

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Taísa de Carvalho Siqueira

NOVA INFÂNCIA, NOVOS CLÁSSICOS:
Adaptação e profanação do dispositivo Conto Clássico Infantil

Belo Horizonte
2016

Taísa de Carvalho Siqueira

NOVA INFÂNCIA, NOVOS CLÁSSICOS:

Adaptação e profanação do dispositivo Conto Clássico Infantil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em cumprimento dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Interações Midiáticas

Linha de Pesquisa: Linguagem e Mediação Sociotécnica

Orientador: Júlio Pinto

Bolsista CAPES (Coordenação de Pessoal de Aperfeiçoamento de Nível Superior).

**Belo Horizonte
2016**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S618n	Siqueira, Taísa de Carvalho Nova infância, novos clássicos: adaptação e profanação do dispositivo conto clássico infantil / Taísa de Carvalho Siqueira. Belo Horizonte, 2016. 122 f. Orientador: Júlio César Machado Pinto Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 1. Infância. 2. Semiótica e literatura. 3. Contos infanto-juvenis. 4. Comunicação. I. Pinto, Júlio César Machado. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título. SIB PUC MINAS CDU: 82-93
-------	---

Taísa de Carvalho Siqueira

NOVA INFÂNCIA, NOVOS CLÁSSICOS:

Adaptação e profanação do dispositivo Conto Clássico Infantil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em cumprimento dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Prof.º Dr.º Júlio César Machado Pinto – PUC Minas (Orientador)

Prof.º Dr.º Mozahir Salomão Bruck – PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof.ª Dr.ª Tailze de Melo Ferreira – IEC PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 4 de Março de 2016

**À minha mãe, que foi quem me apresentou o
encantamento das histórias infantis
tradicionais e inventadas...**

AGRADECIMENTOS

Sou grata a Deus e aos Mestres e Mestras que ele colocou no meu caminho. Dentre eles, expresso, com especial carinho minha gratidão e admiração ao meu pai e minha mãe por me ensinarem a lutar e a não desistir do que vale realmente a pena; pelo amor e pela força sempre que precisei e por serem meus primeiros bons exemplos de amor aos estudos e à leitura.

Grata ao meu marido e companheiro pelo amor, pela paciência de me esperar sair da biblioteca, pelos incentivos e pela confiança.

Sou grata também ao meu irmão pelas eventuais revisões extras e gratuitas, além do doce exemplo de amor ao saber e às histórias.

Gratidão especial ao professor Júlio Pinto, orientador arguto, de inteligência singular e bom coração, pela generosidade e disposição em me apresentar um mundo novo na academia.

Expresso também minha gratidão aos demais professores e professoras do programa que com as aulas, ensinamentos valiosos, sugestões de leitura, incentivos, manifestações de carinho e confiança facilitaram o desenvolvimento deste trabalho, possibilitaram uma grande abertura nos horizontes do meu pensamento e acabaram por mudar para melhor muito da minha maneira de ver e viver a vida. Grata a todos e a todas pela paciência e pela boa vontade para comigo.

Sou grata aos colegas do programa que, compartilhando de seus conhecimentos, opiniões e ideologias, me auxiliaram na construção de mim mesma, não só como pesquisadora, mas como pessoa também.

Sou também especialmente grata à Luciene dos Santos por me convidar, ainda na graduação, para o universo acadêmico, por manter seu convite de pé por tantos anos e pela amizade.

Grata à CAPES e ao governo federal. Sem a bolsa, esse trabalho não seria possível.

RESUMO

Com o objetivo de compreender melhor a percepção da infância expressa na comunicação dos contos clássicos infantis e suas versões contemporâneas, esta dissertação se propõe a debruçar um olhar dispositivante sobre essas produções com vistas a observar nas profanações dos contos clássicos infantis indícios de profanação da instituição *infância* na sociedade contemporânea. Para tanto recorreremos a diferentes conceitos de dispositivo, os quais foram aproximados do objeto, mais especificamente de *Chapeuzinho Vermelho* e algumas de suas versões. Esse procedimento permitiu a realização de análise comparativa que, feita à luz da semiótica, indica não só as transformações dos contos, mas nelas as mudanças geracionais na formação cultural ocidental. Considerando que no contato com os contos, a sociedade substitui e mantém valores e perspectivas morais, a observação das transformações das histórias poderá indicar mudanças no *sentimento* contemporâneo *de infância*, na maneira de se comunicar com as crianças e de representar a realidade midiaticizada hodierna.

Palavras-chave: Conto Clássico Infantil. Profanação do dispositivo conto clássico. Infância. Comunicação. Análise semiótica comparativa.

ABSTRACT

Aiming at a better understanding of the notion of childhood such as expressed in the communication of classical bedtime stories and their contemporary versions, this thesis proposes a dispositif-wise gaze at those productions in order to observe signs of profanation of the institution of childhood in contemporary society in the profanation (distortion) of the classical tales. We have therefore resorted to different concepts of dispositif so as to approach our object, specifically *Little Red Riding Hood* and some of its versions. This has allowed for a comparative analysis, which, in the light of semiotics, indicates not only the changes undergone by the tales, but also the generational shifts present in Western culture. Considering that, as society contacts the stories, it at the same time replaces and maintains values and moral stances, the verification of the transformations undergone by the stories may point at changes in the feeling of infancy of today, such as they appear in the way adults and children interact and in the way of representing contemporary mediatized society.

Key words: Children's bedtime stories. Profanation of the Classical Tale dispositif. Childhood. Communication. Comparative Semiotic analysis.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. DAS TRANSFORMAÇÕES NOS CONTOS E NOS IMAGINÁRIOS EM QUE CIRCULAM	12
2.1 Da ideia de imaginário	15
2.2 Da fantasia e da realidade	17
2.3 Recuperação histórica envolvendo os clássicos infantis	22
2.4 Aproximação entre conto e mito	27
3. ALTERAÇÕES NOS CONTOS: ADAPTAÇÕES E/OU PROFANAÇÕES	33
3.1 Visões sobre o dispositivo e possíveis ligações com os contos	41
3.2 A respeito de possíveis gradações nas profanações	52
4. O SENTIMENTO DE INFÂNCIA E OS CONTOS CLÁSSICOS INFANTIS	55
4.1 Possíveis mudanças na ideia de infância perceptíveis nas mídias	62
4.2 A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho	68
4.3 Chapeuzinho (Anuncie Aqui!) Vermelho	71
4.4 Contínuo retorno às bases tradicionais e desejo pela mudança.....	73
5. PROFANAÇÕES EM CHAPEUZINHO E ÍNDICES DE MUDANÇAS NAS PERCEPÇÕES DA INFÂNCIA	80
5.1 Interpretantes possíveis	80
5.2 Análise a partir de categorias pré-definidas.....	87
5.2.1 <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (Conto oral – Robert Darnton)	888
5.2.2 <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (Charles Perrault)	899
5.2.2.1 O livro português (PERRAULT, 1997, a).....	90
5.2.2.2 O livro brasileiro (PERRAULT, 1997, b)	92
5.2.3 <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (Irmãos Grimm)	93
5.2.4 Deu a Louca na Chapeuzinho	94
5.2.5 Comparação entre os contos considerando as categorias de análise	977
5.2.5.1 Representação do Bem e do Mal	977
5.2.5.2 Representação da violência	102
5.2.5.3 Referência a sexo ou sexualidade.....	106
5.2.5.4 Representação da criança no conto.....	110
5.2.5.5 Representação do final feliz	11313
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119

1. INTRODUÇÃO

No contexto da socialização entre crianças e adultos na contemporaneidade, os lugares sociais da criança e do adulto são continuamente modificados e as histórias infantis também acompanham essas mudanças. Alguns contos clássicos, porém, permanecem como referência nessa socialização e mesmo quando o enredo é completamente transformado, a história é reconhecível, sendo o clássico base importante e às vezes necessária para a compreensão das suas versões ou novas obras atualizadas. Para além dos possíveis arquétipos psicológicos que podem envolver o conto clássico e sua importância quase mítica para a sociedade moderna e contemporânea (COELHO, 2008), a explosão de produtos midiáticos diversos – os quais reconfiguram essas histórias que extrapolam o lugar da literatura e dos livros infantis – pode revelar alterações na ideia de infância, talvez na esteira das mudanças da realidade social em que as crianças hoje vivem.

