

AS VÁRIAS CORES DE UMA MENINA: REFLEXÕES EM TORNO DE CHAPEUZINHO VERMELHO

Stela de Castro Bichuette¹
Silvana Nordt²

RESUMO: O presente trabalho tem como principal objetivo estudar as várias transformações do conto clássico “Chapeuzinho Vermelho” e, sobretudo, as transformações da personagem principal que dá nome à história. Tomando como base “Chapeuzinho Vermelho” (1812), dos Irmãos Grimm, e o seu desdobramento em três versões, “Fita Verde no Cabelo” (1964), de Guimarães Rosa, “Chapeuzinho Vermelho de Raiva” (1970), de Mário Prata e “Chapeuzinho Amarelo” (1979), de Chico Buarque de Hollanda, analisaremos as transformações da versão clássica até as suas versões modernas. Para isso, utilizaremos como apoio teórico principal tanto o estudo de Vladimir Propp em *A Morfologia do Conto*, para entendermos as funções presentes no conto tradicional, quanto *Formas Simples*, de André Jolles para entender a Forma Simples e a Forma Artística. Apoiando-se no que nos apresentam os dois teóricos, analisaremos a personagem Chapeuzinho nas diferentes versões, suas mudanças juntamente com as transformações do conto.

PALAVRAS-CHAVE: Chapeuzinho Vermelho, conto de fada, transformação.

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor...

A arte de contar histórias já atravessa séculos, em todos os lugares, independentemente da época, pessoas narram casos umas às outras, histórias que atravessam a oralidade e, muitas vezes, se perpetuam através da escrita. Sobre o ato de narrar, de contar histórias, Walter Benjamin, em “O narrador” (1975), deixa claro que a experiência humana foi transmitida para as gerações vindouras, ao longo dos vários séculos, pela oralidade, ou ainda que a

¹ Universidade Estadual do Centro Oeste

² Universidade Estadual do Centro Oeste



“experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriram todos os narradores. E, entre os que transcreveram as estórias, sobressaem aqueles cuja transcrição pouco se destaca dos relatos orais dos muitos narradores desconhecidos” (BENJAMIN, 1975, p. 64).

É nesse sentido que o presente trabalho tem como principal objetivo tecer algumas considerações acerca das transformações do conto clássico e as várias formas de recontá-lo. Para tal estudo, tomaremos como base o conto “Chapeuzinho Vermelho” (1812), dos Irmãos Grimm e a partir dele veremos o seu desdobramento em três versões modernas: “Fita Verde no Cabelo” (1964), de Guimarães Rosa, “Chapeuzinho Vermelho de Raiva” (1970), de Mário Prata e “Chapeuzinho Amarelo” (1979), de Chico Buarque. Analisaremos de forma especial a personagem protagonista que dá nome às obras nas diferentes versões, observando as características que constituem a personalidade da menina em cada conto bem como seu possível amadurecimento.

A literatura infantil e as obras destinadas às crianças são fenômenos tão recentes quanto à noção de infância. A ideia de infância tomou forma apenas no final do século XVII e foi se concretizando ao longo do século XVIII, antes disto a criança era vista como um adulto, vestindo-se como tal, compartilhando dos mesmos trabalhos e ambientes sociais; assim sendo, não é de se estranhar que não houvesse uma literatura específica para aqueles adultos em miniatura. Muitos dos contos de fadas que conhecemos hoje como contos infantis partiram da tradição oral e visavam a comunidade como um todo, uma vez que não havia ainda a distinção entre o adulto e a criança.

Sobre isso não é temerário afirmar que as primeiras versões de “Chapeuzinho Vermelho” e, posteriormente, recolhidas por Charles Perrault, não tinham o final açucarado e próprio para os ouvidos infantis como podemos perceber na versão infantil adaptada pelos Irmãos Grimm.

De acordo com Regina Zilberman, em *A literatura Infantil na Escola* (1985), é a partir da valorização da infância que surge a literatura infantil, já que somente na Idade Moderna, a criança foi entendida como um ser diferente do adulto. Essa nova concepção de infância se deu a partir da decadência do feudalismo e da ascensão da burguesia. Com a família burguesa, portanto, nasce o conceito de família unicelular privada que temos hoje, essa noção se





distancia dos modelos coletivos da Idade Média, tal noção, por essa via, surge “desvinculada de compromissos mais estreitos com o grupo social e dedicada à preservação dos filhos e do afeto interno, bem como de sua intimidade” (ZILBERMAN, 1985, p.14), deixando de lado os laços de parentesco que havia no sistema feudal.

A nova identidade familiar é apoiada e estimulada ideologicamente pelo Estado Absolutista e depois pelo liberalismo burguês, representando assim uma nova ideologia, tendo como principais valores: “a primazia da vida doméstica, fundada no casamento e na educação dos herdeiros; a importância do afeto e da solidariedade de seus membros; a privacidade e o intimismo enquanto condições de uma unidade familiar” (ZILBERMAN, 1985, p.14).

A escola tem nesse primeiro momento o que Zilberman (1985, p.19) considera como um duplo papel, “o de introduzir a criança na vida adulta, mas, ao mesmo tempo, o de protegê-la contra as agressões do mundo exterior”. A escola também sofre influência da mudança da noção de infância, passando a ser obrigatória, visando um melhor preparo dos pequenos para enfrentar o mundo, sendo considerada então um espaço de mediação entre a criança e a sociedade. É ainda através da escola que se terá um novo público consumidor de obras impressas.

