

As Uárias Histórias de *Chapeuzinho Vermelho*:

Repressão e Moral nos Contos de Fadas¹

Waldyr Imbroisi Rocha²

Resumo

A história das narrativas populares que vieram a se tornar contos de fadas é complexa e intrigante. Ao longo dos séculos, relatos folclóricos, mitos e lendas populares foram sendo transmitidos de geração a geração, sofrendo sensíveis modificações, e foram traspostos para a linguagem escrita há pouco mais de três séculos, constituindo o que hoje consideramos a literatura infantil “clássica”. O presente artigo se dedica a analisar o conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* e a evolução diacrônica das versões publicadas desse conto, bem como analisar modificações realizadas em sua estrutura e enredo. Para isso, nos apoiamos em obras de Nelly Novaes Coelho, J.R.R. Tolkien e Bruno Bettelheim, e nas versões deste conto publicadas por Charles Perrault na França de Luís XIV e pelos Irmãos Grimm no despertar do Romantismo.

Palavras-chave: *Literatura Infantil; Contos de Fadas; Chapeuzinho Vermelho*

Apresentação do tema

A literatura infantil, segundo Nelly Novaes Coelho (1980), vem tendo seu valor cada vez mais reconhecido como ponto de convergência de valores, ideais e aspirações que definem a Cultura e a Civilização de cada época. Se partimos do ponto inicial de que a *consciência cultural* é necessidade do homem para se desenvolver de maneira integral, compreendemos facilmente o papel da palavra escrita para *seres em formação*: em tempos aos quais a autora atribui o problema de “crise cultural”, essa literatura leva os leitores a “perceberem e interrogarem a si mesmos e ao mundo que os rodeia, orientando seus interesses, suas aspirações, sua necessidade de auto-afirmação ou de segurança, ao lhes

¹ A pesquisa e execução deste artigo foram orientados pela professora Carolina Alvez Magaldi, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Graduando em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. É bolsista do projeto de pesquisas *Bilinguismo e Educação Infantil*, em andamento na referida universidade.

propor objetivos, ideais ou formas possíveis (ou desejáveis) de participação social” (COELHO, 1980: 3). Essa visão da matéria dessa literatura justifica e fomenta nosso estudo do tema, em especial do gênero *conto de fadas*.

A princípio, o Conto de Fadas é tratado como um gênero ligado naturalmente às crianças, e, frequentemente, apenas às crianças. É necessário levar em conta que as histórias de fadas, bem como a considerada literatura infantil de forma geral, são primeiro *Literatura*, antes de ser enquadradas nesse sub-gênero (COELHO, 1980). Perceber isso significa resguardar-se do preconceito comum a essas obras e de certo caráter pejorativo que se firmou sobre a classificação “infantil”, que não impede essas obras de possuírem significados profundos e matéria literária para qualquer idade. Para Tolkien (2006), “a associação de crianças e estórias de fadas é um acidente da nossa história doméstica.” (p.83) Ele argumenta que o valor das histórias de fadas não deve ser encontrado em se considerando as crianças em especial, mas sim como uma obra literária como qualquer outra. A Literariedade dessas histórias teria sido, inclusive, o motivo pelo qual elas tenham sido tão repetidamente contadas e transmitidas de geração a geração:

“Se pararmos, não meramente para notar que tais velhos elementos foram preservados, mas para pensar em *como* eles foram preservados, devemos concluir, acho, que isso aconteceu com frequência, se não sempre, precisamente por causa de seu *efeito literário*. Não podemos ter sido nós, ou mesmo os irmãos Grimm, que primeiro o sentimos. (...) Os elementos antigos podem ser retirados, ou esquecidos e jogados fora, ou repostos por outros ingredientes com a maior facilidade: como mostra qualquer comparação de uma estória com variantes proximamente relacionadas. As coisas que estão lá devem ter sido retidas (ou inseridas) com frequência porque os narradores orais, instintiva ou conscientemente, sentiram sua “significância” literária. (TOLKIEN, 2006: 81)

A rigor, quando as histórias que conhecemos hoje, classicamente, como *contos de fadas* foram publicadas, eram histórias coletadas do folclore, da sabedoria popular, não tendo nenhuma ligação direta com crianças. Neles, estão presentes ideias, sentimentos e problemas que, ao longo dos séculos, foram sendo transmitidos oralmente e que sua essência não se deixou mutilar:

“O conto de fadas (...) é em grande parte o resultado de o conteúdo comum consciente e inconsciente ter sido moldado pela mente consciente, não de uma pessoa em particular, mas pelo consenso de várias a respeito daquilo que consideram problemas humanos universais e do que aceitam como soluções desejáveis (...). Um conto só era recontado repetidamente, e ouvido com grande interesse, se satisfizesse as exigências conscientes e inconscientes de muitas pessoas” (BETTELHEIN, 2009: 52-53)

Os contos de fadas, assim considerados, guardam em si parte da essência da humanidade que foi vivida no passado e é vivida até hoje.