Os contos, hoje chamados de clássicos infantis, são assim tratados justamente por serem cânones da literatura infantil e da cultura popular que vêm sendo frequentemente ressignificados na atualidade. Tais semioses, motivadas por transformações históricas, sociais, econômicas e culturais das sociedades ocidentais, são indicativo de mudanças na ideia contemporânea de infância e a análise de algumas dessas possíveis semioses pode apontar assim para maior compreensão de como a comunicação que envolve a infância vem se apresentando na atualidade.

Como será visto, os valores envolvendo a percepção da infância e dos cuidados especiais que essa instância da vida exige foram construídos socialmente. Se na cultura ocidental medieval as crianças, de maneira geral, eram pouco consideradas ou pouco poupadas do mundo e de tudo que envolvia a vida pública, observaremos gradativo reconhecimento da especificidade da infância e da valorização desse estágio da vida ao longo do período da chamada modernidade. Na contemporaneidade, porém, essa mesma consciência da infância parece se transformar e os indícios das transformações nas percepções da infância serão observados nos contos clássicos e em suas diferentes abordagens no intento de verificar um provável redimensionamento nos cuidados específicos para com a infância.

As mudanças dos contos ao longo dos tempos, fruto das transformações socioculturais, indicarão possíveis alterações no que pode-se inferir acerca dos leitores-modelos desses contos. Possíveis alterações no Leitor-Modelo, com base na ideia do filósofo e semioticista

Umberto Eco, indicarão, portanto, alterações na consideração da infância. O Leitor-Modelo¹, não sendo necessariamente o indivíduo que lerá e interpretará o texto, mas aquele previsto pelo autor, “é o leitor capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”. (ECO, 1986, p.39). Torna-se oportuno lembrar que, no caso de contos orais, o termo “autor” a que se refere Eco aqui é entendido como quem conta a história, seja repetindo como aprendeu, seja alterando nas mais variadas possibilidades de se imprimir diferenças no enredo, no tom com que se conta, nos gestos e interpretações corporais. Assim, se na *veillée*² o conto é compartilhado entre adultos e crianças num contexto em que a criança não é muito distinta do adulto, o Leitor-Modelo pensado pelo contador das histórias dessa realidade seria de maneira geral qualquer pessoa, sem distinção de idade, que pudesse entender o texto. Esse Leitor-Modelo é, de fato, uma abstração teórica que deve se adequar aos contextos em que surgem e circulam os contos.

O texto – “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 1986, p.39) – é gerado, como diz Eco, prevendo-se a ação interpretativa do Leitor-Modelo. Enquanto na *veillée* o Leitor-Modelo não é muito restrito, no século XX, período de clara distinção entre adultos e crianças, o conto clássico já ganha roupagem mais leve e doce, indicando maior cuidado com o Leitor-Modelo que ainda vive a infância. Há infantilização dos contos no sentido de que estes são readequados ao novo público. Nessa readequação o enredo é simplificado, as personagens passam a ser mais polarizadas, o bem se sobrepõe e a virtude sempre vence. As obras passam a ser mais coloridas e delicadas e tornam-se absolutamente distantes e distintas em doçura daquelas nas quais foram inspiradas, sendo isso o indício de um possível ápice na consideração da infância. Observa-se na contemporaneidade, no entanto, uma possível decadência na consideração dessa infância em termos do que é destinado a ela. Vê-se hoje com bastante frequência que os contos representados em filmes, livros, entre outros dispositivos, consideram dois Leitores-Modelo, o adulto e a criança. A narrativa pensada para as crianças permite a margem suficiente de univocidade, nos termos de Eco, para a compreensão do texto. Parece haver, no entanto, para além da univocidade pautada pela consideração do público infantil em muitas

¹ O Leitor-Modelo “constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. (ECO, 1986, p. 45, grifo do autor).

² Darnton se referencia em duFail para dizer de “uma importante instituição francesa, a *veillée*, reunião junto à lareira, à noitinha, quando os homens consertavam suas ferramentas e as mulheres costuravam, escutando as histórias que seriam registradas pelos folcloristas trezentos anos depois e que já duravam séculos”. (DARNTON, 1988, p. 32).

situações, uma segunda linha interpretativa direcionada ao público adulto, que cada vez mais acompanha as crianças no contato com o conto. O autor ou narrador do conto, presente no livro, filme, peça teatral ou outras formas de expressão cultural parece, nesse sentido, piscar aos adultos³ sobre as cabeças das crianças num possível retorno a um menor cuidado com a infância. Como não se pode afirmar que ocorre a readultização dos contos, observamos um caminho de desvalorização de cuidados antes primados na produção para a infância. Uma possível reconsideração dos Leitores-Modelo. É nesse sentido que serão observados os contos na identificação de marcadores que indiquem se os Leitores-Modelo são voltados para uma infância indistinta da maturidade adulta, ou se voltados para uma infância completamente distinta e talvez até demasiadamente separada da vida adulta, num fluxo de crescimento e decrescimento de valores de proteção da infância.

A trilha desses contos ao longo da história em muitas sociedades será apresentada no primeiro capítulo, no qual será feita a aproximação entre os contos clássicos, mitos, ritos e também circunstâncias históricas importantes que imprimiram suas marcas em contos que de alguma forma circulam até hoje. Sendo esses contos heranças simbólicas advindas do legado histórico e cultural construído, vamos observar algumas das circunstâncias em que esse legado parece estar sendo desconstruído, ou melhor, reconstruído. Para tanto o presente projeto se propõe, no segundo capítulo, a aproximar dos contos clássicos infantis o conceito de dispositivo sob os pontos de vista de Agamben e de Braga, passando pela ideia de dispositivo midiático abordada por Ferreira e Klein. A aproximação possibilitará questionamentos a respeito do que seriam as transformações que ocorrem nos produtos que abordam os contos clássicos infantis. Os conceitos de adaptação de Linda Hutcheon e de profanação de Agamben serão utilizados e aproximados dos objetos, a fim de alcançar melhor compreensão desses contos e das suas dinâmicas e transformações. Esse procedimento servirá de base para o capítulo seguinte, onde observaremos como prováveis indícios de mudanças nos lugares sociais de adultos e crianças e também nos valores escolhidos para serem direcionados à infância na atual configuração cultural e comunicacional.

No terceiro capítulo identificaremos questionamentos acerca de possíveis transformações na comunicação voltada para as crianças ou que envolva a noção de infância. Isso permitirá destacar pontos importantes na análise dos contos escolhidos como índices dessa possível mudança em relação ao aspecto moralizante e socializador conferido ao conto

³ A expressão utilizada aqui é uma referência à crítica de Bettelheim a Perrault que, para o autor, escreve em duplo sentido, piscando para os adultos sobre a cabeça das crianças nos preceitos morais que acrescia aos contos. (BETTELHEIM, 1979, p.205).

que, nesse sentido, será observado com olhar dispositivante. Para tanto apontaremos referências que se propõem, entre outras coisas, a discutir o lugar da criança e dos contos clássicos na sociedade, como Hannah Arendt, Michel Serres, Robert Darnton e Nelly Coelho. As reflexões contarão também com estudos que repensam o lugar social do público e do privado – passando por Zygmunt Bauman e Carla Rodrigues –, os quais serão relacionados com os contos a fim de se compreender como a percepção desses lugares está ligada à comunicação com as crianças no uso do conto como dispositivo e nas possíveis profanações desses em versões contemporâneas em diversas mídias.

No quarto capítulo observaremos essas possíveis profanações dos dispositivos contos a partir da análise comparativa e semiótica entre versões distintas do clássico *Chapeuzinho Vermelho*. Nesse sentido e considerando o enfoque em produtos infantis, vamos examinar algumas transposições midiáticas do conto, as transformações que fazem com que essas histórias se constituam verdadeiramente dispositivos de materialidade heterogênea⁴, a serem pesquisadas nas suas formas de interações comunicacionais com os integrantes do universo infantil. Pretende-se, assim, recuperar a discussão envolvendo os conceitos de dispositivo para que o conto e suas versões sejam aproximados de uma visão geral que abarque o que há de comum nas diferentes abordagens do conceito. Para tanto, vamos recorrer principalmente aos estudos de Agamben, Braga e Foucault. As mudanças que o conto sofre serão observadas como adaptações e/ou profanações com vistas a identificar também a mudança na ideia de infância e como o dispositivo *conto clássico* e suas formas profanadas atuam⁵ e demonstram essa possível transformação na percepção da infância.

