savigny, Jacob, no ano de 1808, é nomeado chefe da biblioteca particular de Jérôme Bonaparte em Kassel e, no ano seguinte, torna-se diplomata. Na condição de diplomata em 1815, a serviço do governo prussiano, recupera manuscritos que haviam sido furtados pelas tropas francesas. Em 1829, a convite de Göttingen, torna-se professor do departamento Alemão e bibliotecário. (MATA e MATA, 2006, p. 05)

Conjuntamente com seu irmão Wilhelm, em 1812, publica *Contos para a Infância e Lar*, com 51 narrativas extraídas do imaginário popular alemão, somente Dorotea Viehman contou aos irmãos cerca de 200 contos. A ideia inicial previa um trabalho de coleta em toda a Alemanha, mas um conselho de Arnim fez com que os dois irmãos se limitassem a Hessen (MATA e MATA, 2006, p. 07). A respeito disso, Góes (2006, p. 29) pondera:

influenciados pelo ideário cristão que se consolidava na época romântica e cedendo à polêmica levantada por alguns intelectuais, contra a crueldade de certos contos, os Grimm, na segunda edição da coleção, retiraram episódios de demasia violência ou maldade, principalmente aqueles que eram praticados contra crianças. O sucesso desses contos abriu caminho para a criação do gênero Literatura Infantil.

Jacob, entretanto, não se limitou apenas aos trabalhos com contos. Em 1819 Jacob, dessa vez em trabalho solo, termina o primeiro volume de sua *Gramática do Alemão*, obra-prima da escola histórica alemã e, em 1828, publica *Antiguidades Jurídicas Alemãs*. Nesse segundo trabalho o foco é na dimensão simbólica dos atos

jurídicos, identificadas por Savigny desde 1814 como o elemento chave para a reconstrução das formas primordiais do direito civil (MATA e MATA, 2006, p. 06). Jacob, sozinho, escreveria ainda *Mitologia alemã* (1835) e *História da língua alemã* (1848).

Wilhelm Karl Grimm, irmão e inseparável companheiro de Jacob Grimm, que sua importância seja normalmente considerada secundária em relação àquele, fica evidenciado na primeira frase que Wilhelm Scheler lhe dedica na *Allgemeine Deutsche Biographie*: “Irmão de Jacob Grimm” (MATA e MATA, 2006, p. 05, 06).

Ao contrário do irmão, Jacob, Wilhelm detinha uma saúde frágil e teve em Savigny o seu ponto de referência intelectual e científico. No início de 1814 assume o posto de bibliotecário em Kassel. Em 1825 casa-se com Dorothea Wild, bisneta do filólogo Johann Matthias Gesner, e em 1829 publica *A Saga Alemã*, sua obra mais importante. No ano 1831 assume o cargo de professor extraordinário e quatro anos mais tarde torna-se catedrático.

Wilhelm Grimm apesar de, como cientista, seu legado ser sobreposto pelo irmão, notabilizou-se por fazer as alterações estilísticas e conteudísticas e, assim, dar a forma definitiva à coletânea de contos por eles transcrita. Sobre isso, Mata e Mata (2006, p. 08) pondera:

é bastante provável que suas disposições, neste particular, fossem bastante distintas das de Jacob. Nesse último, o espírito do historiador falava mais alto – daí seu desejo expresso de manter a “integridade” dos textos originais. Em carta de 1809 endereçada a Wilhelm, Jacob fazia o seguinte reparo a Arnim e Bretano: “não lhes interessa em nada a investigação histórica meticulosa”, de modo que “não se contentam em deixar o antigo como está, mas tentam adaptá-lo ao nosso tempo”.

Apesar de fazerem trabalhos distintos, foi trabalhando juntos que os irmãos ficaram conhecidos. Após a publicação de seu Dicionário, os Irmãos Grimm foram elevados à condição de cosistemizadores do “alto-alemão” e estavam entre os famosos “Sete de Göttingen<sup>6</sup>”. Admirados pelo rei da Prússia são eleitos para a

---

<sup>6</sup> Após a morte de Wilhelm IV, rei de Hannover, seu irmão Ernest August assume o trono e revoga a constituição que havia sido promulgada em 1833. Friedrich Christoph Dahlmann, um historiador que havia participado ativamente na redação da constituição, decide redigir uma carta de protesto no qual seis de seus colegas da Universidade de Göttingen assinam o documento, dentre eles os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. A resposta de Ernest ao documento foi a demissão dos sete professores. A

Academia de Ciências de Berlim, em 1840 Jacob é nomeado presidente do Congresso dos Germanistas Alemães e no ano seguinte toma assento no Parlamento de Frankfurt.