A escola torna-se uma instituição que participa ativamente do que Zilberman (1985, p.16) considera um “processo de manipulação da criança, conduzindo-a ao acatamento da norma vigente”. Nesse momento a literatura infantil, destinada aos pequenos entra em cena com sua função moralizante e que,

por sua vez é outro dos instrumentos que tem servido à multiplicação da norma em vigor. Transmitindo, via de regra, um ensinamento conforme a visão adulta de mundo, ela se compromete com padrões que estão em desacordo com o interesse do jovem. (ZILBERMAN, 1985, p.20)

Nesse contexto, surgem os livros infantis como instrumentos pedagógicos capazes de juntamente com a escola contribuírem na formação dos indivíduos já que ambos possuem a mesma natureza formativa ainda que esses primeiros livros infantis tenham caráter pragmático e pedagógico.





O chapeuzinho agradou tanto e ficou tão bem nela...

O mundo encantador dos contos de fadas pode ser considerado um dos primeiros contatos que a criança tem com o mundo ficcional e com a literatura. A apresentação desse universo acontece na maioria das vezes pela família, levando o futuro leitor ao encantamento e à magia proporcionados pelo gênero. Considerando que a criança está em processo de formação pelo gosto da leitura a maneira que se dá essa apresentação é de extrema importância.

Após esse primeiro contato, é papel da escola incentivar na criança o gosto pela leitura, instigando esse interesse, tornando-o um leitor crítico, aguçando o seu interesse para a leitura tanto de outras obras quanto para a leitura de diferentes gêneros literários. Considerando ainda que dificilmente o ato de ser leitor seja o resultado de um processo natural, é necessário que ocorra o contato desde cedo e de forma permanente com um variado material literário de valor para o letramento literário do leitor.

A literatura infantil vai oferecer ao leitor em formação uma bagagem de conhecimentos e informações capazes de auxiliar nesse processo de formação do gosto literário, pois como salienta Zilbermann (1985, p. 10) esta literatura “propicia o questionamento dos valores em circulação na sociedade”, sugerindo ainda que o uso deste tipo de literatura “desencadeia o alargamento dos horizontes cognitivos do leitor, o que justifica e demanda seu consumo escolar” (ZILBERMAN, 1985, p. 10), tornando-se assim, agente no seu processo de entrosamento com o mundo.

No contato com histórias lidas ou ouvidas, a criança vai adquirindo novas experiências, estimuladas pela leitura para que, além de ler e desfrutar desse prazer adquira os recursos importantes para o desenvolvimento de sua fantasia e de seu processo formador.

Após vários estudos e reflexões sobre a literatura infantil na vida da criança, os critérios para que se considere um texto adequado à infância percorrem um caminho oposto àquele inicialmente constituído. No que se refere ao caráter pedagógico da obra, é certo que deva ser educativa, em um sentido amplo e libertador, devendo servir como elemento ordenador e estruturante do universo interior da criança. De acordo com Zilberman (1985) o





convívio com o texto vai implicar no alargamento de horizontes, daí pode-se observar a importância da proximidade entre a criança e a obra infantil desde cedo.

Assim sendo, trabalhar com a literatura infantil precocemente é fundamental para a formação do indivíduo, mas requer preparação por parte do professor, uma vez que ele “não apenas evidencia a captação de um sentido, mas as relações que existem entre a significação e a situação histórica do leitor” (ZILBERMAN, 1985, p.25). Portanto, é também papel do professor estimular a “verbalização da leitura procedida, auxiliando o aluno na percepção dos temas e seres humanos que afloram em meio à trama ficcional” (ZILBERMAN, 1985, p.25). O trio obra/professor/aluno pode ser considerado como a forma ideal e provavelmente de sucesso quando pensamos na formação de um leitor crítico e atuando na sociedade, é a partir daí que se pode considerar a literatura infantil como função formadora e emancipadora.

Ao prefaciar o livro *A literatura para crianças e jovens no Brasil de ontem e de hoje: caminhos de ensino* (2007), de Maria Alexandre, a pesquisadora da literatura para crianças Nelly Novaes Coelho comenta sobre a crise do ensino que há tempos se instalou entre nós, principalmente no ensino de língua e literatura. Destaca ainda que “é urgente que o ensino, desde as primeiras séries, redescubra a leitura de mundo que a literatura oferece” (COELHO, 2007, p.12). Partindo da ideia de Coelho (2007) e de que a criança, na maioria das vezes, interessa-se inicialmente pelas histórias infantis que a levam a um conhecimento do que a cerca, percebe-se a necessidade dessa redescoberta.

Havia, numa cidadezinha, uma menina que todos achavam muito bonita.

O francês Charles Perrault é sem dúvida um dos grandes nomes da Literatura Infantil Mundial, copilando as primeiras versões de algumas das mais importantes histórias infantis que até a atualidade são lidas e apreciadas pelos pequenos leitores. Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, mais conhecidos como Irmãos Grimm, também deram vida a respeitáveis obras destinadas ao público infantil, trazendo na sua maioria, diferentemente de Perrault um final feliz aos personagens. Como é o caso de “Chapeuzinho Vermelho”, foco deste trabalho. A versão assinada por Charles Perrault tem seu final trágico, no qual a



pequena menina é devorada pelo lobo, enquanto na versão dos Grimm, Chapeuzinho é salva pelo caçador.