A opção pela análise semiótica comparativa entre diferentes versões do conto clássico infantil deve-se à necessidade de observar as transformações geracionais na formação cultural ocidental. Ressalte-se ainda a relevância de realizar um estudo sobre a maneira, no contato das crianças com esses contos, com que a sociedade transforma e mantém valores e perspectivas morais, principalmente quando, a partir de Perrault e dos irmãos Grimm – que contam e recontam muitos desses contos –, os enredos passam a ser voltados para a criança e

4 O conceito de dispositivo será melhor abordado ao longo do trabalho, mas por ora é possível clarear que a *materialidade heterogênea* a que nos referimos se deve à ideia exposta por Michel Foucault e na qual se baseia Giorgio Agamben de que o dispositivo se refere a “um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos”. (AGAMBEN, 2005, p. 9). Sendo assim, os contos serão observados, na medida do possível, no cenário midiático e sociocultural em que circulam, envolvendo o dito e o não dito desses contos e de suas versões.

⁵ O verbo “atuar” aqui se refere ao poder que as pessoas conferem ao conto para que seja possível que o dispositivo influencie na formação moral delas mesmas e das crianças, já que não tratamos o dispositivo como um ator independente da vontade humana. O conceito de profanação será explicado adiante.

para a socialização dela dentro de princípios morais vigentes e posteriormente com maiores preocupações com finais “felizes”. Essas transformações por vezes apenas remontam a cenários mais antigos, os quais podemos ver reverberar nos contos em suas versões ainda orais, anteriores às intervenções literárias. Com base em questões importantes na caracterização da comunicação que envolve a infância, observadas no terceiro capítulo, a comparação entre contos distintos permitirá encontrar indícios de possíveis profanações do conto-base e, nesse sentido analisar se houve transformação na forma com que a infância é representada e/ou considerada na comunicação principalmente no contexto desses contos.

A observação a que este trabalho se dedica, do movimento que a sociedade faz de recuperação e profanação dos dispositivos contos clássicos infantis, culmina nas considerações finais acerca dessas transformações como indícios de mudanças nas percepções envolvendo a infância de forma a propor um possível olhar sobre o *sentimento de infância* expresso pela comunicação contemporânea no tocante dos contos clássicos infantis.

2. DAS TRANSFORMAÇÕES NOS CONTOS E NOS IMAGINÁRIOS EM QUE CIRCULAM

Mesmo considerando a realidade complexa contemporânea, em que generalizações não são cabíveis, o retorno a alguns desses contos infantis considerados clássicos de maneira contínua, repetitiva e, no entanto, diferente a cada nova abordagem é entendido aqui como fato que merece atenção. A acadêmica e psicanalista junguiana Clarissa Estés, que também observa o fato, afirma que esses contos “sobreviveram à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e vastas migrações por terra e mar. Sobreviveram a argumentos, ampliações e fragmentações”. (ESTÉS, 2005, p.11). A especialista em literatura infantil Nelly Coelho (2010, p. 100), igualmente retoma algumas vezes essa questão e esclarece que a “universalidade de certos temas ou contos presentes entre raças tão distantes, ou de civilizações tão diferentes, é um fenômeno que tem surpreendido pesquisadores”. A pesquisadora considera a possibilidade – ponderando acerca dessa universalidade e também de pontos em comum entre histórias de civilizações distintas – de ter existido algo comum que uniria as pessoas de alguma forma. Embora não afirme que isso de fato aconteceu, ela questiona a possibilidade de que tenha existido “um fundo comum a que pertencemos todos” (COELHO, 2010, p. 100), algo que até hoje não pode ser comprovado, porém que instiga a realização de mais pesquisas em torno dos contos. Na perspectiva de Coelho, essa possibilidade daria importância especial a essas histórias, “[...] daí a importância étnica e psicológica desses contos tradicionais, como documentos incontestes de um período em que a comunicação entre os homens se fazia predominantemente por meio emocional” (COELHO, 2010, p. 100), o que também abre possibilidade para pensar se algum dia a comunicação não passou pelo emocional – mas isso já seria outra questão. É provável que Coelho tenha se referido ao fato de que, possivelmente, a comunicação na época da primeira circulação desses contos teria meios mais restritos, havendo grande dependência do face-a-face e, portanto, dos aportes emocionais, o que não invalida a forte presença da emotividade na nossa era midiática e midiaticizada.

A respeito do valor que esses contos maravilhosos podem ter na nossa sociedade e envolvendo-os com o fator emocional, o historiador de religiões e mitólogo Mircea Eliade (1972) aclara que, por vezes, o mito permanece de forma superficial no conto atuando sobre o ser humano e social. Como uma espécie de caroço semântico, que pode ser sentido nas diversas versões das histórias, esse fundo comum – mágico ou sagrado ligado ao mito –

permanece entremeado nos contos clássicos infantis e outras histórias. Assim, de alguma forma, esse fundo passaria também a compor com considerável importância nosso processo de socialização iniciado na infância e afetaria a estrutura de nossos sentimentos e personalidades. Para o estudioso,

Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a "iniciação" ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão, é apenas para a consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar se divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos. Caberia então indagar se o conto maravilhoso não se converteu muito cedo em um "duplo fácil" do mito e do rito iniciatórios, se ele não teve o papel de reatualizar as "provas iniciatórias" ao nível do imaginário e do onírico. [...] o que se denomina "iniciação" coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de "provas", "mortes" e "ressurreições", sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas). (ELIADE, 1972, p.141).

A ideia de Eliade parece trazer à tona a percepção um tanto idealista ou universalista dos contos, na medida em que abre precedente para o pensamento de que o mito, ou mesmo o conto clássico, traz consigo algo da essência humana e universal. Esse entendimento é abordado aqui com cautela, visto que o conto é também considerado como documento histórico em que as variadas gerações e civilizações que com ele tiveram contato puderam imprimir neles seus valores e ideologias. Ainda que a possibilidade da origem primordial mítica ou de valor ligado à magia de alguns contos não esteja sendo descartada, a conexão emocional dos indivíduos com eles é da maior importância nesse momento.

O fato de que o conto afeta as emoções das pessoas é abordado pela acadêmica das letras e autora de literatura infanto-juvenil Jacqueline Held, que recorre a Raoul Dubois, para afirmar que “todo livro é documentário no sentido bastante amplo em que nos informa sobre o coração humano”. Para ela, isso pode ser verdadeiro para a narração fantástica, por mais bizarra que seja (HELD, 1980, p.30), o que também nos parece verdadeiro se pensarmos em contos clássicos de forma geral, não só os documentados em livros mas também os orais, as suas variadas versões nas mais diversas mídias. Sempre documentam um reflexo da realidade. De alguma forma o real se apresenta nos contos, no imaginário que os envolve e vice-versa. A autora afirma que “o fantástico nos toca se não for feito apenas de entidades, de seres abstratos” e questiona: “O que é que vivifica o fantástico e vem lhe dar a sua verdadeira densidade, senão a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus

ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústias, de pitoresco, de ternura?” (HELD, 1980, p.28). O posicionamento de Held assinala que o que nos faz sentir tocados pelo fantástico é o que de cotidiano e comum reconhecemos no enredo, mesmo que este seja absurdo.

É justamente da vida cotidiana, especialmente do período histórico e social da época de uma França camponesa e pré-revolucionária, que o historiador Robert Darnton se vale para entender os contos orais que originaram muitos dos que hoje chamamos de clássicos infantis. A ligação entre a cotidianidade e os contos fantásticos é feita pelo autor, que retoma também aspectos das circunstâncias históricas para entender a presença de elementos recorrentes em muitos contos orais e acaba se valendo deles para ilustrar e reforçar o conhecimento histórico do período e conjuntura socioeconômica da época. Em alguma medida também poderíamos usar as versões contemporâneas desses mesmos contos para ver nelas espelhos de realidade cultural hoje nos lugares em que circulam. Porém, seria certamente um espelho como que quebrado em que a realidade estaria representada a partir de diversas óticas, como exige a dinâmica complexa em que vivemos.