Os irmãos Grimm viveram no período em que a Alemanha, de princípios do século XIX, passava por uma crise política. O imperador Napoleão Bonaparte, em 1805, após a vitória sobre os Austríacos e Russos incorporou à *grand nation* os países que ficavam a esquerda da França, dentre eles a Alemanha, e cria os grã-ducados de Frankfurt, Würzburg e Westfalen. Segundo Mann (*Apud* RANGEL, 2012, p. 46):

Napoleão desempenhou na história alemã um papel tão central quanto na história francesa. Sob sua poderosa influência foram criadas as formas de existência política, jurídica e técnico-administrativa nas quais viveu a Alemanha no século XIX e, não raro, século XX adentro.

Contudo, gradativamente, o ânimo popular se transformou em insatisfação generalizada por parte da sociedade alemã. A censura rigorosa imposta pelo domínio napoleônico, o aumento dos impostos, a inflação e o crescente recrutamento de soldados contribuíram para a insatisfação. Embora não tenha havido formas de resistência direta, surge não apenas na consciência coletiva, mas também em intelectuais, um sentimento de patriotismo e o desejo de resgatar as tradições e a identidade nacional.

É nesse contexto que os irmãos Grimm, atraídos por tudo o que, no âmbito da literatura popular, possa traduzir aquele “espírito do povo” (MATA e MATA, 2006, p. 05), publicam o conto Chapeuzinho Vermelho, obra-prima da Literatura Infantil, contado e recontado até os dias atuais, cuja comparação com as demais versões é inevitável, principalmente quando se trata das versões compiladas por Charles Perrault.

### 3 COMPARANDO AS VERSÕES DE CHAPEUZINHO VERMELHO

---

história se espalhou e acabou produzindo uma espécie de canonização dos “Sete de Göttinger” junto à sociedade.

Chapeuzinho Vermelho é uma das narrativas referências quando se trata de contos voltados para o público infantil. As versões mais conhecidas são as de Charles Perrault e dos Irmãos Grimm, cujas narrativas apresentam traços e particularidades culturais distintas em suas raízes, bem como a trama e os recursos linguísticos utilizados pelos autores. Através da leitura comparada e minuciosa dos contos é possível perceber bem mais que uma estória para criança dormir, mas a própria história do infante em diferentes momentos.

### **3.1 A invenção da Infância**

Só muito tardiamente as sociedades modernas passaram a perceber a criança como um sujeito histórico e de direitos e quão complexo e demorado é o processo chamado infância. Segundo Ariès (NASCIMENTO e BRANCHER APUD ARIÈS, p. 1973), a falta de uma história da infância e de seu registro historiográfico são indícios da incapacidade por parte do adulto de ver a criança em sua perspectiva histórica.

Nas sociedades ditas pré-modernas a criança sequer existia como infante, ela crescia partilhando a vida promiscua dos adultos, frequentava os mesmos ambientes e situações, fossem eles domésticos, de trabalho ou de festas. Comum era o fato de três ou quatro membros da família dividirem a mesma cama, a vida era relativamente igual para todas as idades, ou seja, não havia muitos estágios e os que existiam não eram tão claramente demarcados. [...] Provavelmente ficavam mais expostas à violência dos mais velhos (NASCIMENTO e BRANCHER Apud ARIÈS, 1973, p. 1973). De acordo com Junior e Cruz (Apud DARNTON, 1986, p.47):

famílias inteiras se apinhavam em uma ou duas camas e se cercavam de animais domésticos, para se manterem aquecidos. Assim, as crianças se tornavam observadoras participantes das atividades sexuais de seus pais. Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como fase diferente da vida, claramente distintas da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar.

Vistas como um adulto em miniatura, esse pensamento, além de todo o envolvimento social no mundo dos adultos, era retratado nas vestimentas das crianças. As formas de se vestir os infantes tornavam os meninos pequenos homens

e as meninas pequenas mulheres. Sobre isso, o casal Corso e Corso (2009, p.173) se posiciona:

é a partir do momento em que a criança deixa de ser um adulto em miniatura, sendo objeto de uma atenção especial, que passa a ser socialmente valorizada a tarefa de se ocupar delas. Mais que isso, essa etapa da vida passou, cada vez mais, a ser considerada como a formação de uma pessoa, fonte de todas as virtudes, capacidades e traumas que ela terá na vida adulta. Foi aumentando a ocupação e a preocupação da sociedade com a elaboração desse momento inicial.