No capítulo “O conto”, presente em *Formas Simples*, André Jolles destaca a importância de Charles Perrault para os estudos dos contos maravilhosos, uma vez que é ele, o primeiro a copilar tais narrativas. Jolles (1971) salienta ainda que Perrault apresenta “Chapeuzinho Vermelho”, em 1697, e que, graças à publicação de seus contos, o gênero vai dominar toda a literatura do século XVIII.

Sobre os Irmãos Grimm, autores da versão clássica de “Chapeuzinho Vermelho”, Jolles (1971) coloca a obra dos alemães como ponto importante para determinarmos o que é conto, destacando assim a importância de tais nomes não só para a literatura infantil, mas para a literatura em geral. Para definir então o conto maravilhoso, aponta que “é costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar deliberadamente uma expressão vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm” (JOLLES, 1971, p. 182). De acordo com a etimologia da palavra “conto”, Jolles (1971) informa que ela está diretamente ligada ao universo oral da sociedade. O ato de contar e ouvir histórias pode facilmente encaixar-se no que podemos considerar como literatura oral de um povo, ideia está também desenvolvida posteriormente por Benjamin.

Portanto, a partir disso, Jolles (1971, p. 181) considera que o conto, como Forma Simples, “só adotou verdadeiramente [esse] sentido no momento em que os Irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder- und Haus-märchen* (Contos para crianças e Famílias) ” reunindo na obra diversidade num conceito unificado, tornando-se base de todas as coletâneas do século XIX.

Para conceituar o “Conto” e embasar seu estudo, Jolles (1971) apresenta dois conceitos fundamentais acerca do gênero: o de Forma Simples, que pode ser entendido como formas populares providas de constantes renovações, permanecendo através dos tempos e o de Forma Artística que pelo contrário são impossíveis de serem recontada, pois já sofreram a intervenção de um autor. Os contos dos Irmãos Grimm, segundo as ideias de Jolles, adéquam-se a definição de Forma Simples, já que podem ser considerados frutos da





literatura oral de um povo e, portanto, passíveis de “atualizações” como é o caso de “Chapeuzinho Vermelho” que veremos adiante.

Jolles (1971) analisa ainda que o conto tradicional possui Forma Simples devido a sua mobilidade, generalidade e pluralidade, ou seja, por proporcionar certa facilidade para desdobrar-se em outras versões, dando a entender que possui a característica de ser novo a cada vez que é contado e ainda a ideia de ser fluido e facilmente entendido por quem o lê. Assim, a linguagem do conto tradicional, uma Forma Simples,

permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma legenda “com as suas próprias palavras”. Entretanto, a ideia de contar com “suas próprias palavras” contém uma certa verdade: não se trata, de qualquer modo, das palavras de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal; a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas. (JOLLES, 1971, p. 195).

Jolles (1971) apresenta suas ideias acerca da atualização da Forma Simples, salientando que quando ganha fixação definitiva chega-se a Forma Artística, ganhando em “solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade” (JOLLES, 1971, p. 197). Isso quer dizer que a Forma Artística não permite ser propriedade oral de um povo, já que podemos conhecer seu autor e seu trabalho artístico.

Uma forte característica da Forma Simples é ideia de moral ingênua, Jolles (1971, p. 200) a define como “uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências”. Essas exigências são normalmente o final feliz, ou seja, a ordenação do mundo de acordo com as nossas expectativas. Assim, podemos notar que a “Chapeuzinho Vermelho”, dos Irmãos Grimm encaixa-se perfeitamente nessa noção de moral ingênua, visto que a personagem-protagonista tem o seu final feliz junto à avó. Adaptando-se a essa concepção,



o final da menina Chapeuzinho satisfaz a expectativa do leitor que espera que o bem prevaleça sobre o mal dentro desse tipo de estrutura narrativa.

Nos trabalhos sobre o conto como Forma Simples, Jolles (1971) ainda faz algumas considerações importantes acerca dos contos de fadas, nos quais a localização e o tempo são identificados já nas primeiras linhas. “A ação localiza-se sempre ‘num país distante’, longe, muito longe daqui, passa ‘há muito, muito tempo’, ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, à época sempre e nunca.” (JOLLES, 1971, p.202). Na versão original de Chapeuzinho tem-se o “Era uma vez” dando a ideia de que o que será contado a seguir aconteceu há muito tempo.

Outro estudo que contribui de maneira significativa para as análises do conto clássico é a *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Propp, que teve sua primeira publicação em 1929. No estudo, Propp utilizou para as suas análises contos maravilhosos originários de seu país, a Rússia, e elencou as funções comuns a todo conto de fadas.

Propp (2001, p. 16) enfoca seu trabalho na comparação entre os enredos daqueles contos de forma que se possa isolar “as partes constituintes dos contos de magia segundo procedimentos particulares” para que se possa, então, compará-los, “segundo suas próprias partes constituintes” e, assim, obter “como resultado uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto.”