Entretanto, com o passar dos séculos, essas curtas narrativas populares estiveram sujeitas à modificação – intencionais ou não. Nos dias de hoje, deparamo-nos com uma significativa quantidade de versões de contos como *chapeuzinho vermelho*, *a branca de neve e os sete anões*, *a bela adormecida*, entre outros. As versões se estendem desde pequenos livros ilustrados e que buscam (ou não) fidelidade às histórias “originais” até versões em desenho animado, tais como as versões de Walt Disney.

O objetivo deste artigo é fazer uma análise comparativa entre duas versões de uma mesma história de fadas: *O Chapeuzinho Vermelho*, em especial no que toca ao final de cada uma delas, que são essencialmente diferentes. Para isso, nos baseamos nos estudos do psicanalista austríaco Bruno Bettelheim e nos aspectos históricos que envolveram a publicação deste conto por Charles Perrault e, posteriormente, pelos Irmãos Grimm.

Origem dos Contos de Fadas

O conto de fadas se enquadra dentro do gênero de *literatura maravilhosa*, ou seja, obras em que aspectos sobrenaturais, estranhos ou inexplicáveis em nossa realidade são apresentados como naturais e comuns, sem uma explicação plausível para sua existência senão seu lugar como texto literário (TODOROV, 1992: 60). O nome *conto de fadas* sugere que sejam narrativas concernentes a “mulheres com poderes sobrenaturais” (COELHO, 2009: 77), mas muitas narrativas são consideradas como tais contos sem contar sequer com a presença de uma fada. A rigor, não há consenso em sua definição: Tolkien define o gênero de forma subjetiva, levando em conta a existência literária de um país das fadas – ou *Feéria* – para evocar a ideia dos contos:

“A definição de uma estória de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, então, de qualquer definição ou relato histórico de elfo ou fada, mas da natureza de *Feéria*: o próprio Reino Perigoso, e o ar que sopra naquele país. Não tentarei defini-lo, ou descrevê-lo diretamente. Isso não pode ser feito. *Feéria* não pode ser capturada numa rede de palavras; pois é uma de suas qualidades ser indescritível, embora não imperceptível.” (p.49 e 51)

Sua origem é incerta é nebulosa, contudo, alguns pesquisadores dedicaram-se a buscar sua fonte e seu caminho ao longo dos séculos. Em *Le pouvoir des contes*, Jean considera a questão das origens insolúvel (*apud* RIBEIRO, 2007: 3). Vladimir Propp, formalista russo, considera que “... o conto popular, como hoje se apresenta, é o resultado da profanação do mito, que deixa de ser sagrado, religioso, para se tornar profano e artístico. Esse é o momento em que nasce o conto.” A origem das narrativas seria, então, as “práticas comunitárias dos povos primitivos” (*op. cit.*, p. 81 e 90).

Nelly Novaes Coelho situa a origem das narrativas que compõe o que se considera hoje a Literatura Infantil “clássica” (composta pelos contos de Charles Perrault, dos irmãos Grimm, de Hans Christian Andersen e das Fábulas de La Fontaine) em fontes orientais, mais precisamente na Índia (COELHO, 1980: 173). A existência de histórias muito semelhantes ou mesmo idênticas em diversos povos, às vezes muito distantes tanto geográfica quanto culturalmente, suscitou a possibilidade da existência de uma fonte comum a todas elas. Depois de tentativas de refazer os complexos e longos caminhos de narrativas comuns a vários povos, pesquisadores localizaram uma coletânea de textos indiana intitulada *Calila e Dimna*, que é o resultado da união de três livros sagrados: *Pantschatantra*, *Mahabharata* e *Vichno Sarna*.