A análise da produção existente, sobre a história da infância, permite afirmar que até o início do século XVII a ciência desconhecia o conceito de infância, isto por que não havia lugar para os infantes nesta sociedade. A preocupação com a criança surgiu na França em meados do século XVII e início do XVIII. A esse respeito, Ariès e Chartier (1991, 319/320) esclarecem:

essa mudança de atitude com relação à criança, que é fundamentalmente uma mutação cultural, ocorre ao longo de um período extenso. Impossível estabelecer aqui uma cronologia precisa. [...] A evolução do sentimento de infância não se manifesta de maneira linear. Na França, por exemplo, o século XVII é um momento senão de reação, pelo menos de contenção. [...] Na primeira parte do século já se evidencia um novo sentimento da infância, e o discurso literário e médico aborda temas tidos muitas vezes como do século XVIII.

Vários foram os fatores que contribuíram para a mudança na mentalidade social da época: a queda do sistema feudal e o nascimento da burguesia são os principais responsáveis pela transformação da visão direcionada ao infante, eles trouxeram consigo não apenas a concepção de infância, mas o próprio modelo de família. A respeito da queda do sistema feudal, Takahashi&CIA (1977, p. 113) diz:

o processo econômico básico da revolução burguesa foi a abolição das relações feudais de produção, de acordo com o desenvolvimento do capital industrial; [...] tomando-se a revolução burguesa como ponto de partida. Reveste-se de maior importância, pois, explicar o desenvolvimento das forças produtivas que historicamente tornaram inevitável o movimento burguês que aboliu as relações feudais tradicionais de produção, bem como as formas sociais de existência do capital industrial da época.

A passagem de uma sociedade agrária para uma industrializada caracterizou-se por importantes alterações no modelo familiar. O sistema feudal, compatível com a necessidade de mão de obra para a lavoura de subsistência, baseado na agricultura e estruturado nas chamadas “famílias extensas” contava com a presença,

em seu núcleo familiar, de parentes e agregados. Já na típica família industrializada o modelo é nuclear; composta pelo casal e poucos filhos.

A burguesia, por sua vez, com a revolução industrial quer seu lugar na sociedade desfrutando dos benefícios do desenvolvimento tecnológico e, para tanto, sabiamente, decidiu-se por abdicar aos confrontos, mas criar estratégias de inserção social. Dessa forma, a família burguesa passa a ser estruturada da seguinte forma: os homens são os responsáveis por fornecer os subsídios necessários para o sustento da família, às mulheres cabem às atividades domésticas e aos “pequenos” apenas obedecer às regras familiares. Para Barbosa (2007, p.18):

a burguesia pressionou esta mudança devido um grande acúmulo de capital financeiro que, no século XVIII, resultou na revolução Francesa. Com todas estas mudanças ocorrendo, a família parece ter se adaptado a estas transformações de forma radical no seu contexto interno. Ao contrário do período conhecido por idade média, cuja relação familiar se dava partindo da grande propriedade, o que refletia em todas as camadas da sociedade medieval familiar, com o surgimento da burguesia, [...] os processos do cotidiano familiar que reflete uma família moderna, onde o pai, a mãe e o filho aparecem juntos, despertando, assim, a percepção de uma maneira particular de relacionamento a respeito da criança.

A partir dessa nova conjuntura, a afetividade surgida dentro dos lares trouxe consigo o sentimento de amparo e dependência em relação às crianças. Agora, elas necessitavam de cuidados e uma rígida disciplina que as transformassem em adultos socialmente aceitos. No entanto, esse período representou, para as crianças, uma fase nada favorável, como pode ser percebido no provérbio da época: Quem não usa a vara, odeia seu filho. Com mais amor e temor castiga o pai ao filho mais querido. Assim como uma espora aguçada faz cavalo correr, também uma vara faz a criança aprender (Brancher Apud Levin, 1997, p. 230).

Era preciso evidenciar as diferenças existentes entre ambos e, para tanto, o traje das crianças em relação ao adulto revelou uma preocupação que não existia anteriormente; as formas de vestir as crianças tornaram-se um fator predominante, pois demonstrava o tipo de pessoa daquele período. A esse respeito Barbosa (Apud Ariès, 1981, p.70) se posiciona:

no século XVII, entretanto, a criança, ou ao menos a criança de boa família quer fosse nobre ou burguesa, não era mais vestida como os adultos. Ela agora tinha um traje reservado à sua idade que a distinguia dos adultos. Esse

fato essencial aparece logo ao primeiro olhar lançado às numerosas representações de crianças do início do século XVII.