Se observados sob a luz da complexidade nos termos de Edgard Morin (2005), esses contos, forjados no tempo e na história e retomados repetidamente ao ponto de se tornarem clássicos, podem ser expressões exemplares de alguns dos princípios apresentados no pensamento do autor acerca da complexidade. Se considerarmos, por exemplo, o princípio hologramático exposto pelo filósofo e sociólogo em que não só a parte está no todo como o todo também está na parte – como o DNA está todo na célula, mesmo que em parte inibido, fazendo com que a mínima parte do corpo inteiro contenha informação desse todo – e o observarmos nas mudanças dos contos ao longo dos tempos, podemos inferir, com base na analogia com o DNA celular, que algo do DNA do conto se mantém, mesmo quando parte dele está inibida. Se, como exemplifica o autor, o todo dos costumes e valores das sociedades está presente no indivíduo socializado, os contos clássicos, também frutos dos valores, símbolos e contextos sociais, apresentarão o DNA desse todo social e dele pode se extrair informações importantes da sociedade em que circula. Assim, retornando a Darnton (1988), o historiador parece ter também considerado os contos como essas partes que expressavam o todo. Ao considerar a dimensão histórica, o autor faz o gesto de tentar considerar o todo em torno do conto clássico para compreender melhor a possível análise deste e vice-versa.

As diversas versões de um mesmo conto – por mais que tenham a unidade mantida, algo como uma matriz que permite que reconheçamos o conto entre outras coisas – são contos diferentes por estarem inseridos em um todo diferenciado que por sua vez modifica o conto e

permite ser modificado por ele, são várias realidades dentro de uma só, são vários os reflexos da realidade. Deseja-se com isso apontar para a importância que o conto e suas variações têm como unidades dessa complexidade que compõe o todo e que nele contém indicações amplas dessa complexificação. Quase em continuidade ao princípio hologramático, Morin também diz do princípio da organização recursiva em que o “processo social é um círculo produtivo ininterrupto no qual, de algum modo, os produtos são necessários à produção daquilo que os produz.” (MORIN, 2005. p.5). Aproximando esse conceito da análise dos contos podemos afirmar que a circunstância social gera o conto, que ajuda na geração da realidade social e assim se segue ciclicamente, mas nunca da mesma maneira, o que torna tais contos objetos ainda mais importantes de serem observados como indicativos dessa dinâmica social.

As transformações desses contos continuam sendo estudadas por especialistas de diversas áreas. Aqui será utilizada a análise comparativa com aporte em conceitos da semiótica de Charles Sanders Peirce⁶ como forma de observar na comunicação contemporânea, considerando-se clássicos infantis, um pouco da percepção vigente da ideia de infância. Isso é pretendido a partir da recuperação de versões clássicas e orais dos contos e da transformação de valores observados nas diversas variantes de clássicos infantis, mais especificamente do *Chapeuzinho Vermelho*. A escolha desse conto se deu em função da força que ele ainda apresenta no imaginário ocidental, na literatura e em produções cinematográficas, além das múltiplas referências em peças publicitárias e novos produtos midiáticos dele derivados.

2.1. Da ideia de imaginário

A partir da constatação da força dessa história no imaginário ocidental – oportuno aqui observar a resiliência do conto –, mostra-se necessário compreender melhor em que consiste o imaginário, esse fenômeno que “circula através da história, das culturas e dos grupos sociais [...] alimenta e faz o homem agir”. (LEGROS et al, 2007, p.10). Considerando que “a vida dos homens e das sociedades é, constantemente, submetida aos impulsos do imaginário, às imagens encarnadas nas artes (pictoriais, cinematográficas, entre outras) e nas construções mentais coletivas e individuais” (LEGROS et al, 2007, p.10) a busca pela compreensão desse

⁶ Os conceitos estarão disseminados ao longo do texto e sempre presentes na elaboração do raciocínio, mesmo que a terminologia não seja explicitamente utilizada no trabalho.

imaginário e das mudanças nele possibilitam compreensão mais ampla do processo comunicativo que o perpassa, que dele se alimenta e que também o fomenta.

Na corrente da antropologia do imaginário⁷, Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard e Patrick Tacussel, acadêmicos do campo da sociologia e da literatura, afirmam que o imaginário é produto do pensamento mítico. Este, por sua vez, é concreto, expresso por imagens simbólicas organizadas de maneira dinâmica, e funciona sob o princípio da analogia, que “determina as percepções do espaço e do tempo, as construções materiais e institucionais, as mitologias e as ideologias, os saberes e os comportamentos coletivos.” (LEGROS et al, 2007, p.10). A respeito da conceituação de “imaginário social”, caracterizada como “polissêmica e ambígua” por Jean-Pierre Stronneau, são apontados três significados fundamentais do termo:

a) *Dimensão mítica da existência social*: é ela que inspira as mitóanálises sociológicas e conduz ao esclarecimento dos mitos dominantes de uma determinada época, de uma cultura, de uma nação, de uma geração literária ou artística de uma classe social; b) *Imaginação de uma outra sociedade*: ela está em marcha nas utopias, nos milenarismos nas ideologias revolucionárias. É o imaginário da esperança [...]; c) *Imaginário mais moderno e cotidiano* (recente): visto nas práticas de todos os dias: paisagem urbana, objetos familiares, encontros fortuitos, percursos usuais, distrações populares” (SIRONNEAU apud LEGROS et al, 2007, p.11-12).

Tais dimensões parecem mais caracterizações de aspectos que constituiriam esse imaginário social do que significados limitadores, justamente por serem polissêmicos, como afirmam os autores. Sendo algo tão amplo talvez não devesse receber conceituação definidora, pois qualquer tentativa real em tentar fazê-lo resultaria em redução de sua abrangência. Considerar, no entanto, a dimensão mítica na existência social com vistas a compreender a dominância de determinado mito numa sociedade específica, pode parecer, no contexto deste trabalho, profícuo, principalmente quando consideramos contos de fadas que têm seus nomes ligados a comportamentos humanos como “Síndrome de Peter Pan” ou “Complexo de Cinderela”. A intenção aqui não é de colocar tais contos como mitos contemporâneos, mas de percebê-los com algum poder simbólico no sentido de serem ainda hoje modelos para a percepção de perfis comuns ou exemplares como cânones.

Com base nas caracterizações de Sironneau citadas por Legros et al (2007, p11-12), vale observar o imaginário como linha que une dimensões míticas, utópicas e de

⁷ A corrente de antropologia do imaginário iniciada por Jung, Eliade, Bachelard e Durand se opõe às definições negativas dadas pela tradição filosófica ocidental que o relaciona ao inexistente, ao mentiroso, ao irracional. Propõe a definição positiva do imaginário como fruto do pensamento mítico, porém contesta a ideia de mítico como primitivo ou inferior ao pensamento racional, sendo racionalidade e imaginário inseparáveis no psiquismo humano. (LEGROS et al, 2007, p.10).

entretenimento, obviamente muito fortemente identificáveis nos clássicos infantis que também habitarium esse imaginário. Na comunicação esse imaginário social está presente, visto que muito da formação cultural e da construção da vida de uma determinada sociedade passa por ele. A partir daí é possível inferir que os elementos que povoam esse imaginário irão ecoar nos processos comunicacionais em todas as esferas e ambientes, haja vista a enorme quantidade circulante de produtos comunicativos derivados, embasados ou inspirados nos contos clássicos infantis: filmes, jogos, peças teatrais, livros, peças publicitárias, entre outros produtos.

Os autores definem ainda o que seriam as quatro principais características contemporâneas da sociologia do imaginário, também chamadas de funções sociais. Legros, Monneyron, Renard e Tacussel, que escrevem para legitimar a sociologia do imaginário e não a ciência do imaginário, assim, com esta intenção ressaltam como função dessa sociologia: 1. *A função antropológica* – traduzida na necessidade do devaneio; 2. *A função de regulação humana diante do incompreensível* – o que aconteceria na área do “mito, do rito, do sonho ou, ainda, da ciência”; 3. *A função criativa* – que relativizaria a percepção do real; 4. *A função de comunhão social* – que favoreceria a criação de sistemas de representação com os quais tantos podem se identificar, uma possível memória coletiva. (LEGROS et al, 2007, p.12, grifo nosso). O fato de os autores colocarem mito, rito, sonho e ciência numa mesma função da sociologia do imaginário, que seria a de explicar o incompreensível, pede também a consideração do que seria o real e do que seria o imaginário e em que medida realidade e ficção estariam unidas.