Calila e Dimna, título do volume, é o nome de dois chacais que aparecem na história inicial da coletânea, composta por histórias exemplares e maravilhosas utilizadas pelos pregadores budistas por volta do século VI a.C. para transmitir ensinamentos. Com o objetivo de se fazerem compreender melhor, os discípulos de Buda “transformavam os ensinamentos em situações simbólicas”, em contos, fábulas ou parábolas, processo semelhante ao utilizado por Jesus 500 anos depois. (COELHO, 2009: 37). Os textos originais em sânscrito, bem como as primeiras traduções em persa foram perdidas. O *Calila e Dimna* teria chegado ao ocidente por meio da tradução árabe, durante a instalação dos árabes na Península Ibérica, e teria se misturado paulatinamente à cultura e ao folclore europeus após a tradução para o hebreu no século XII e, finalmente, para o latim e o francês no século XVIII. Outros textos de origem ocidental, mais ou menos semelhantes a este, também contêm histórias ou traços de narrativas que aparecem em coletâneas séculos depois.

O longo caminho percorrido pelas histórias as leva, inexoravelmente, a modificações mais ou menos significativas. De acordo com Clarissa Pinkola Estés (1999), os contos que encontramos hoje em português, por exemplo, estão pelo menos na sua quarta “tradução”. A primeira delas (que pode se multiplicar em várias outras) seria a tradução do *antes*, a versão que precede aquela contada pelo contador atual, que foi sua fonte para a versão escrita. Quanto mais antiga a narrativa, mais “traduções” e modificações ela possui. Depois, a versão contada oralmente constitui a segunda tradução, que é seguida pela terceira – a tradução da linguagem oral, falada, para a palavra escrita. Por fim, como as narrativas chamadas “clássicas” são de origem européia, a tradução para o português constitui o quarto passo desse processo (ESTÉS, 1999: 19 a 22).

Nesse processo, é comum que muitos elementos sejam esquecidos ou adicionados às histórias com o passar do tempo, enriquecendo-as e povoando-as com elementos da cultura de cada local onde ela se populariza. Com frequência, ocorrem mesmo modificações propositais, visando a certos objetivos. É possível encontrar versões de contos atenuadas a ponto de massacrar o sentido original na história, tais como versões de Chapeuzinho vermelho em que o lobo é “bonzinho” ou versões de Barba Azul em que o feiticeiro processa a ressurreição das noivas mortas (ESTÉS, 1999. p. 20).

J.R.R. Tolkien explica de forma brilhante esse processo de criação e recriação dos contos, chegando mesmo a sugerir a aplicabilidade de sua explicação à mitologia e à filologia. Para ele, três fatores se combinam e convergem na questão das origens: uma *herança comum* que se propaga entre os povos, a *invenção e evolução independente* de narrativas semelhantes e a *difusão* delas em vários momentos de um ou mais centros. (TOLKIEN, 2006: 65) Isso significa que a existência de uma coletânea ancestral (tal como Calila e Dimna parece ser) não exclui, por exemplo, que histórias semelhantes tenham sido inventadas em outros pólos do mundo e, mais cedo ou mais tarde, boa parte delas tenha passado por um processo de *difusão*, sendo levadas ao conhecimento de vários povos e chegando a resultados “sincréticos”.

A discussão acima nos leva, mais especificamente, ao problema da origem do conto *Chapeuzinho Vermelho*, nosso objeto de estudo.

Chapeuzinho vermelho: Do mito de Cronos aos Irmãos Grimm.

A primeira menção de uma menina de capuz vermelho em convergência com a presença de lobos que se tem notícia remonta ao século XI, a uma obra chamada *Fecunda Ratis*, escrita por Egbert de Liège em latim. Essa pode ser considerada a “primeira versão” do conto. O livro foi escrito a partir de diversas fontes, tais como literatura latina, textos da Bíblia, Patrística, Provérbios e tradições contemporâneas.

A narrativa *De puella a lupellis servata* (ou *Sobre a menina poupada pelos lobinhos*) é possivelmente coletada da tradição popular. O primeiro dos 14 versos do poema deflagra essa possibilidade: “O que tenho para contar contam também os camponeses”. De forma resumida, a história trata de uma menina que é apadrinhada por um homem e recebe dele um capuz vermelho. Em certo dia, sai para passear na floresta e é agarrada por um lobo, que a leva para oferecê-la como comida aos seus filhotes. Lá

chegando, os lobinhos poupam-na, e começam a lamber-lhe a cabeça, ao que ela manifesta preocupação com a “capinha” dada por seu padrinho.

Nessa versão, não há avó e doces, nem mesmo caçador. Não se termina com nenhuma punição ao lobo, pois ele não aparece como num personagem mau. O conto não tem uma moralidade, a rigor, mas se encaixa como um conto cristão (como a *Fecunda Ratis* de um modo geral). O último verso vai ao encontro dessa afirmativa, centrando nas mãos de Deus o resultado da “bondade” dos lobinhos: “Deus, que é deles o autor, abranda os espíritos ferozes”.