Concomitantemente, o Iluminismo e a Revolução Industrial também tiveram sua cota de contribuição nessa nova mentalidade, haja vista, que anteriormente os pequenos compartilhavam com os adultos a mesma jornada de trabalho, os mesmos ambientes precários e a má remuneração. Segundo o casal Corso e Corso (2009, p.8):

a progressiva exclusão dos pequenos do mundo do trabalho, na medida em que a Revolução Industrial criou espaços de produção separados do espaço familiar (o segundo era característico das organizações de trabalho artesanal e campesino); os ideais iluministas e os novos códigos civis trazidos pelas revoluções burguesas passaram a reconhecer as crianças como sujeito, com direito tanto a proteções legais específica quanto ao reconhecimento de uma subjetividade diferenciada dos adultos.

Com esse novo papel, imposta às crianças pela sociedade, há a necessidade de criar mecanismos voltados para esse novo público. Portanto, o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo), culturais (o livro), educacionais (escola) fazia-se necessário, bem como, novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) destinados ao infante. Segundo Siroba e Montandon (2001, p. 20), os estudos sobre a infância dentro da Sociologia, independentemente das instituições escolares, familiares, jurídicas, tomam corpo principalmente a partir da década de 1990, quando se oficializa a constituição de uma Sociologia da Infância.

Entendida, atualmente, como um período específico pelo qual todos passam, a puerícia não deve ser apreendida apenas como uma etapa cronológica na evolução do homem, mas como um fator humano independente, com suas características e necessidades próprias. Para Bettelhein (2002, p.39/40):

na infância, mais do que em qualquer outra idade, tudo está em transformação. Enquanto não conseguirmos segurança dentro de nós mesmos, não podemos nos comprometer em lutas psicológicas difíceis, a menos que uma saída positiva nos pareça segura, quaisquer que sejam as oportunidades que para isto a realidade apresente.

Na infância, a imaginação, a fantasia, os brinquedos, entre outros instrumentos, são fontes de uma atividade criadora capazes de constituir regras de convívio com a realidade. Segundo Bettelhein, (2002, p. 70) há um tempo certo para determinadas experiência de crescimento e a infância é o período de aprender a construir pontes sobre a imensa lacuna entre a experiência interna e o mundo real.

Nessa abordagem, entre o real e o imaginário que se faz necessário o uso dos contos de fadas como forma de externalizar as pressões internas sofridas pelas crianças. Ainda segundo Bettelheim (2002, p. 69):

os contos de fadas mostram à criança de que modo ela pode personificar seus desejos destrutivos numa figura, obter satisfações desejadas de outra, identificar-se com uma terceira, ter ligações ideais com uma quarta, e daí para diante, como requeiram suas necessidades momentâneas. Quando todos os pensamentos mágicos da criança estão personificados num bom conto de fadas – seus desejos destrutivos, numa bruxa malvada; seus medos, num lobo voraz [...] - então a criança pode finalmente começar a ordenar essas tendências contraditórias. Isto começado, a criança ficará cada vez menos engolfada pelo caos não manejável.

É nesse sentido que o conto de fadas Chapeuzinho Vermelho surge como uma representatividade do contexto social da época em que foi copilada. Primeiramente na França, do século XVII, por Charles Perrault e mais de um século depois na Alemanha, pelos Irmãos Grimm.

### **3.2 O Simbolismo em Chapeuzinho**

A história é de conhecimento universal: uma menina, que veste um capuz vermelho, é encarregada pela mãe de atravessar a floresta e levar alguns doces para sua vovozinha que está doente. No caminho, a menina é interpelada por um lobo que a induz a pegar o caminho mais longo para a casa da avó, enquanto ele segue por um atalho. Ao chegar à casa da velhinha, o lobo a devora e se esconde em sua cama, quando a menina chega, também é devorada pelo animal.

Os contos de fadas são um maravilhoso mundo cheio de simbolismo que ajuda a criança a compreender o mundo dos adultos e, dessa forma, tornar mais fácil a sua inserção nesta nova fase. A linguagem simbólica é, pois, a mediadora entre o espaço imaginário (do inconsciente, do mistério, do enigma...) e espaço real em que a nossa vida se cumpre (COELHO, 2009b, p.100). No conto Chapeuzinho Vermelho esse simbolismo se torna bastante evidente como, por exemplo, na escolha da cor do capuz da menina.

A cor vermelha é bastante sugestiva e trás consigo a ideia de sangue, de vida, o que leva a inferir que a garota já está na fase da menstruação e, portanto, no

período em que a sua libido pode ser despertada por algum homem sedutor. Dentre as inúmeras interpretações, das diversas tonalidades, da cor vermelha apresentada por Chevalier e Gheerbrant (2009, p.944/945), tem-se a listada abaixo:

universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue [...] é a cor da alma, da libido, a do coração, [...], ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais.