2.2. Da fantasia e da realidade

Muitas são as questões que envolvem o não ficcional e o ficcional. A observação da realidade representada na ficção e da ficção como forma de compreensão da realidade são exercícios possíveis quando contos populares, maravilhosos ou de fadas são considerados e valorizados como documentos históricos. De acordo com o Robert Darton (1988), os contos, enquanto documentos – visto que guardam em si mesmos registros que retratam a realidade do tempo em que circularam – sofreram transformações de acordo com as diferentes tradições culturais, o que os tornaria, portanto, fontes fidedignas para se compreender a mentalidade de um povo num dado tempo histórico. Em *O grande massacre de gatos*, Darton usa elementos

históricos característicos da época para compreender uma realidade que muitas vezes era transposta, sem muito pudor, para os contos orais que formaram parte da literatura infantil clássica e parte dos contos folclóricos que ainda resistem na contemporaneidade em formas atenuadas, modificadas, reescritas e reinterpretadas no imaginário mundial e nos contos, hoje, infantis. Assim, para entender o não ficcional o historiador recorreu a contos ficcionais e para compreender melhor esses contos ficcionais o historiador recorre à não ficção, aos dados históricos recolhidos.

Nesse contexto faz-se necessário saber o que se entende aqui por fantasia. Para esta palavra, usada também como sinônimo de devaneio por Sigmund Freud quando escreveu sobre escritores criativos, será adotada inicialmente a explicação do autor e a contextualização dada por ele do devaneio como o substituto do brincar adulto (do inglês *daydream*), visto que devaneio também é o termo usado para caracterizar a chamada função “antropofisiológica” da sociologia do imaginário citada anteriormente. Para o fundador da psicanálise,

O indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas [...] mesmo que ele comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. [...] O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias.”. (FREUD, 1976. p.157-158).

Freud trata do devaneio como uma suavização ou uma transmutação de algo íntimo para apresentação a uma outra pessoa, a um observador. O autor também relaciona o devaneio aos sonhos noturnos afirmando-os como sendo da mesma lógica: em ambos, no sonho noturno e na fantasia ou devaneio – que seria um sonhar acordado – a necessidade de transformar o desejo oculto em algo *assumível* para si próprio pede alguma distorção da coisa, do objeto de desejo ou da situação em que ele se apresenta. Essa distorção se dá a partir de elementos por vezes fantásticos, impossíveis, deslocados ou aparentemente sem sentido, ou ainda, envoltos em contexto imaginário que justifique ou suavize o desejo. Essa distorção estética do desejo do escritor criativo, como traz Freud, provocaria um prazer formal relacionado à beleza do texto ou da coisa transformada. Mas estaria esta estética relacionada exclusivamente à beleza? Se o estético for considerado aqui relacionado não apenas à ideia cultural de beleza, mas à sensação, ligando a palavra à sua raiz *aisthesis*: percepção ou sensação, o sentimento, os sentidos do autor seriam também experienciados pelo leitor e o caráter estético-estésico da obra estaria na capacidade do autor de, a partir da obra, afetar o leitor.

Em sentido similar ao que é usado por Wolfgang Iser ao tratar do efeito estético do texto, o aspecto estético – que para Freud serviria como propina para que o leitor aceitasse e compartilhasse da fantasia proibida exposta no texto –, será tomado aqui como percepção que vai além do sentido de belo, já que considera o possível efeito estético do texto no leitor, sendo que

O efeito estético deve ser analisado, portanto, na relação dialética entre texto, leitor e sua interação. Ele é chamado de efeito estético porque – apesar de ser motivado pelo texto – requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes. (ISER, 1996.p.16).

O leitor, assim, de acordo com o teórico da literatura, se veria convocado a recorrer aos próprios devaneios, a selecionar em suas disposições individuais e código sociocultural do qual faz parte as bases que tornarão o texto compreensível para ele, para que alcance o que Iser (1996, p.12) chamou de *pregnância*, que seria o que permite que o “sentido torne-se sentido”. Assim, aproximando essa ideia do objeto podemos pensar que o conto só encontra *pregnância* no indivíduo em contato com ele quando algo dele ecoa no sujeito.

O aspecto sensorial e estético também é referenciado por Jacqueline Held, que, ao se debruçar sobre o imaginário, questiona e afirma:

[...] que quer dizer "irreal" e com relação a que um ser, um comportamento, uma situação são aceitos como irrealis? Irrealis para nossa lógica? Irreal para determinado momento do espaço e do tempo? Haveria irreal absoluto, ou o irreal seria sempre relativo? [...] O fantástico seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito. (HELD, 1980, p. 24-25).

e ainda:

[...] O irreal do fantástico seria mesmo um irreal? O fantástico nos tocara, a obra fantástica encontraria leitores, se não reunissem aspirações, necessidades e experiências que também trazemos em nós, em graus diversos, talvez obscuros e semi-ignorados, mas, no entanto, bem reais? (HELD, 1980, p. 25).

Nesse sentido, parece-nos válido pensar que a *pregnância* observada por Iser (1996) e o compartilhamento da fantasia ou devaneio de Freud encontram eco nos estudos de Held quando esta questiona o que seria o irreal, quando o relaciona com o fantástico, mas também com o real do indivíduo, com o que haveria no encontro, no compartilhamento de devaneios em comum. Assim, desenvolvendo essa ideia e aproximando-a do objeto no sentido de pensar possibilidades de percurso semiótico, a interação do sujeito com o conto clássico recuperaria

possíveis valores, ideais e até elementos importantes presentes no imaginário social do contexto em que se insere. Se for considerada a interação da criança com o conto quando a teia de informações e valores sensíveis desse pequeno indivíduo ainda estaria em formação, possivelmente veríamos este conto como elemento introdutório a esse imaginário social. A criança, eventualmente, sofreria também a interferência da pregnância que aquele conto tem para o adulto que o repassa ou que se faz presente no imaginário social dominante passível de identificação em livros, filmes, séries e tantas outras formas de representações midiáticas, já que a interação com o conto estaria perpassada pelas subjetividades dos mediadores de alguma forma.

Dessa maneira a pregnância de um conto num sujeito ainda em formação, ou mesmo num adulto já socializado, também dependerá do momento de interação deste com o conto, do contexto cultural em que o sujeito estaria inserido, da versão e da abordagem dada ao conto. Não se pode dizer que uma criança em contato com a animação de *Chapeuzinho Vermelho*, da Disney, terá a mesma ou sequer semelhante experiência estética que outra em contato com a versão dos Grimm mediada por um contador de histórias. Cada uma dessas possibilidades de interação com o conto e/ou com as variações dele tornará aquela ficção, aquele devaneio mais ou menos pregnante, sendo mais ou menos sentido pelo sujeito. Não nos propomos aqui a verificar como aconteceria a pregnância desses contos e suas modificações em situações variadas, sendo esta apenas uma aproximação entre teoria e objeto. A pregnância do conto ou de sua variante, de acordo com as ideias aqui apresentadas, se daria em acordo com o real que os indivíduos reconhecem naquele objeto e no que reconhecem de si naqueles sentimentos, entre outras coisas.

A respeito da aproximação entre mito, rito, ficção e fantasia, parece-nos oportuno lançar mão da ideia de Mary Midgley a respeito do mito, na medida em que a autora não coloca os mitos como mentiras, nem como histórias neutras, mas os descreve como “modelos imaginativos, redes de símbolos poderosos que sugerem maneiras particulares de interpretarmos o mundo, moldando seu significado”. (MIDGLEY, 2014, p.21). A filósofa chama atenção para o fato de que ainda

[...] precisamos levar o simbolismo do mito a sério; precisamos compreender e criticar o pensamento por trás das imagens que nos encantam em vez de apenas nos deixar levar por elas. Até mesmo os contos de fadas mais conhecidos precisam ser entendidos de maneira mais apropriada. Histórias como “Cinderela”, “Rapunzel”, “Jack, o Caçador de Gigantes” ou “A roupa nova do Rei” não são apenas entretenimento; elas têm um sentido e tiveram seu papel na formação de nossa cultura. (MIDGLEY, 2014, p.18).