A versão seguinte é a de Charles Perrault, publicada em 1697 na coletânea *Contes de ma mère L'Oye* ou *Contes au histoires du temps passé, avec les moralités*, com o nome já familiar de *La petit chaperon rouge*. Pouco mais de um século depois, os Irmãos Grimm publicam os *Contos para Crianças e adultos* (Kinder unde Hausmaërchen), com a versão de Chapeuzinho Vermelho intitulada *Rotkäppchen*. À análise dessas duas versões, objetos principais do nosso estudo, voltaremos mais à frente.

Um último ponto merece ser discutido na questão da origem deste conto: Nelly Novaes Coelho situa como célula originária de *Chapeuzinho Vermelho* o mito grego de Cronos (COELHO, 2009: 45). De acordo com esse mito, Cronos, titã que destronou o seu pai Urano – então líder dos deuses – engole vivos todos os seus rebentos, a fim de fugir da mesma profecia de que seu genitor fora vítima: ele seria destronado por um de seus filhos. No fim do episódio, Zeus (um dos filhos de Cronos) é salvo por sua mãe e escondido antes de ser comido. Ele enche de pedras o estômago do pai, salvando os irmãos e tornando-se o novo rei dos deuses – inaugurando, assim, a geração dos deuses olímpianos.

Os pontos em comum apresentados nas duas histórias são: o fato de um ser mais forte engolir criaturas menores (Cronos engole seus filhos e o lobo engole a vovó e chapeuzinho vermelho); e o desfecho da história, em que o estômago do Titã é preenchido por grandes pedras, final idêntico ao preferido pelos irmãos Grimm. Embora esses dois elementos sejam convergentes, não é possível comprovar uma ligação direta entre o mito grego da antiguidade e a narrativa de Chapeuzinho vermelho. Mesmo que inegavelmente haja uma convergência de *motivos*, não há material suficiente para se afirmar com certeza se há ou não uma ligação entre ambos. Como Tolkien bem explicita, “A história das estórias de fadas é provavelmente mais complexa do que a história física da raça humana, e tão complexa quanto a história da linguagem humana”(2006: 65).

Na seção seguinte, trataremos das duas versões mais famosas do conto *Chapeuzinho Vermelho*, do contexto histórico de suas publicações e da significativa divergência do final dos contos.

Le Petit Chaperon Rouge, de Charles Perrault

O final do século XVI na França foi marcado pela instalação do rei e sua corte na cidade de Paris, fato acompanhado pela centralização e fortalecimento do poder monárquico ao longo do século XVII e que culminou no “apogeu centralizador do reinado de Luís XIV” (CASA NOVA, 2002: 86). Paralelamente a isso, a maior parte da atividade artística e intelectual da França também é transladada para a capital, fortalecendo a influência da corte e o poder dos *salões*, locais de fecundo contato social entre os altos membros dessa sociedade.

Nesse efervescente encontro entre intelectuais, letrados, eruditos e mulheres de sociedade, observa-se uma profusa difusão do uso da língua francesa, em especial de uma padronização do *uso correto*, que se estende a todos os membros da classe dominante. Provavelmente como em nenhuma outra parte do mundo naquela época, a língua, a conversa e a arte literária “saem dos colégios e gabinetes de eruditos e tornam-se objeto de uma arte de viver e de uma arte da conversa” (*Op. cit.*, p.87). Começa o culto da língua na França.

Durante o século XVII, uma grande variedade de gramáticas e obras prescritivas de vocabulário, ortografia e pronúncia foram publicadas na França – em número maior que na maioria dos países da Europa. A partir de 1661, depois do início do reinado de Luís XIV, uma polêmica com relação ao uso do latim surge no país, e um marco dessa discussão é a recusa do filósofo René Descartes a usar a língua latina – até então considerada como língua da filosofia – para a redação do *Discurso do Método*, publicado em francês. Em 1667, vem a público um tratado intitulado *Das vantagens da língua francesa sobre a língua latina*, defendendo a primazia da língua pátria. O material nacional, legitimamente francês, passa a ser encarado como superior aos dos outros países e, mais ainda, ao material chamado “clássico” vindo da cultura latina. É nesse contexto que desponta Charles Perrault.