Partindo dessa premissa, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p.555), a linguagem dos símbolos interpreta os lobos de um modo infinitamente mais complexo, pelo fato de, em primeiro lugar, a complexo de qualquer outro vetor simbólico, poderem ser valorizado tanto positiva como negativamente.

No entanto, a significação dada a este animal, no conto Chapeuzinho Vermelho, é como representatividade de um homem sedutor e ardiloso, que envolve a menina num jogo sensual que ela corresponde. Para Corso e Corso (2009, p.44) fica difícil interpretar a atitude de Chapeuzinho de dar confiança para um estranho como pura ingenuidade. [...] Percebe-se que entre ambos há um diálogo que não se restringe à iminente devoração, a conversa tem uma inevitável colocação erótica, como pode ser percebido no trecho abaixo:

- Para que esses olhos tão grandes? - Para te ver melhor, minha netinha. -  
Para que estas orelhas tão grandes? - Para te escutar melhor, minha netinha.  
- E para que esta boca tão grande? - Para te comer melhor, minha netinha!  
(MACHADO, 2010, p.80/81)

Perrault, em sua segunda versão, deixa isso bastante claro quanto ao término da narrativa expõe um pequeno versinho para alertar as meninas ingênuas sobre os perigos de aceitar a companhia e galanteios de homens gentis e sedutores. Segue abaixo a moral, segundo Perrault, do conto Chapeuzinho Vermelho:

vemos aqui que as meninas e, sobretudo, as mocinhas lindas, elegantes e finas, não devem a qualquer um escutar. E se o fazem, não é surpresa que do lobo virem o jantar. Falo “do” lobo, pois nem todos eles são de fato equiparáveis. Alguns são até muito amáveis, serenos, sem fel nem irritação. Esses doces lobos, com toda educação, acompanham as jovens senhoritas pelos becos afora e além do portão. Mas ai! Esses lobos gentis e prestimosos, são, entre todos, os mais perigosos. (MACHADO, 2010, p.82)

Chapeuzinho Vermelho precisa atravessar a floresta para chegar à casa da avó. Nesse sentido, tem-se a floresta como um portal divisor entre o mundo familiar, com seus julgamentos e desígnios, e o mundo externo e suas possibilidades capazes de desencadear grandes mudanças. Segundo o casal Corso e Corso (2009, p.27):

boa parte das histórias tradicionais infantis ocorre na floresta ou inclui a tarefa de atravessá-la. É o espaço por onde passa a missão de sair para o mundo para provar algum valor, como ser capaz de sobreviver aos seus perigos, trazer um objeto ou tesouro, tarefas mais usuais dos heróis dos contos de fadas. Seja como for, o que interessa é que se repete a situação em que o personagem passa por algum tipo de expulsão, fuga ou partida do lar, a partir da qual empreenderá a verdadeira aventura, que se desenrola do lado de fora de casa, na floresta ou através dela.

Na versão de Perrault existe a figura do gato que, durante a narrativa, observa a atitude da menina: “Menina perdida! Come a carne e bebe o sangue da avó!” (Corso e Corso, 2009, p.7). Normalmente associado à sagacidade e à clarividência o simbolismo desses animais, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 461), é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal.

Outro elemento presente na versão de Perrault é o canibalismo. Chapeuzinho bebe o sangue da avó, como se fosse vinho, e come sua carne. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 956) o vinho é tido como símbolo do conhecimento e da iniciação, assim, o ato canibal da menina pode ser entendido como “tomar do conhecimento” da avó para a iniciação sexual.

Por fim, tem-se a simbologia da própria criança protagonista da estória. Tida como símbolo da inocência, é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 302), o infante, por muito tempo, teve seu espaço relegado na sociedade. No entanto, nos últimos séculos houve uma mudança considerável dessa mentalidade. Partindo dessa premissa, os contos de fadas, em especial Chapeuzinho Vermelho, podem fornecer referências da visão de infância do período no qual estavam inseridos.

### **3.3 A infância nas versões de Chapeuzinho Vermelho – de Perrault aos Irmãos Grimm**

Chapeuzinho Vermelho, assim como a maioria dos contos de fadas, possui muitas versões diferentes, as mais conhecidas são as do Francês Charles Perrault (século XVII) e dos Alemães Jacob e Wilhelm Grimm (século XVIII), mas a história literária deste conto começa com Perrault. Segundo Bettelheim (2002, p. 180), o conto, em inglês, é mais conhecido pelo título de “Capinha Vermelha”, embora o título dado pelos Irmãos Grimm, de “Chapeuzinho Vermelho”, seja mais apropriado.