A aproximação entre os contos maravilhosos, os mitos, ritos e o imaginário também pode ser observada na exposição de Mircea Eliade (1972), que confere aos contos elevado valor nas sociedades ocidentais, mesmo depois de passarem a ser considerados mera diversão infantil. Para o autor:

Embora, no Ocidente, o conto maravilhoso se tenha convertido há muito tempo em literatura de diversão (para as crianças e os camponeses) ou de evasão (para os habitantes das cidades), ele ainda apresenta a estrutura de uma aventura infinitamente séria e responsável, pois se reduz, em suma, a um enredo iniciatório: nele reencontramos sempre as provas iniciatórias (lutas contra o monstro, obstáculos aparentemente insuperáveis, enigmas a serem solucionados, tarefas impossíveis, etc.), a descida ao Inferno ou a ascensão ao Céu (ou — o que vem a dar no mesmo — a morte e a ressurreição) e o casamento com a Princesa. [...] A dificuldade está em determinar quando foi que o conto iniciou sua carreira de simples história maravilhosa, decantado de toda responsabilidade iniciatória. [...] Em grande número de culturas primitivas, nas quais os ritos de iniciação permanecem vivos, as histórias de estrutura iniciatória são igualmente contadas, e o vem sendo há longo tempo. (ELIADE, 1972, p.141).

Observamos assim que mito, imaginação, contos clássicos infantis, símbolos e ficção são itens que compõem, juntamente com inúmeras outras coisas, o nosso imaginário social - sendo o termo *social* entendido aqui como relativo ao fato dele se construir, se transformar ou reafirmar na dinâmica social, de relacionamento, de interação entre as pessoas. O simbólico presente nesse imaginário é parte não só integrante, mas também estruturante do nosso pensamento, de forma que, como afirma a filósofa Mary Midgley (2014), a maneira como imaginamos determina o que selecionamos para nossa atenção no turbilhão de fatos, imagens e informações que nos assaltam constantemente. Midgley considera o valor dos contos maravilhosos como fundante na sociedade ocidental, cuja análise remete a Eliade (1972), que aponta valor remanescente do mito e do rito iniciatórios que constituiriam elementos importantes no imaginário e no onírico, conduzindo o valor do conto à psiquê profunda, intervindo na inconsciência na maneira de ser dos indivíduos. Isso vai ao encontro da ideia de Midgley, quando esclarece que somente depois de feita essa seleção é que começamos a formar os pensamentos e descrições literais, o que torna o simbólico e o imaginário tão importantes de serem compreendidos ou investigados.

É também com este intento que o presente estudo propõe pensar os contos clássicos infantis como um dos elementos fundantes da nossa cultura, do nosso imaginário social e como possível dispositivo que conecta diferentes gerações. Para tanto, uma breve recuperação das transformações que geraram os contos conhecidos como clássicos infantis faz-se necessária para que fiquem expostas algumas possíveis raízes de elementos simbólicos ainda

presentes em nossos modos de pensar e agir e de outros que hoje não parecem ter tanto sentido para nós. Quando nessa recuperação nos referimos às raízes, não é intenção afirmar que essas são a origem absoluta dos contos, mas, sim, que a reconstrução do caminho histórico dos contos clássicos leva a esses pontos, raízes que se ramificaram naquilo a que temos acesso hoje. Não será indicada a gênese dos contos clássicos, especialmente em decorrência de tal indicação ser impossível, ao menos a partir das referências consultadas. O que muitos chamam de origem pode ser apenas mais uma ramificação de contos ou mitos orais ainda mais antigos dos quais não se tem registros. Valemo-nos aqui da afirmação de Mircea Eliade acerca da origem dos contos:

Quanto ao problema da "origem" dos contos, sua complexidade impede que o abordemos aqui. A principal dificuldade reside na ambiguidade dos próprios termos "origem" e "nascimento". Para o folclorista, o "nascimento" de um conto se confunde com o aparecimento de uma peça de literatura oral. É um fato histórico, a ser estudado como tal. Os especialistas em literaturas orais têm razão, portanto, em negligenciar a "pré-história" de seus documentos. Eles dispõem de "textos" orais, assim como os seus colegas, os historiadores de literaturas, dispõem de textos escritos. Eles os estudam e comparam, retraçam sua difusão e suas influências recíprocas, mais ou menos como o fazem os historiadores de literaturas. Sua hermenêutica visa compreender e apresentar o universo espiritual dos contos, pouco se preocupando com seus antecedentes míticos. (ELIADE, 1972, p.139).

Esta será nossa postura ao longo do trabalho.

2.3 Recuperação histórica envolvendo os clássicos infantis

Nelly Coelho (2010) busca nos ancestrais da literatura infantil clássica sua “célula-máter”: a Novelística Popular Medieval, que tem, por sua vez, raízes na Índia ou em fontes indo-europeias. O estudo dessas fontes recupera registros muito antigos, por vezes ligados a antigos rituais e que levam a crer que a escrita mais primitiva e a palavra estariam ligadas a ritos sagrados. A “palavra desde sempre se impôs aos homens como algo mágico, como um poder misterioso que poderia tanto proteger quanto ameaçar; construir ou destruir”. (COELHO, 2010, p.6-7). Foi então, a partir da palavra, inicialmente falada e depois escrita, que as narrativas orientais se difundiram no mundo. Foram essas narrativas que levaram, portanto, em suas palavras, o caráter mágico ou fantasioso ao que hoje é chamado de Literatura Primordial e às histórias que se seguiram a partir dela, sendo a oralidade o que permitiu a viagem desses contos através dos tempos. Para Nelly Coelho (2010, p.7), inclusive,

esta forma de resistência das histórias repassadas de boca a ouvido é “prova irrefutável de que a comunicação é essencial à natureza humana”.

Remontando a cronologia dessa literatura mágica/infantil, segundo a autora, primeiro surgiram as “narrativas primordiais” de origens orientais que, absorvidas pela cultura europeia, habitaram o imaginário das pessoas daquele tempo e fizeram surgir as “narrativas medievais arcaicas”, que se popularizaram e foram transformadas na “literatura folclórica” ou na “literatura infantil” na Europa e em suas colônias. Nelly Coelho ressalta que há diferenças marcantes na forma de existência dessas duas últimas correntes: enquanto o folclore apresenta inúmeras variações dependendo de onde está sendo contada a história – o que se sugere ser uma herança da maleabilidade da narrativa oral –, a literatura infantil permaneceu praticamente inalterada em muitas edições impressas. Essas diferenças se devem ao fato de que a partir de Perrault, Grimm, Andersen ou La Fontaine as narrativas já foram mais amplamente divulgadas dentro da fixidez do texto literário, que, mesmo sendo também maleável nas formas de interpretação e até nas escolhas das palavras nas traduções, normalmente se mantém mais fidedignas – desde que seja esta a intenção – aos textos escritos inicialmente. Essa fixidez facilitada pela escrita, no entanto, vem se tornando cada vez mais fluida. Mesmo que o conto clássico continue circulando como tal, com o passar do tempo, até chegar às versões contemporâneas, ele é transformado de tal forma que ganha hoje contornos que há pouco tempo seriam inesperados.

A respeito da transformação nos contos, Coelho (2010) encontra explicações nos contextos históricos em que foram inseridos na cultura ocidental. A autora contextualiza o embate entre a espiritualização revelada pelo cristianismo e o paganismo romano – anterior ao século V, ainda clássico da civilização romana que vigorou por aproximados 300 anos – como causas de influências nas transformações que os contos sofreram daquele período em diante e também na permanência em circulação de alguns contos em detrimento de outros. Naquele tempo (século IV) acontecia também a gradativa infiltração dos povos bárbaros (germanos, celtas e eslavos, entre outros) que, aos poucos e violentamente, invadiram o ocidente europeu até ter sua presença amplamente disseminada no século V, quando se inicia a Idade Média. A partir do panorama apresentado pela autora, vê-se que a mistura de tantas culturas, cada uma com suas fontes literárias ou de contos orais, somadas ao cristianismo e às constantes guerras entre diferentes povos, resultou num amálgama literário que expressava toda a violência e os apelos civilizatórios do contexto em que se formava e se consolidava na Idade Média.

Foi então na Idade Média que surgiu, de acordo com Nelly Coelho (2010), volumosa literatura narrativa vinda de duas fontes diferentes: uma popular e a outra culta. A de origem

popular é a prosa narrativa, advinda dos antigos contos exemplares orientais e greco-romanos. A de fonte culta, por sua vez, é a prosa aventuresca das novelas de cavalaria, de inspiração ocidental originária do mesmo período. A literatura culta da época realçava extremo idealismo e elementos mágicos, maravilhosos, enquanto a popular por sua vez trabalhava questões de ordem prática, do cotidiano. Esta última circulou oralmente no período entre os séculos IX e X e, posteriormente, daria origem à literatura infantil clássica⁸ que conhecemos hoje e que é objeto desta pesquisa.