Contemporâneo do fabulista La Fontaine, Charles Perrault foi ativo intelectual e poeta, tornando-se advogado e trabalhando a serviço do ministro Colbert. Porém, o que tornaria seu nome importante na história não é sua posição como intelectual ou poeta da

corte do rei, mas como o iniciador da literatura infantil (COELHO, 2009: 81). Envolvido na polêmica sobre a língua francesa, escreve e declama na Academia Francesa o poema “O século de Luís, o Grande”, exaltando a modernidade salutar vivida pelos franceses e criticando os partidários dos Antigos, entre os quais se incluíam La Fontaine, Boileau, Racine e outros. A leitura desse poema inaugura a discussão conhecida como “Querela dos Antigos e Modernos”. A fim de demonstrar a superioridade da língua e da cultura francesa em relação aos “antigos” latinos, Perrault volta seus olhos para a cultura popular francesa e seleciona onze contos³, reescrevendo-os e publicando-os sob o título *Contes de ma mère L'Oye* em 1697. O nome da coletânea demonstra a origem popular: A mamãe gansa era um personagem do folclore francês, cuja função era contar histórias aos seus filhotes maravilhados.

Fica claro que o propósito inicial de Charles Perrault estava longe de ser a criação de uma literatura para crianças, mas sua intenção se volta para essa possibilidade ao longo de seu trabalho. Para ele, a moral de seus contos era útil ao espírito infantil, como ele argumenta no prefácio de sua primeira publicação:

Houve pessoas que perceberam que essas bagatelas não são simples bagatelas, mas que guardam uma *moral útil* e que a narração que as conduz não foi escolhida senão para fazer entrar (tal moral) de maneira mais agradável no espírito, e de uma maneira que *instrui e diverte ao mesmo tempo*. Isso me basta para não temer o ser acusado de me divertir com coisas frívolas. (COELHO, 1980: 235)

A época de Perrault foi marcada por um confronto entre o Racionalismo e o Imaginário (COELHO, 2009: 84) e por uma afirmação da língua, cultura e literatura francesa sobre a herança clássica que havia sido preservada e imitada até então. Entre os onze contos publicados por ele no fim do século XVII, encontramos a versão *Le petit chaperon Rouge*, ou Chapeuzinho Vermelho.

A narrativa recontada por Perrault se desenvolve da seguinte maneira: uma bela menina – “a mais linda que se podia imaginar” – tinha um chapéu vermelho que lhe caía tão bem que todos a chamavam de Chapeuzinho Vermelho. Certa vez, foi visitar sua avozinha que estava doente, levando um bolo e um pote de manteiga. No caminho, encontra um lobo, que lhe pergunta aonde vai e o que leva. A “pobre criança” conta todos os detalhes, e o lobo se apressa para chegar logo à casa da avó enquanto Chapeuzinho se distrai colhendo flores. Na entrada da casa, o animal finge ser a neta da senhora, entra e a

³ Perrault publica, inicialmente, três contos escritos em verso, separadamente, entre 1691 e 1695. Em seguida, dedica-se mais detidamente a esse projeto e publica os *Contes de ma mère L'Oye* em 1697.

engole. Finalmente, a menina chega e entra na casa, onde se dá o já conhecido diálogo que se finaliza com o lobo devorando a menina. Diferentemente da versão mais difundida, essa não tem um final feliz.

O conto termina com um pequeno poema de 15 versos que constitui a moral da história, que censura as crianças – especialmente as belas meninas – a falar com qualquer pessoa estranha, terminando por dizer que os “lobos” sedutores são, de todos, os mais perigosos (PERRAULT, 1948: 96-102). A intenção da história de alertar as meninas contra a sedução amorosa fica bem clara na leitura da moral, que resume o conto.

O final trágico da história vai de encontro à posição de todos os autores por nós estudados: para eles, um verdadeiro conto de fadas precisa ter um final feliz. Tolkien condiciona o final à capacidade de promover *consolo*, chegando ao ponto de dizer que uma Estória de Fadas é o extremo oposto de uma tragédia (TOLKIEN, 2006: 131). Bruno Bettelheim elenca como característica essencial do verdadeiro conto de fadas o *alívio*, especialmente quando a leitura dos contos é direcionada a crianças. Um conto que não termine de uma forma feliz, que não termine com uma resolução, pode despertar na crianças sentimentos de angústia e frustração:

Na Infância, mais do que em qualquer outra idade, tudo está em transformação. Enquanto não conseguirmos adquirir intimamente segurança considerável, não podemos nos engajar em lutas psicológicas árduas (...). *O Conto de Fadas oferece materiais fantasiosos que sugerem sob forma simbólica à criança o que seja a batalha para atingir a auto-realização, e garante um final feliz.* (grifo nosso. BETTELHEIM, 2009: 56)