No desenvolver de suas análises, Propp (2001) faz definições acerca da estrutura do conto maravilhoso de acordo com o ponto de vista morfológico. Para o teórico, portanto, pode ser chamado de conto maravilha ou

de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de *Sequência*. (PROPP, 2001, p. 51)





Ao desenvolver suas análises Propp concluiu que os contos possuíam trinta e uma funções, são elas: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano/carência, mediação, início da reação, partida, função do doador, reação do herói, recepção do meio mágico, deslocamento, combate, marca no herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição, salvamento, chegada incógnito, pretensões infundadas, tarefa difícil, realização, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo e casamento. Um conto não precisa obrigatoriamente apresentar todas essas funções, desde que na falta de alguma delas a estrutura não seja comprometida, a ordem das funções é que na maioria das vezes deve ser respeitada.

No que diz respeito à regularidade da construção do conto maravilhoso, Propp (2001) apresenta o que considera uma definição hipotética, na qual “o conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetição de outras, conforme o caso” (PROPP, 2001, p. 56).

O estudioso russo conceitua também o que chama de esfera da ação, dividindo os personagens do conto maravilhoso cada um a uma esfera própria. A primeira é a do Personagem Antagonista, personagem este que faz o mal, a segunda do Doador, sendo este que faz a transmissão do objeto mágico ao herói, a terceira esfera se dá pelo Personagem Auxiliar que ajuda o herói no seu percurso, a Princesa Procurada ocupa a quarta esfera, a quinta como o Mandante, em sexto o Herói e ainda em sétimo a esfera de ação do Falso Herói.

Considerando que tanto as funções como as esferas de ações apresentadas por Propp (2001) são aplicáveis apenas aos contos tradicionais, àqueles que Jolles (1971) apresenta como Forma Simples, tem-se em “Chapeuzinho Vermelho” a identificação de várias dessas funções e ações, considerando ainda que não obrigatoriamente contenha as trinta e uma funções, mas normalmente seguem uma mesma ordem.

No que diz respeito às funções em “Chapeuzinho Vermelho”, considerando-se como as principais ou mais marcantes tem-se inicialmente o afastamento, onde a pequena menina afasta-se da mãe no momento em que



sai para levar um pedaço de bolo e um litro de vinho à avó. A proibição subentende-se no momento em que a mãe pede à filha que se comporte no caminho.

A transgressão ocorre no momento em que o antagonista Lobo entra em cena, em seguida tem-se o interrogatório em que o vilão faz uma série de questionamentos à pequena menina. Inocentemente, fruto da denominada moral ingênua, a protagonista repassa as informações ao antagonista de maneira direta e precisa, na sequência ocorre o ardil que se dá pela tentativa bem sucedida do Lobo enganar Chapeuzinho e chegar antes à casa da avó, o vilão usa da persuasão, a menina é facilmente enganada e involuntariamente acaba por ajudar seu inimigo quando se distrai vendo a floresta, nesse momento tem-se o que o teórico sugere como cumplicidade.

O que Propp (2001) considera como dano ou carência ocorre quando a avó é engolida pelo Lobo, a mediação onde a notícia do dano é divulgada, está passando despercebida pela protagonista que apesar de sentir medo é novamente enganada pelo antagonista que após devorar a avó, acaba por devorá-la. O início da reação se dá no momento em que o caçador ouve o ronco do Lobo, logo se tem a reação na qual o herói corta a barriga do vilão, a vitória ocorre no salvamento de avó e menina e por fim a função da reparação do dano proposto pelo estudioso que é onde o herói cumpre sua missão. Exemplificando tem-se:

Quadro 1: Funções de Propp presentes em Chapeuzinho Vermelho

<i>Funções</i>	<i>Ocorrência em Chapeuzinho Vermelho</i>
Afastamento	A menina afasta-se da mãe para levar o pedaço de bolo e o litro de vinho à avó.
Proibição	A mãe pede que a menina se comporte no caminho.
Transgressão	Após Chapeuzinho entrar na floresta o lobo aparece na sua frente.
Interrogatório	O Lobo faz perguntas à menina. “Aonde você vai assim tão cedinho, Chapeuzinho?”
Informação	As informações sobre o que Chapeuzinho iria fazer,





	aonde iria, são repassadas ao lobo.
Ardil	O antagonista tenta enganar a protagonista para que consiga chegar a tempo na casa da avó.
Cumplicidade	Chapeuzinho deixa-se enganar pelo lobo distraído-se ao ver a beleza da floresta e a catar flores para levar à avó.
Dano/carência	O lobo engole a avó.
Mediação	Chapeuzinho chega à casa da avó e após o famoso diálogo com o lobo acaba por ser engolida também.
Início da Reação	O caçador ouve o ronco do lobo.
Reação do Herói	O caçador entra na casa da avó e decide cortar a barriga do lobo.
Vitória	Chapeuzinho e a avó são salvas.
Reparação do Dano ou Carência	O caçador cumpre sua missão de salvamento.

Considerando o enredo da narrativa, pode-se fazer considerações importantes, destacando a linhagem feminina da família de Chapeuzinho e o único contado com o sexo oposto, este sendo na figura do Lobo. Levando em conta que Chapéu não possui a figura paterna, podemos considerar o caçador, caçador este que a salva da escuridão da barriga do Lobo, como esta figura inexistente no enredo.