Perrault e os Irmãos Grimm viveram em países e séculos diferentes, por conseguinte, o contexto histórico em que viveram os escritores também era distinto. No entanto, ao estabelecer um processo comparativo entre as duas versões do conto torna-se evidente as diferenças, mas também as semelhanças existentes entre as narrativas. Vale ressaltar que os Irmãos Grimm não adaptaram a versão de Perrault, mas, assim como o primeiro, coletaram do imaginário popular.

Em Perrault, porém, há uma peculiaridade: existem duas versões sua do conto Chapeuzinho Vermelho. Na primeira não existe um final feliz, nem uma moral da história, pois não fora publicada para crianças. Esta versão, depois de publicada, foi duramente criticada pela linguagem, violência e apelo sexual contidos em sua história. Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua (CORSO e CORSO *Apud* DARNTON, 2009, p. 8).

Já a segunda versão, mais amenizada e com uma lição de moral no final do conto, consta em sua obra “contos da mamãe Gansa”, livro publicado pelo autor em 1697. Partindo desse pressuposto, vale ressaltar, que a versão de Perrault que será analisada será a primeira, a mais violenta, escrita quando ainda não existia o sentimento de infância e, portanto, ao decompor a narrativa, é possível perceber a ausência de uma preocupação com a criança ao ler/ouvir essas histórias.

Nas primeiras páginas do conto essas diferenças se fazem presente, como é o caso da linguagem utilizada pelo autor ao copilar a narrativa. Na versão de Perrault a transcrição foi feita exatamente como a ele fora relatada, portanto, torna-se evidente a violência e a sensualidade presentes na estória. Como pode ser percebido do trecho transcrito abaixo:

O lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro a casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa, cortou a carne em fatias e colocou numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e deitou-se na cama, à espera. (CORSO e CORSO, 2009, p.7)

Nesse excerto, a partir da linguagem, pode-se inferir que ainda não havia o entendimento sobre a infância, dessa forma, as histórias eram contadas da mesma maneira tanto para adultos quanto para crianças. Por isso, a linguagem presente no conto, para os tempos modernos, se torna demasiadamente forte.

Outro aspecto a ser observado a respeito da linguagem na história é o fato do lobo “devorar” tanto a menina quanto a avó, o que indica que o lobo, enquanto homem adulto, não fazia distinção de idades quando se tratava de seus impulsos sexuais. Com Chapeuzinho, porém, o lobo se utiliza da sedução para atrair a garota, onde nem a mãe nem a avó podem fazer nada – nem ameaçar, nem proteger (BETTELHEIN, 2002, p.185). Sobre isso, Corso e Corso (2009, p. 44) se posicionam:

aliás, trata-se de uma conversa de mútua sedução, plena de preliminares. Sem destacar seu caráter de tentação erótica, seria incompreensível pensar porque o lobo não a comeu a com a mesma objetividade que o fez com a vovozinha. Em vez disso, ele e a menina ficam travando um duelo verbal, totalmente dispensável se Chapeuzinho não passasse de um bom bocado de carne terra.

Pouco se conhece sobre a figura da mãe na versão de Perrault. No início do conto ela apenas diz para Chapeuzinho levar a comida a sua avó, sem instruir a menina sobre os perigos da floresta. Portanto, pode-se inferir que há pouca ou nenhuma preocupação da mãe para com a garota. Segundo Bettelhein (2002, p.186), a mãe não está livre de culpa. Uma jovem necessita de uma figura materna forte para sua proteção, como um modelo a ser imitado.

Em Perrault, não existe a figura do caçador, segundo Corso e Corso (2009, p.7/8), nessa versão não existe um final feliz, nem uma moral da história, pois seu

objetivo não era prevenir as crianças contra os perigos da desobediência aos pais, de modo a protegê-las do contato precoce com a sexualidade adulta.

para nosso espanto, este conto recolhido na França, por Charles Perrault, da tradição oral camponesa do século XVII, termina bruscamente [...]. O corajoso caçador, que viria matar o lobo e resgatar com vida a pobre Chapeuzinho Vermelho e sua querida avó, não existe nesta versão. Não existe um final feliz, nem uma moral da história (CORSO E CORSO, 2009, p. 7/8).

Ao se deitar na cama da avó, o lobo representa uma imagem comum para as pessoas da época, haja vista, que naquela época, por habitarem casas pequenas, adultos e crianças compartilhavam o mesmo cômodo com os animais domésticos, sendo que em muitas dessas habitações a comida e o sexo eram feitos na mesma acomodação.