Muitos pesquisadores de distintas áreas de conhecimento se propuseram a rastrear os caminhos que trouxeram essas narrativas possivelmente arcaicas até os dias de hoje a fim inclusive de justificar a presente comunidade de narrativas e encontrando eco em povos de origens e processos históricos tão distintos. Coelho explica que:

O entrecruzamento de várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que vai se fundir, através dos séculos, com a fonte latina (greco-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas). (COELHO, 2008, p. 36).

Observando as origens⁹ desses contos clássicos hoje tão conhecidos percebemos possível ligação de alguns desses contos com antigos mitos, com parábolas para formação espiritual e também com carga histórica não ficcional importante e que não deve ser desconsiderada. Os elementos simbólicos presentes nos contos e toda a possível carga mítica, mágica, fantasiosa e ficcional são bases, juntamente com outros elementos, para a construção do nosso pensamento, como afirma Midgley. De maneira análoga, nossa história, nossas vivências, desejos e medos também são impressos nesses contos quando interagimos com eles, do mesmo modo como acontece com o autor criativo de Freud, geramos as pregnâncias necessárias para que o texto seja sentido e encontre eco em seus ouvintes, leitores, espectadores, entre outros.

A respeito das transformações dos contos com o passar do tempo, Nelly Coelho também identifica neles uma crescente fluidez quando afirma que a presença da violência nessas histórias vai gradativamente desaparecendo, de forma proporcional à insurgência igualmente lenta e gradativa do pensamento humanista. As diferenças são visíveis quando

⁸ Dizemos *literatura infantil clássica* para nos referirmos aos contos clássicos infantis, pois eles se consolidaram como clássicos após o registro escrito dos contos, visto que assim tiveram condições de circular em mais sociedades com menos alterações que suas versões orais.

⁹ Remetemos o leitor à discussão anterior sobre a impossibilidade de fixação de um início primordial para narrativas dessa ordem, de forma que o termo origens aqui se refere às raízes, às ramificações anteriores dos contos que circulam ainda hoje às quais até este momento tivemos acesso.

comparados contos originais com suas versões de Perrault e dos Grimm, e ainda estes últimos com as versões mais contemporâneas. A crítica literária chama atenção:

Veja-se, por exemplo, a estória da “Chapeuzinho Vermelho”: na versão original registrada por Perrault, o lobo devora a avó e a neta; na versão dos Grimm, essa violência é atenuada com o aparecimento do caçador, que abre a barriga do lobo, de onde as duas saem vivas; e nas versões modernas, o lobo é “bonzinho”. (COELHO, 2010, p. 30).

Assim, muitos dos aspectos mais duros que marcam as narrativas medievais provêm do fato de terem sido forjadas em contextos violentos, nos quais as relações humanas não partiam da ideia de igualdade de direitos e por isso valorizam tanto a “prepotência dos fortes sobre os fracos; a astúcia destes para não serem vencidos; o ardil das mulheres para enganarem os homens; o jogo do poder ou da posse [...]”. (COELHO, 2010, p.30). Sobre a violência e a brutalidade, Robert Darnton (1988) entende que essas se mantiveram fortes e constantes na Europa camponesa por quatro séculos para além do marco histórico do início do Iluminismo. O autor descreve as terríveis condições da vida camponesa da França naquele período em que o trabalho era árduo, as condições básicas para saúde, muitas vezes, inexistiam por falta de comida e higiene. Fatores que resultavam em vidas curtas e sem perspectivas, numa realidade que se manteve cruel ao longo desse período no qual a história ficou como que imóvel. De acordo com Darnton (1988, p.41), o emprego dessa expressão “imóvel” pode parecer exagerado hoje por desconsiderar alguns acontecimentos, mas ao mesmo tempo faz jus à maioria camponesa que estava à parte da “história” até os anos 1950, a partir de quando a realidade camponesa passou a ser considerada historicamente, não se limitando ao estudo da sucessão de acontecimentos políticos.

Como as condições de vida não eram boas, o autor expõe a dificuldade de um filho chegar à vida adulta sem ter perdido um dos pais. Os casamentos aconteciam tardiamente para evitar a chegada de mais um membro para a família original e, com esse membro, mais uma subdivisão da terra por gerar novo herdeiro. Como se vê, o aumento da população provocava o empobrecimento da mesma, sendo por isso evitado quando possível. Ao mesmo tempo, porém, o homem do início da era moderna “não entendia a vida de uma maneira que o capacitasse a controlá-la” e a mulher “não conseguia conceber o domínio sobre a natureza e então dava a luz quando Deus queria”. (DARNTON, 1988, p.45). Assim, o modo de vida desses camponeses não permitia, como sugere o autor, muita reflexão sobre a vida, visto que apenas esforçavam-se para sobreviver. Em tais condições, todos os membros da família dormiam juntos, cercados por animais de estimação para manter o ambiente aquecido. As

crianças eram observadoras/participantes da vida sexual de seus pais e, considerando-se essa realidade, não eram, de acordo com o autor, vistas como muito diferentes dos adultos¹⁰ desde que começassem a caminhar.

Com base nos elementos expostos pelo autor, muito do conteúdo das histórias camponesas de tradição oral se justifica, afinal a convivência próxima com animais, sexualidade bem expressa, brutalidade, madrastas, padrastos e filhos postiços cercavam as pessoas daquela época e, por consequência, também povoavam a imaginação popular. Assim, se é possível compreender alguma coisa dos contos a partir do estudo da realidade camponesa da época, o autor, como já foi dito, traça também um perfil possível para a mentalidade camponesa com base nas histórias fazendo o caminho inverso: “A condição humana mudou tanto, desde então, que mal podemos imaginar como era para as pessoas com vidas realmente desagradáveis, grosseiras e curtas. É por isso que precisamos reler Mamãe Ganso”. (DARNTON, 1988, p.47). A dureza da realidade camponesa nas histórias populares pode ser identificada, por exemplo, em grande parte dos contos em que existem elementos sobrenaturais. Os pedidos feitos ao ente mágico ou a grande recompensa do herói camponês são, frequentemente, um banquete ou a manutenção de uma condição básica alimentar permanente. O historiador também vê a expressão da fome nos contos quando observa o fato de as descrições dos pratos não serem detalhadas, havendo apenas o relato da quantidade, do volume da comida, sendo a presença de guardanapos o elemento mais refinado para caracterizar o luxo da refeição.

As formas de olhar sobre os clássicos infantis revelam abordagens diversas, desde as históricas como a de Darnton, que observam a realidade inscrita na ficção, passando por aquelas que ainda se debruçam sobre os contos como ferramentas terapêuticas ou pedagógicas, ou ainda as que remontam a origens míticas ou a civilizações muito antigas. Todas, no entanto trabalham com o imaginário e, por vezes, herdaram e passam à frente símbolos, pontos que hoje já não fazem sentido na cultura ocidental como um dia fizeram em outras tradições, e outros que ainda reverberam como verdade ou valor contemporaneamente. Por outro lado, novos signos são também inseridos atualizando os contos, mas fazendo, ao mesmo tempo, referência ao passado.

Tal referência ao passado nos remete à percepção de Eliade de que o mito pode permanecer de forma superficial no conto atuando sobre o ser humano de maneira que a

¹⁰ Há controvérsias quanto à percepção da infância na Idade Média, principalmente em decorrência do fato da realidade camponesa ser tão distinta da vida na nobreza e depois nas classes burguesas, como será visto quando nos ocuparmos de expor a formação da ideia de infância. Nesse momento, no entanto, está sendo exposta uma realidade narrada por Robert Darnton.

percepção do poder de socialização e orientação comportamental do conto poderia advir de um mito anterior. Recuperamos também a ideia de Coelho, que nos fala da herança religiosa, mágica ou mística de mitos e de alguns clássicos. Percebemos então na formação do imaginário e da cultura um encontro importante entre, mitos e crenças, contos, ficção e não ficção.