O chapéu usado pela protagonista, sua marca principal pode remeter a ideia da proteção aos cabelos, já que estes eram considerados símbolos sexuais, como salienta Eliane T. A. Campello (2003) em “As múltiplas vidas de ‘Chapeuzinho Vermelho’”:

A capa com o capuz vermelho, na edição de 1847 dos Grimm, transforma-se em um chapéu pequeno à maneira das mulheres da aristocracia e da classe média dos séculos XVI e XVII. A finalidade é a de manter seus longos cabelos presos e ocultos, por serem considerados um dos mais perigosos símbolos de sedução. Assim, devidamente resguardada e reprimida, a heroína terá, necessariamente, seu futuro assegurado: o final feliz funciona como o selo de competência da proteção masculina. (CAMPELLO, 2003 p.662).



Sobre a protagonista da versão de Perrault, mas que também pode ser apropriada a Chapeuzinho dos Grimm, Adélia Bezerra de Meneses (2010) em “Vermelho, verde e amarelo: *Tudo era uma vez*” lembra que a cor do chapéu da protagonista pode remeter à sexualidade presente no sangue da menstruação e no sangue da defloração marcando o início da vida sexual.

Vermelho é assim a cor biologicamente mais vital, cor do sangue e das entranhas irrigadas por esse sangue; mas também do fogo, como já referi, com todo seu sentido passional. Sendo uma das cores de maior energia, não por acaso é essa a cor do chapeuzinho, e metonimicamente da menina do conto, às voltas com seu crescimento, suas questões, descobertas e decisões vitais presentes no conto. (MENESES, 2010. p. 269).

Não seria temerário afirmar que toda a ingenuidade presente no conto dos Irmãos Grimm faz com que o enredo se torne moralizante, remetendo a ideia da possível puberdade em que a menina passara e ainda do famoso conselho em “não falar com estranhos” e que mesmo transgredindo ela encontrará um lenhador bondoso para salvá-la, remetendo a possível ideia de que o final feliz só acontece pela interferência masculina.

Distraindo-se a comer avelãs, correndo atrás das borboletas e fazendo ramalhetes com as florzinhas que encontrava.

As Formas Simples são contadas e recontadas dia após dia, podem até se diferenciarem nos termos utilizados para determinar o andamento do enredo, mas certamente continuam com a mesma essência, mantendo a mesma “direção” da história, possibilitando também transformá-las em Formas Artísticas, o que fizeram Guimarães Rosa, Mário Prata e Chico Buarque de Hollanda nas “atualizações” da clássica Chapeuzinho Vermelho.

As três versões mencionadas a seguir adéquam-se ao que Jolles (1971) propõe como “Forma Artística”, a qual a respeito da linguagem coloca-a como aquela que:

Esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem





própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema – ainda que apenas “aqui e assim”; acresce que tal linguagem própria confere a esta obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade de seu autor. (JOLLES, 1971, p. 195).

A partir da ideia que apresenta Jolles (1971) sobre a Forma Artística, sendo esta considerada uma atualização da obra original, têm-se várias atualizações de “Chapeuzinho Vermelho”, nas quais diferentemente da versão dos Grimm quando a protagonista tem o seu final feliz, graças à função do salvamento proposta por Propp não se tem apesar do amadurecimento da protagonista a felicidade completa.

Partindo da clássica “Chapeuzinho Vermelho”, que como já dito é caracterizada pela ingenuidade que é característica desse tipo de conto, tem-se o desdobramento diacrônico da personagem em três versões que veremos a seguir.

Um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo

“Fita Verde no Cabelo”, de Guimarães Rosa apresenta uma linguagem diferenciada, uma das características de escrita de seu autor, inicialmente como na versão clássica de “Chapeuzinho Vermelho”, o conto de Fita Verde também inicia sem dar ao leitor nem a localização espacial e nem a localização temporal, “um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo” (ROSA, 1970). A versão rosiana traz uma protagonista também sem juízo, assemelhando-se de Chapeuzinho que desobedece ao pedido da mãe de comporta-se no caminho. Por ser sem juízo a menina é apresentada diferentemente dos moradores da aldeia. Pelo enfeite que possui no cabelo é chamada de Fita Verde.

Ao propor-se a aplicação das funções sugeridas por Propp em “Fita Verde no Cabelo”, é possível observar pouco sucesso, já que não se tem um antagonista aos moldes tradicionais. A função mais marcante é o afastamento da protagonista para apanhar as framboesas para a avó, não existindo o lobo, conseqüentemente não se tem o interrogatório, nem o repasse de informações e nem as funções que possivelmente viriam a ocorrer. Tem-se nessa versão



um antagonista representado pela morte que não poderia ser vencido por nenhum herói, o salvamento proposto por Propp é impossível de realizar-se. Isso confirma a narrativa rosiana como uma Forma Artística.

Como na versão dos Irmãos Grimm, o texto roseano apresenta a linhagem da família composta por avó, mãe e filha, mas a figura masculina que em “Chapeuzinho Vermelho” é representada pelo Lobo e pelos caçadores em “Fita Verde no Cabelo” tem-se tal representação já nas primeiras linhas quando Guimarães cita a população da aldeia, “com velhos e velhos que velhavam, homens e mulheres que esperavam, meninos e meninas que nasciam e cresciam” (ROSA, 1970), representações estas que não interferem em nada no desenrolar do enredo.