Mais de cem anos depois, especificamente em 1812, os Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm copilaram, entre outras estórias, a versão Alemã do conto Chapeuzinho Vermelho. Publicado no livro “Contos da Infância e do Lar”, os irmãos se propõe a fazer com que suas narrativas consorciem entretenimento com lições de moral. A esse respeito, Bruno Bettelheim (2002, p. 189/190) se posiciona:

enquanto no relato de Perrault a ênfase recai sobre a sedução sexual, na estória dos Irmãos Grimm dá-se o oposto. Nela, não se menciona nem direta nem indiretamente nenhuma sexualidade: isso pode estar sutilmente implícito, mas, essencialmente, o ouvinte tem de completar a ideia, para compreender a estória. Para a mente infantil, as implicações sexuais permanecem pré-conscientes, como deveriam. Conscientemente a criança sabe que não existe nada de errado em colher flores; o que está errado é desobedecer à mamãe quando estamos encarregados da importante missão de atender um interesse legítimo [...] da avó.

Na versão dos irmãos Grimm é perceptível a “infantilização” da estória. Partindo do ponto de vista da linguagem, a diferenciação da versão de Perrault é notória. No decorrer do conto é possível perceber a alteração na linguagem empregada na estória, como, por exemplo, a retirada do canibalismo e na utilização de palavras no diminutivo como forma de infantilizar e aproximar o pequeno leitor da narrativa.

era uma vez uma menina encantadora. [...] Um dia, a mãe da menina lhe disse: “Chapeuzinho Vermelho, aqui estão alguns bolinhos e uma garrafa de vinho. Leve-os para sua avó. Ela está doente, sentindo-se fraquinha, e estas coisas vão revigorá-la.” [...] “Que coisinha nova e tenra vai dar um petisco e tanto!” (MACHADO, 2010, p.145/146).

Outro ponto a ser observado na versão dos Grimm é a mudança na postura da mãe da menina, nesta versão ela demonstrar preocupação com a garota e lhe adverte: trate de sair agora mesmo, antes que o sol fique quente demais, e quando estiver na floresta olhe para frente como uma boa menina e não se desvie do caminho (ano, p.145/146). Para Ariès e Chartier (1991, p. 260), entre as mulheres cultas raramente se encontra o conceito de amizade com relação às filhas.

Após Chapeuzinho Vermelho sucumbir a tão aterrorizante destino na versão de Perrault, eis que surge, na versão dos Irmãos Grimm, a figura do caçador. Segundo Corso e Corso (2009, p. 48 e 190) essa figura faz um contraponto com um aspecto do lobo que é uma ameaça primordial. [...] O caçador é a figura mais atraente, tanto para os meninos como para as meninas, porque salva os bons e castiga o malvado, nesse caso, o lobo.

A inserção do caçador, que salva Chapeuzinho e a avó das “garras” do lobo mau, está vinculada a alteração da figura paterna em relação ao infante. O pai, que outrora era uma pessoa como outra qualquer, torna-se símbolo de força e proteção, visto para os filhos como o “super herói”, aquele capaz de salvá-lo de todos os males. Para Bettelheim (2002, p.220):

no esquema nuclear típico de família, é dever do pai proteger o filho contra os perigos do mundo exterior, e também contra os que se originam das tendências associadas da própria criança. A mãe deve prover os cuidados da criança e as satisfações gerais das necessidades físicas imediatas que esta requer para sua sobrevivência.

Diante das comparações entre as duas versões de Chapeuzinho Vermelho – Leia-se Perrault e os Irmãos Grimm – é possível a afirmação: a menina reflete a visão direcionada ao infante de cada época e país em que cada versão foi copilada. Uma vez que no primeiro conto a criança era tida como um “adulto em miniatura” e na segunda, mesmo que ainda não houvesse uma definição clara sobre o que era a infância, os pequenos já eram tratados de forma diferenciada. Durante o processo comparativo foi possível perceber a alteração sofrida pela concepção de infância ao longo dos séculos.

Na versão de Perrault a linguagem é impregnada de violência e apelo sexual, enquanto que na versão dos Irmãos Grimm há uma infantilização da estória. Com

Perrault, a figura materna era desconhecida, não demonstrando qualquer tipo de afeto pela menina, já com os irmãos Grimm há uma mudança de postura da mãe, que é demonstrada através das advertências feitas à filha. Em Perrault além de não fazer nenhuma menção à figura paterna, não existe a figura do caçador e nem um final feliz. Na versão de Jacob e Wilhelm Grimm é inserido o caçador, que, ao mesmo tempo em que faz um contraponto com o lobo mau, representa a figura paterna, como um super herói que salva Chapeuzinho Vermelho e sua avó. E assim, a estória termina com um final feliz, onde o mal é castigado e o bem vence.