O psicólogo austríaco considera narrativas como *A Menina dos Fósforos*, de Andersen, como *Contos admonitórios*, ou seja, contos em que a impossibilidade de agir da forma como é descrita e a indisposição à identificação com os personagens é prejudicial aos ouvintes. As fábulas, de forma geral, se encontram dentro dessa categoria: são narrativas curtas, frequentemente utilizando animais como personagens, que tem como objetivo primordial explicitar um conselho ou ensinamento moral. Assim, a “moral” incluída no final das fábulas reduz a significância da narrativa em si, tornando-a apenas instrumento do ensino – que resume a história. Todorov considera que as narrativas de Perrault, resumidas por um ensino moral, são na verdade *alegorias* em vez de contos maravilhosos de fato, pois o efeito alegórico suprime o sobrenatural (TODOROV, 1992: 72). É interessante notar a grande semelhança entre a versão de Chapeuzinho Vermelho de Perrault e as narrativas fabulares: final repressor, resumo moral com ensinamento.

Essa moral não teria efeito positivo sobre o jovem leitor/ouvinte. Bettelheim argumenta que “A mensagem produz efeito quando apresentada não como uma moral ou

exigência, mas de um modo casual que indica que é assim que a vida é.” (p. 47). Voltaremos a isso mais tarde na análise do conto dos irmãos Grimm.

A estrutura deste conto de Perrault – semelhante a de vários outros – está de acordo com seu ideal, explícito no seu prefácio supracitado: *fazer entrar* uma moral útil, instruindo e divertindo ao mesmo tempo. O escritor francês foi um católico convicto, que via uma superioridade incrível do Cristianismo em relação ao Paganismo⁴ e chegou mesmo a escrever uma epopeia cristã, apresentando-se como grande exemplo de uma “arte moral” – algo que Perrault julgava necessário no momento (COELHO, 1980: 235). Vale ainda lembrar que, à época, ainda estava em voga a Contra-Reforma operada pela Igreja Católica, o que certamente influenciou a mentalidade e a produção desse autor. Todos esses elementos convergem para a compreensão da matéria desse conto: pessimista e moralista.

O trabalho de pesquisa dos Irmãos Grimm

No século que se segue à publicação dos contos de Perrault, muitas transformações modificaram profundamente os alicerces políticos, sociais e econômicos da Europa e do resto do mundo. Em meados do século XVIII, a Inglaterra é o palco principal da primeira revolução Industrial, que não tarda a se propagar por outros países. Pouco depois, fortalecido e embasado pelos ideais do Iluminismo francês, os Estados Unidos alcançam a sua independência política da Inglaterra. No ano de 1789, a França se depara com a Revolução Francesa, que coloca definitivamente a burguesia como estrato significativo da sociedade.

O nacionalismo nasce nesse contexto e vai ganhando forças com as reflexões de filósofos e pensadores, entre os quais se pode citar Rousseau, que aborda o tema já no século XVIII. Enquanto na França o caráter desse Nacionalismo era político e social (aos moldes de Rousseau), o nacionalismo alemão “adotaria o conceito de *Volk*, a comunidade popular, para expressar um ideal político sobre uma *mística do irracional*”, como diz Nachman Falbel (GUINSBURG, 2005: 43). Herder, filósofo alemão, é o precursor desse nacionalismo e do movimento romântico. Propondo um ideal que vai de encontro à hegemonia cultural francesa, vivida até então pela Alemanha e por outros países europeus, propõe a valorização do *Volk* e a busca no seu âmago pelas raízes nacionais da Alemanha.

⁴ Esse é mais um dos motivos que impulsiona a “querela”: a afirmação da superioridade das tradições cristãs sobre o paganismo grego e romano que povoava a literatura clássica.

Em sua obra, o *Volk* assume um aspecto muito mais cultural do que político. Suas pesquisas em torno da linguística e literatura ligam-se à ideia de que ambas são produtos de condições naturais de cada país, trabalhadas historicamente. A poesia seria um produto “capturado” através da experiência do sentir. O mesmo autor continua: “Talvez a maior importância de suas ideias [de Herder] resida na descoberta da língua como meio de individualização das nações, ideia que iria imprimir grande estímulo ao nascente nacionalismo europeu e em particular entre os povos eslavos”(Op. cit.).