A escolha do caminho “louco e longo” ao invés do “encurtoso” pela protagonista também em nada interfere no desenrolar dos acontecimentos seguintes, já que os perigos são inexistentes, o que não pode ser percebido na versão dos Grimm, pois a escolha intervém de forma significativa no desenvolver da história. Fita Verde é diferenciada dos demais moradores da aldeia por “não ter juízo”. Juízo este que é quase apresentado pela menina nas últimas linhas do conto quando se assusta ao perceber o estado da avó, “Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez...” (ROSA, 1970) gritando “Vovozinha eu tenho medo do lobo!” (ROSA, 1970).

Outro fator importante que deve ser observado é a cesta da personagem em que havia apenas um pote com doce em calda; as framboesas deveriam ser apanhadas pela menina, diferentemente da versão dos Grimm em que a cesta de Chapeuzinho que já continha um bolo e um litro de vinho, dando a entender uma maior responsabilidade à Fita Verde que além de levar deveria buscar as framboesas, remetendo talvez às experiências vivenciadas em sua vida.

Quando Fita Verde chega à casa da avó, entristece ao perceber que perdeu a fita verde que possuía atada ao cabelo, remetendo a possível ideia de que a inocência também ficara para trás, já que nos momentos seguintes passaria por uma situação que lhe exigiria certo amadurecimento, a morte da avó.





A narrativa difere-se por apresentar a substituição do lobo pela morte. No grito desesperado da menina à avó: “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo” (ROSA1970), percebe-se, como lembra Meneses, que “não se trata de lobo nenhum, e sim de uma imagem da morte: ‘a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo’” (MENESES, 2010, p.272), apresentando a ideia de um medo que todos nós sentimos, da finitude humana.

É importante salientar a simbologia da cor da fita que a menina carregava no cabelo, sobre a qual Meneses (2010, p. 274) lembra que

ligada aos estados “não maduros” das coisas da natureza, é essa uma cor que indicia também a revitalização e a restauração, um novo ciclo que se inicia. É assim que na primavera as folhas que amarelaram no outono e caíram no inverno, rebrotam verdes. Daí: verdejar, reverdecer.

Ainda sobre a cor da fita, cor esta remetendo também esperança, mas que talvez possa ser entendida como a falta da mesma, já que temos na versão Artística o desencantamento com o mundo representado possivelmente na perda da fita. O verde pode ser relacionado ainda ao processo de crescimento da menina, ou seja, apresenta o amadurecimento de Fita Verde para a sua adolescência ou até mesmo para a vida, visto que no momento da morte da avó, apesar do espanto e do medo precisou ter juízo pela primeira vez, assumindo quem sabe uma nova personalidade, remetendo ainda à ideia do verde, o amadurecer para a vida.

A partir do que propõe Jolles (1971) pode-se perceber que em “Fita Verde no Cabelo”, esta, como já dito, sendo uma “atualização” não pode ser contada de outro jeito, pois não há a mobilidade necessária para que isso aconteça, ao invés da moral ingênua que acompanha a Forma Simples, na versão temos o desencantamento da protagonista com o mundo que se dá pela morte da avó, este desencantamento sugerido por Jolles é encontrado na Forma Artística.

Senta aqui mais perto, Chapeuzinho. Fica aqui mais pertinho da vovó, fica.



O diálogo predomina no enredo da versão “Chapeuzinho Vermelho de Raiva”, de Mário Prata. A menina do capuz vermelho aqui é apresentada como uma garota moderna e que sabe das coisas. Diferente das duas versões anteriormente analisadas, inicia-se o texto com o famoso diálogo entre a vovó e a neta.

A versão da narrativa dada por Mário Prata sem dúvida é a que possui o texto mais moderno, com um discurso atual diferindo-se demais já nas primeiras linhas, na qual se tem basicamente um diálogo entre neta e vovó, ao que inicialmente supõe-se ser o lobo.

Chapéu viaja, anda de moto, ouve músicas atuais, usa gírias e se preocupa com a avó, “[...] mas é pra senhora comer um só por dia, viu? Lembra da indigestão do carnaval? ” (PRATA, 1970), além da preocupação com a saúde da avó, a menina mostra interesse pelo estético, “Por falar em juventude, o cabelo da senhora está um ‘barato’, hein? Todo desfiado, pra cima, encaracolado. Que que é isso?” (PRATA, 1970).

A apresentação de problemas bem atuais pode ser interpretada como os possíveis antagonistas da narrativa, a industrialização, problema este bem contemporâneo que está presente praticamente em todos os lugares e é colocado pela vovó como a possível causa de seu nariz estar grande, problema este que para Chapéu é uma solução já que assim levará menos tempo para fazer o percurso do bosque.

Ao sugerir-se a aplicação das funções propostas por Propp (2001), tem-se novamente, como na versão anteriormente analisada a carência dessas funções, o afastamento que seria a primeira a ser observada já fica impossível de ser analisado, já que o enredo se inicia com o diálogo entre a protagonista e a avó, o antagonista, que a partir de suas ações desencadearia as outras funções também é apresentado diferente dos moldes tradicionais que propõe Propp, já que seriam a industrialização e a poluição que também dificilmente seriam vencidos por um herói.

Sobre a vovó é importante destacar que a possível ideia de que se tratava do lobo disfarçado é anulada já que a mesma não apresenta indícios de que comeria a garota, a aparência, com a orelha grande, provavelmente é em decorrência de sua idade, mas mesmo assim o enredo apresenta uma vovó





moderna e que possui informações, diferente da vovó da versão dos Grimm, talvez a tem-se a justificativa do porque não ter-se a presença do lobo no enredo, sendo que dificilmente enganaria vovó e neta, sendo ambas providas de conhecimentos.