## **Considerações Finais**

Mundialmente conhecido e apreciado por adultos e crianças o conto de fadas Chapeuzinho Vermelho tem sua estória contada e recontada desde sua primeira versão compilada por Charles Perrault. Desde então, ela vem sofrendo alterações de acordo com o contexto histórico no qual está inserido, exemplo disso é a versão compilada pelos Irmãos Grimm, que a deixou mundialmente conhecida, e que fora escrita mais de um século depois da primeira.

É possível perceber nessas duas versões, em particular, a forma como o infante era retratado. Para tanto, entender o que é a infância é primordial para compreender o processo histórico da própria criança, entendida por muito tempo como um adulto em miniatura. Portanto, o presente trabalho buscou interligar a história da Literatura Infantil com o processo histórico perpassado pelo próprio conceito de infância, buscando entender o que era ser criança através das versões compiladas por Charles Perrault e os Irmãos Grimm no Conto Chapeuzinho Vermelho.

Nesse sentido, a partir de tudo o que foi exposto, pode-se concluir que na primeira versão de Charles Perrault ainda não existia a concepção de infância, portanto, nesse período a criança era tida como um adulto em miniatura, bem como era exposta a todo o tipo de mazelas e violência cometidas pelos adultos. Já na versão dos Irmãos Grimm foi feita a compilação e adaptação de acordo com o período no qual estavam inseridos. Onde é possível perceber uma mudança no

olhar direcionado ao infante, embora ainda não existisse o conceito de infância, propriamente dito, já se entendia que a criança necessitava de um tratamento especial. Portanto, mediante a pouca literatura que trata do tema sobre as crianças pré-modernas, os contos de fadas têm sua importância (também) quando ajudam a entender a condição desses indivíduos nos períodos analisados neste trabalho.

Por fim, a Literatura nunca se esgota, múltiplas são as compreensões de um fato ficcional. Logo, as análises literárias também não obedecem à intencionalidade ou ao propósito de escritura de uma obra, porém elas ganham possibilidades a cada nova leitura, sob os olhos criativos do leitor. Portanto, neste trabalho foram desenvolvidos apenas alguns aspectos da infância encontrados em Chapeuzinho Vermelho. Há ainda um Rio Amazonas de interpretações a serem navegadas e alcançadas.

## REFERENCIAL

ARIÈS, Philippe. CHARTIER, Roger. *História da Vida Privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*; tradução Hildegard Feist – São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

BARBOSA, Elias Hamilton. A Construção Histórica do Sentimento de Infância (da Idade Média a Moderna). Disponível em:

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. 23. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2009.

CANDIDO, Antônio. *Crítica e Sociologia*. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1967. P. 3-17.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio Editora, 1999.

COAM, Rozalir Burigo. *A presença de Giambattista Basile nas narrativas populares de Charles Perrault e dos irmãos Grimm: os vultos de Cinderela*. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93166/272337.pdf?sequence=1>>. Acesso em 19 nov. 2012.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. 7. ed. São Paulo, SP: Moderna, 2009a.

\_\_\_\_\_. *O Conto de Fadas*. 2. ed. São Paulo, SP: Paulinas, 2009b.

CORSO, Diana Lichtenstein. CORSO, Mário. *Fadas no Divã*. Porto Alegre, RS: Atmed, 2006.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

HOUAISS, *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva: 2007, versão 2.0.

JACOB, Grimm. *Contos de Fadas/Irmãos Grimm*. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LIMA, Cláudia de Castro. *Bruxas – que elas existem, existem*. Revista Mundo Estranho. São Paulo, SP, 130. ed., ano 11, n. 11, p. 20-29, out. 2012.

MACHADO, Ana Maria. *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Jorge Leite de. *Texto Acadêmico: técnicas de redação e de pesquisa científica*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

OLIVEIRAS, Maria Rosa D.; PALO, Maria José, 1932. *Literatura Infantil: voz de criança* 4.ed. – São Paulo: África, 2006.

PERRAULT, Charles. *Contos e Fábulas*. Tradução e posfácio Mario Laranjeira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PERROT, Michelle. *História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução Denise Bottman, partes 1 e 2; Bernardo Joffily, partes 3 e 4. – São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REVISTA MUNDO ESTRANHO. *O que são duendes*. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-sao-duendes>>. Acesso em 08 nov. 2012.

SAMUEL, Rogel. *Novo Manual de Teoria da Literatura*. 2ªed. Petrópolis – RJ, 2002.

SANT'ANNA, Vera Lucia Lins. *A literatura fantástica e a influência do imaginário religioso infantil*. Disponível em: <[http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20060222094607.pdf](http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20060222094607.pdf)>. Acesso em 18 nov. 2012.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas: edição comentada & ilustrada*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2004.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Editora Perspectiva. 2ªed. 1981.