Havia, assim, uma equivalência entre *língua* e *nação* no pensamento de Herder. Desse modo, a fim de consolidar um ideal nacional, era necessário inicialmente consolidar as raízes e estruturas linguísticas (para Herder, a língua era o “espelho do povo”) e culturais do povo germânico. A literatura legítima de uma nação seria o resultado do que fosse encontrado em cantos, histórias e poemas populares, o que se buscava nas línguas populares alemãs – Herder considerava a língua como “reservatório e conteúdo da literatura”. Visando a esse objetivo, Herder publica coletâneas de poesias e tradições populares da Alemanha, obra que iria servir de modelo para trabalhos semelhantes que foram publicados por toda a Europa e que influenciou dois conterrâneos do filósofo: os irmãos Grimm.

Jacob e Wilhelm Grimm foram dois filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica e empenhados em determinar a “autêntica língua alemã”, em meios aos numerosos dialetos falados na região. Seguindo as ideias de Herder, os dois coletam de fontes populares uma série de narrativas, traduzindo-as do relato oral ao relato escrito. Consta que duas camponesas foram as principais fontes dos irmãos: Katherina Wieckmann, sobre quem se conta haver sido dona de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenpflug, descendente de franceses e amiga da família Grimm (COELHO, 2009: 29).

Jacob e Wilhelm tiveram dois principais objetivos para encetar essa pesquisa: primeiro, levantar elementos linguísticos para realizar estudos filológicos da língua alemã; o segundo, a coleta e a valorização de textos do folclore literário germânico, expressão autêntica do *Volkgeist*, ou Espírito do Povo. Todo esse material foi publicado entre os anos de 1812 e 1822, sob o nome de *Contos de Fadas para crianças e adultos*. Alguns dos contos ali presentes tinham versões correspondentes em culturas populares em diversos países (Como é o caso de *Chapeuzinho Vermelho*), fato que corrobora com a hipótese da existência de uma fonte primária das narrativas populares europeias. Embora a narrativa infantil clássica tenha nascido mais de um século antes com Charles Perrault, ela se

constitui definitivamente e toma sua forma com os Grimm, cuja obra foi traduzida e se expandiu pela Europa e pelas Américas.

Passemos agora à análise do Conto Chapeuzinho Vermelho, ou *Rotkäppchen* no original.

A narrativa dos Grimm segue exatamente a mesma linha da que foi publicada por Perrault, e nenhuma diferença significativa pode ser notada até o momento em que o lobo engole a menina. Contudo, assim que ele termina a sua “refeição”, deita-se para dormir, e o som de seu ronco atrai um caçador que já procurava pelo lobo há muito tempo. O homem decidiu não usar a espingarda para não ferir a avó dentro do lobo: cortou-lhe a barriga, retirou as duas sobreviventes e encheu-lhe o estômago de grandes pedras, que fizeram-no morrer assim que acordou. O conto termina com uma reflexão de Chapeuzinho: “Você nunca mais na sua vida vai abandonar o caminho e entrar sozinha pela floresta, quando sua mãe tiver proibido de fazer isso.”

Essa é uma versão bem mais atenuada que a de Perrault, terminando com um final feliz. Uma certa brutalidade ainda permanece no conto, já que a morte sofrida pelo lobo é extremamente dolorosa e cruel – como é comum encontrar nos diversos contos de Grimm. Contudo, pode-se dizer que é um final *justo*, no sentido que o personagem que realiza as más ações recebe sua punição no final.

Pode-se tirar dessa história a mesma moral que se depreende da versão de Perrault; contudo, ela não é apresentada como uma exigência, mas sim como parte da própria história. O leitor/ouvinte pode trabalhar os significados e a moral ocultas ou implícitos na sua mente, em vez de recebê-los como definidos.

Traçando uma comparação entre a fábula da cigarra e da formiga e do conto dos três porquinhos, Bettelheim faz suas considerações a esse respeito: a fábula sempre afirma explicitamente uma verdade moral (isso também vale para *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault); não há um significado oculto e nada é deixado para a imaginação. Por outro lado, o conto de fadas deixa todas as decisões por nossa conta (BETTELHEIN, 2009: 63). Além disso, versões como a de Perrault explicitam um final em que tudo já se perdeu, em que só é necessário guardar a admoestação moral; o conto dos irmãos Grimm termina dando uma segunda chance à Chapeuzinho, que jura para si mesmo que não errará de novo. Enquanto um conto admonitório (como o de Perrault) produz medo e angústia, em uma situação em que já não há esperança, o conto de fadas dá às crianças a chance de trabalhar o certo e o

errado – abrindo um caminho esperançoso para nós. Eis aqui presentes o alívio e a consolação típicas dos contos de fadas.