A transformação da protagonista de Chapeuzinho Vermelho na sua versão clássica até a versão em questão é facilmente observada, sendo a protagonista de Prata vista como sinônimo de modernidade que em momento algum do enredo transparece ingenuidade, diferentemente das outras versões, principalmente da original.

Na versão de Prata, pode-se entender que o foco principal recai na figura da vovó, não se tem registro de mãe, nem de lobo, muito menos de caçador, o que temos é uma garotinha moderna e curiosa que enche sua vovó de questionamentos, irritando de certa forma que se leva a entender que o termo “raiva” presente no título do enredo é sentimento da vovó e não da neta.

Não podemos deixar de citar o fim um tanto quanto curioso, em que a vovó esgotada e possivelmente irritada com tantas perguntas questiona a neta “Escuta aqui, queridinha: você veio aqui hoje para me criticar, é?!” (PRATA, 1970) dando um final bem curioso ao enredo.

A falta de mobilidade presente também nessa versão não possibilita que a história seja recontada, sendo assim uma Forma Artística, a presença do desencantamento pelo mundo, ou seja, os trágicos problemas do cotidiano, observados na apresentação da industrialização e da poluição como antagonistas, também impossibilitam a observação da moral ingênua.

Era a Chapeuzinho Amarelo. Amarelo de medo. Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.

Assim inicia-se a versão poemática que conta a história da menina que tinha medo do lobo, já nas primeiras linhas apresentando o sentimento principal que norteia toda a história: o medo, este que não se dando apenas do lobo e sim de tudo que a rodeava.

A versão da menina que usava chapéu amarelo apresenta uma protagonista que tem medo de tudo, sendo caracterizada por Chico Buarque como amarela, não saía de casa em decorrência do grande medo que sentia.





Detendo-se na criança contemporânea o autor da narrativa a coloca como alguém que sabe dos perigos, sabe da existência do lobo e da sua possível maldade, sugerindo possivelmente a ideia dos perigos que cercam a criança contemporânea que tem livre acesso às informações e sabe dos perigos que a cercam.

Chapeuzinho percebia muito mais o lado negativo das coisas do que o positivo, “E nunca apanhava sol Porque tinha medo da sombra” (BUARQUE, 1999), considerando aqui o lado negativo que se tem na ideia de sombra, remetendo ao sombrio. Mas de todos os medos que tinha o mais medonho era do Lobo, sendo este nunca visto pela menina, talvez nem existia, porém de tanto pensar e sonhar com o mesmo acaba por encontrá-lo e o engraçado como o próprio enredo traz é que a partir desse fato acaba por perder aquele medo.

Buarque apresenta uma espécie de jogo com as palavras, na qual temos a inversão da palavra Lobo transformando-se em BO-LO, remetendo a ideia da inversão da situação inicial, na qual a menina tinha medo de tudo e agora já não mais. Assim, a menina conquista seu livre-arbítrio e começa a perceber o lado bom do que a cerca descobrindo os prazeres da vida.

A partir da ideia de que Chapeuzinho Amarelo já conhecia o lobo de outras histórias, vale lembrar que “Chapeuzinho Vermelho” dos Irmãos Grimm não o conhecia, não sabia do perigo que o lobo trazia, remetendo mais uma vez a ideia da inocência de nossa primeira protagonista. Na versão de Buarque, tem-se presente a contemporaneidade, com espécies de metáforas acerca dos medos que as crianças sentem e dos problemas que precisam enfrentar.

A cor amarela do chapéu da pequena menina possivelmente vem da ideia da expressão popular “amarelar de medo”, sendo que no próprio texto Buarque caracteriza-a como “amarelada de medo”.

Outro fator importante é que nessa história Chapeuzinho não violará o discurso da mãe, mas o seu próprio já que inicialmente possuía o medo, determinando o que não fazer com receio das consequências imaginárias que tais ações supostamente lhe trariam.





Ao comparar “Chapeuzinho Vermelho” dos Irmãos Grimm e “Chapeuzinho Amarelo” de Buarque, Carolina Lindenberg Lemos (2008) em “Um chapéu Amarelo e Um capuz Vermelho: Uma leitura semiótica de *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque”, faz considerações importantes acerca do medo das protagonistas:

Na comparação entre uma e outra narrativa, percebemos uma inversão dos seus respectivos desenvolvimentos. Se, em *Chapeuzinho Vermelho*, a menina aprende a ter medo, por outro lado, Chapeuzinho Amarelo aprende a vencê-lo. Da mesma maneira, é no começo da narrativa que Chapeuzinho Vermelho pode brincar no bosque, o que se constitui como falta de maturidade da menina, ao passo que Chapeuzinho Amarelo só é capaz de brincar no fim da história, nesse caso como um prêmio pelo medo vencido. (LEMOS, 2008, p.6).

Se na versão original menina e avó são devoradas pelo antagonista, nesta, mesmo o Lobo virando Bolo, Chapeuzinho não o come, pois seu bolo preferido sempre foi o de chocolate.

O amadurecimento na versão em questão está em grande evidência, visto que a personagem supera o grande medo que sentia. Além da transformação existente desde a protagonista da versão dos Grimm até a de Buarque, que deixa a inocência de lado ao alegar que já conhece o lobo, tem-se dentro do próprio conto Chapeuzinho Amarelo uma importante transformação, na qual ao perder o medo passa a viver de maneira diferente já que “transforma em companheiro cada medo que ela tinha” (BUARQUE, 1999).

Considerando ainda as importantes contribuições de Jolles vale destacar o que o mesmo sugere sobre a atualização da Forma Simples, na qual

avança numa direção que pode levá-la até a fixação definitiva que se observa, finalmente, na Forma Artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade. (JOLLES, 1971, p.179).

Assim sendo vale destacar o grande valor tanto das obras de Forma Simples, formas estas que permitem o desdobramento a outras versões, quanto das Formas Artísticas que trazem de maneira diacrônica as



transformações tanto na linguagem, na forma e na personalidade dos personagens. As três versões analisadas encaixam-se na versão artística proposta por Jolles, visto que são fruto do desdobramento da versão original.

Escuta aqui, querida: você veio aqui pra me criticar é!?

Este trabalho propôs analisar a personagem Chapeuzinho partindo da versão clássica, forma esta entendida por Jolles como uma Forma Simples a qual permite encaixar-se nas funções propostas por Propp, permitindo assim possíveis desdobramentos em algumas Formas Artísticas, apontando fatores evidentes que nos levam a perceber tal forma.

Partindo da original Chapeuzinho, analisou-se Fita Verde, protagonista da versão de Guimarães Rosa na qual após ser apresentada como “sem juízo” acaba por amadurecer ao desenrolar do enredo, e acaba por adquiri-lo, mas mesmo assim seu final é triste já que perdera a avó.

A protagonista de “Chapeuzinho Vermelho de Raiva” não sofre um grande amadurecimento ao desenrolar dos fatos, pois já é apresentada como uma garota que sabe das coisas e é dessa forma que se encerra a história.

O mais visível amadurecimento das personagens analisadas possivelmente pode ser observado em “Chapeuzinho Amarelo” que inicialmente é apresentada como sinônimo de medo, medo este que desaparece após o encontro da protagonista com o possível antagonista, o lobo.

Concluindo, partiu-se da análise de uma personagem ingênua que se deixa levar por acontecimentos, e chega-se de forma diacrônica até personagens maduras, com uma personalidade mais marcante, e ainda se transformam dentro do próprio enredo, tais mudanças puderam ser observadas a partir da ideia de que a personagem muda porque o gênero conto também sofre modificações.

**THE VARIOUS COLORS OF A GIRL REFLECTIONS
AROUND LITTLE RIDING HOOD**





Abstract

The present work aims to study the various transformations of the classic tale "Little Red Riding Hood", and, mainly, the transformation of the main character who names the story. Taking the Bothers Grimm's "Little Red Riding Hood" (1812) as the base of the given work and its three distinct versions, "Fita Verde no Cabelo" (1964), de Guimarães Rosa, "Chapeuzinho Vermelho de Raiva" (1970), de Mário Prata e "Chapeuzinho Amarelo" (1979), de Chico Buarque de Hollanda, we intend to analyze the transformation of the classic version to its modern versions. To achieve this objective we will use both the study of Vladimir Propp's *The morphology of the folktale*, to understand the functions present in the traditional tale, as well as André Jolles' *Simple Forms*, to understand the Simple and Artistic Shapes, as our main theoretical supports. Relying on the two theorists, we will analyze the character Little Red Riding Hood in the different versions and her changes along with the changes of the tale.

Keywords: Little Red Riding Hood; Fairy tale; transformation.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Trad. José Lino Grünnewald. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 63-81.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**. Rio de Janeiro: J Olympio, 1999.

CAMPELLO, Eliane T. A. As múltiplas vidas de "Chapeuzinho vermelho". **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.11, n.2, p. 661-663, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise e didática**. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. Prefácio I. In: OLIVEIRA, Maria Alexandre de Oliveira. **A literatura para crianças e jovens no Brasil de ontem e de hoje: caminhos de ensino**. 1 ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

JOLLES, Andre. O Conto. In: _____. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinhação, ditado, caso, memorável, conto**. São Paulo: Cultrix, 1971.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira Histórias & Histórias**. 6ed. São Paulo: Ática, 2007. Disponível em:



<http://www.youblisher.com/p/225343-LAJOLO-Marisa-ZILBERMAN-Regina-Literatura-Infantil-Brasileira/>. Acesso em 04 mai 2013.

LEMOS, Carolina Lindenberg. Um Chapéu Amarelo e um Capuz Vermelho. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-12, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. Vermelho, Verde e Amarelo: Tudo era uma vez. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 70, p. 265-283, 2010.

OLIVEIRA, Maria Alexandre de Oliveira. **A literatura para crianças e jovens no Brasil de ontem e de hoje: caminhos de ensino**. 1 ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

PRATA, Mário. **Chapeuzinho Vermelho de Raiva**. Disponível em: <http://www.marioprataonline.com.br/obra/literatura/infanto/chapeuzinho/chapaeuzinho.htm>. Acesso em 10 de mai 2013.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. 4ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

PROPP, Vladimir Lakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**. CopyMarket, 2001. Disponível em: <http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf>. Acesso em 04 mai 2013.

ROSA, João Guimarães. Fita Verde no Cabelo. In: _____ **Ave, palavra**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1970.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil na Escola**. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