Inegavelmente, no momento do Romantismo o homem passa a compreender o mundo e o próprio homem de uma forma diferente. Há um certo ideal humanitário, um certo aspecto religioso no ato de encarar a realidade, predominando uma certa *esperança e confiança na vida* (COELHO, 1980: 293). A importância da arte como transformação da humanidade assume caráter importante, como podemos ver pelas palavras de Gerd Borhein:

A arte, entretanto, nunca é considerada um fim último; os românticos não conheceram a concepção de arte pela arte, a não ser na decadência do movimento e em certas ramificações posteriores. Bem longe de ser considerada um fim em si, a arte romântica sempre pretende ser o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da Humanidade. *O fim último é a Unidade com o Absoluto*. Realizar com plenitude o homem é uma tarefa que transcende a arte e que transcende também, em última análise, o próprio homem, pois é fazer com que ele alcance o Absoluto. *Daí a atmosfera vagamente religiosa que envolve todo o Romantismo, terminando por conduzir, inevitavelmente, ao problema da religião*. (grifos nossos. GUINSBURG, 2005: 107)

Essa problematização em torno da religião nos ajuda a explicar porque o final do conto dos irmãos Grimm difere tão radicalmente do conto de Perrault: a atmosfera cristã (e desse cristianismo encharcado de religiosidade e certo misticismo) que envolve todo o Romantismo deixa suas marcas também na injustiça e brutalidade deste conto. É possível que esse seja um exemplo de modificação intencional, situação a que nos referimos na seção *Origem dos contos de fadas*. Assim sendo, a inserção de um final feliz responde a uma necessidade de suavizar o rigor presente na moralidade dura da versão anterior, seguindo de acordo com a interpretação romântica do cristianismo.

Considerações finais

A coletânea de Charles Perrault, publicada no final do século XVII, trás à baila pela primeira vez a literatura infantil, contendo títulos que são considerados clássicos até hoje, como *O Gato de Botas*, *Cinderela* e *Chapeuzinho Vermelho*. Muitos textos direcionados para a infância foram escritos posteriormente, mas nenhum deles teve tanta relevância quanto os *Contos de Grimm*, publicados no inícios do século XIX e secundados pela ideologia do romantismo. Nos quase cento e vinte anos que separam esses dois marcos da literatura infantil, muita coisa mudou – inclusive a história de Chapeuzinho, que, terminando com um final feliz, ganhou contornos definitivos de um conto de fadas – e as mudanças ainda continuam até os dias de hoje.

Não cabe a nós, nesse artigo, traçar juízos de valor e decidir qual das duas versões dos contos é melhor, ou qual se adequa melhor às crianças de hoje – embora os apontamentos de Bruno Bettelheim deixem claro que, na opinião do psicanalista, seria a versão dos irmãos Grimm. Como todo texto literário, o conto de fadas é uma obra aberta (no sentido lato), e presta-se a diversas interpretações e visões a cada um. Um conto ouvido aos cinco anos pode ter sua compreensão completamente distinta quando ouvido pela mesma pessoa aos quinze, e ainda mais diferente quando estiver com vinte e cinco ou trinta anos. Mas o que não se pode negar é a força e a presença dessas histórias, cuja matéria humana e literária conseguiu sobreviver através dos tempos e continua reverberando nos dias de hoje, em adultos que não apagaram – e não apagaremos jamais – a lembrança da menina de capuz vermelho que leva doces para a vovozinha, ainda que certas versões falem em vinho, outras, em bolo, outras não falem, sequer, de avó. Estudar contos de fadas é estudar parte daquilo que constitui a nossa humanidade e a nossa herança cultural.

Referências Bibliográficas

- BETTELHEIN, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas* (trad. Arlene Caetano). São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- CASA NOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Infantil*. São paulo: Quíron, 1980.
- . *O Conto de Fadas*. São Paulo, Paulinas, 2009.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm* (trad. Lia Wyler). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *The complete Grimm's Fairy Tales*. Translated from original German by Margaret Hunt. Breiningsville: Digireads, 2009.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução: TORRANO, J. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LOPES, José Reinaldo. *A Árvore das Estórias: uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J. R. R. Tolkien*. Dissertação (Mestrado Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – departamento de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- RIBEIRO, Maria Augusta Hemengarda Wurthmann. *Lendo mitos, fábulas, contos – fios metafóricos da história da humanidade*. In: EDUCAÇÃO: Teoria e Prática - v. 16, n.28, jan.-jul.-2007,
- PERRAULT, Charles. *Contes de Perrault*. Lausanne, Librairie Payot: 1948.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.