2.4 Aproximação entre conto e mito

Haveria algo de mítico num conto como *Chapeuzinho Vermelho*? De acordo com algumas perspectivas, sim, existindo inclusive diversas análises que aproximam este e outros contos de antigas lógicas míticas. Mircea Eliade (1972), por exemplo, não só conecta contos maravilhosos e mitos diretamente, como afirma que, por vezes, o conto seria a camuflagem do mito que um dia foi tido como sagrado. O autor pontua que

[...] nem sempre é verdade que o conto indica uma "dessacralização" do mundo mítico. Seria mais correto falar em uma camuflagem dos motivos e dos personagens míticos; e, em lugar de "dessacralização", seria preferível dizer "degradação do sagrado". Como Jan de Vries demonstrou muito bem, não há solução de continuidade entre os enredos dos mitos, das sagas e dos contos maravilhosos. Outrossim, se os Deuses não mais intervêm sob seus próprios nomes nos mitos, seus perfis ainda podem ser discernidos nas figuras dos protetores, dos adversários e companheiros do herói. Eles estão camuflados — ou, se se prefere, "decaídos" — mas continuam a cumprir sua função. (ELIADE, 1972, p. 140).

Maria Tatar (2013), pesquisadora de folclore e mitologia, também faz esse exercício de ver nos contos alguma continuidade de mitos e ritos. A autora chega a apontar possível semelhança entre o ato de o Lobo de devorar Chapeuzinho e o conto bíblico de Jonas, que é engolido pela baleia. A ideia de uma morte simbólica que, considerando-se a versão dos Grimm, seria seguida do renascimento e permitiria aproximar Chapeuzinho de personagens de figuras bíblicas ou míticas. Nesse raciocínio, quando ela cita Jonas poderíamos pensar também em Ulisses, na Odisseia, que é dado por morto mas retorna à sua casa. Considerando-se a ideia de Eliade, a figura que morre e renasce, que enfrenta e vence perigos, que erra e aprende estaria mantida no conto de Chapeuzinho, mesmo sem referência direta mítica ou religiosa anterior. Chapeuzinho poderia ser assim a camuflagem de figuras míticas prévias, que, por diversos motivos, não sobreviveram ao tempo, mas que continuariam, por meio do conto da garota, cumprindo com sua função e exercendo o poder simbólico na sociedade.

Tatar, assim como Nelly Coelho, faz a ligação de muitos desses contos tradicionais com possíveis percepções míticas antecessoras que eram ligadas à natureza. Coelho (2010, p. 113) se apóia nas pesquisas de Max Muller e também cita Gaston Paris ao afirmar em nota que “mitos, contos, religiões, literaturas nascem do fenômeno psicológico de uma representação subjetiva do espetáculo do drama universal [...]: o Dia, a Noite, a Aurora, o Sol, o Céu e as Nuvens, a Luz e as Trevas”. A transformação desses fenômenos naturais na ideia do triunfo da luz sobre as trevas ou da primavera sobre o inverno seria uma das formas de interpretar não só o conto de Chapeuzinho, mas muitos outros tradicionais infantis. São entendidas como referências a culturas não cristãs que reverenciavam a natureza, a movimentação dos astros, entre outros. Tatar (2013) igualmente considera essa possibilidade ao se referir à interpretação de Chapeuzinho como figura representativa do sol que depois de ser engolido pela noite ressurge na aurora.

Outros contos clássicos, os de fadas mais especificamente, foram profundamente influenciados pelas origens célticas. Por volta do século IX a ordem social e política pagã desses povos começou a ser mais veementemente desafiada pela Igreja. Os povos pagãos são assim chamados em referência ao termo *pagi* – nome genérico dado a povoações rurais fechadas, formadas por antigos invasores que mantinham suas velhas tradições religiosas. Na perspectiva de Coelho:

Com relação aos *pagi* celtas, em virtude da força de sua cultura e coesão espiritual, houve um intercâmbio pacífico com os cristãos, a partir do qual se deu um verdadeiro sincretismo entre o *espírito mágico* céltico e o *espírito racional* cristão; sincretismo que está latente nas novelas de cavalaria e nos romances cortesões. [...] Por sua natureza espiritual, ligada aos mistérios, a religiosidade celta preparou terreno para a entrada do Cristianismo em parte da Europa. Segundo os historiadores, a lenta fusão dos rituais pagãos celtas com a liturgia cristã se deu entre os séculos VI e XI de nossa era. A partir daí, notadamente em virtude de seu culto às mulheres sobrenaturais (druidesas e fadas), a cultura celta deixou preparado o espírito dos povos bárbaros para aceitar facilmente o culto à Virgem Maria, que a Igreja começou a difundir a partir do século IX, quando se propagou e consolidou a ação cristianizadora de Roma. (COELHO, 2008. p.76-77).

Essa cultura celta que foi influenciada e também influenciou a forma com que o cristianismo se difundiu nos povos – em confluência com outras culturas e crenças como, por exemplo, nas *banshee* irlandesas, mouras encantadas, damas verdes alemãs – acabou por refletir também nos contos que circularam e nas que ainda hoje circulam. Seus reflexos chegam não só em boa parte dos contos em que aparecem fadas e bruxas, mas também na valorização da natureza e da relação mágica e poderosa dos seres humanos com elementos da natureza como água, árvores, animais, entre outros elementos que estão presentes em várias

versões consagradas dos contos clássicos infantis. Coelho (2008) faz referência ao trabalho do etnólogo Edward Burnett Tylor, que explica os contos de fada a partir de teorias animistas como sendo remanescentes de uma fé em decadência e de ritos abandonados, para relacionar contos de fadas a mitos e ritos de valor anteriormente sagrado. Ele interpreta “as figurações simbólicas nas narrativas maravilhosas ou em locuções comuns entre o povo como formas esvaziadas de seu significado religioso primordial”, (COELHO, 2008, p.110), o que corrobora a ideia de Eliade (1972), como já exposto. Em Cinderela, por exemplo, o mitólogo observa o mito da aurora perseguida ou libertadora como aparece nos hinos dos Vedas¹¹.

Recorrendo a outras aproximações do conto com misticismos relacionados à natureza ou elementos religiosos, podemos considerar outras versões. No conto da Cinderela de Perrault, há uma fada madrinha que se utiliza de ratos, lagartos e uma abóbora para permitir que ela vá ao baile. Na versão oral francesa do mesmo conto, como nos explica Darnton, não há a presença da fada, mas da própria Virgem Maria que entra em defesa da personagem principal, que, por sua vez, tem relação próxima poderosa com elementos da natureza – clara demonstração do sincretismo decorrente do encontro entre as culturas pagãs e cristãs. A título de ilustração, trazemos aqui a exposição de um pequeno recorte da análise de Darnton em que ele se utiliza do conto oral de “*La petite Annette*”, uma das versões camponesas anteriores à Cinderela (de Perrault).

Em “*La petite Annette*” a madrasta má dá a Annette apenas um pedaço de pão por dia e faz com que cuide das ovelhas, enquanto suas gordas irmãs postíças jantam carneiro, deixando a louça para que Annette lave no retorno do pastoreio. Annette está prestes a morrer de inanição quando a Virgem Maria se apresenta a ela com uma varinha mágica que produz banquetes quando Annette toca com ela numa ovelha negra, de forma que Annette em pouco tempo torna-se mais gorda que suas irmãs, o que na época era símbolo de beleza e abundância. Após descobrir a ovelha mágica, a madrasta mata o animal e serve seu fígado à Annette que, secretamente, o enterra. Enterrado, o fígado da ovelha mágica se transforma em uma árvore tão alta que ninguém pode subir para colher os frutos. No entanto, Annette conseguia fazê-lo, pois a árvore abaixava seus ramos para que ela subisse. Um príncipe que passava, descrito por Darnton como “tão guloso como todos os demais no país”, deseja tanto os frutos que promete se casar com Annette se ela os conseguir para ele. A madrasta, desejando um casamento rico para suas filhas, constrói uma escada, para colher as frutas, mas

11 Os Vedas se referem a quatro obras compostas num idioma chamado védico do qual se originou posteriormente o sânscrito clássico. Eram transmitidos apenas de forma oral. Segundo Roberto de Andrade Martins (2011, p.118) “Vedas eram considerados uma revelação sagrada, era importante preservá-los de forma exata, sem qualquer perda e sem introdução de novas palavras”.

cai e rompe o pescoço. Annette então recolhe as frutas para o príncipe, se casa e vive feliz para sempre. (DARNTON, 1988. p.50-51).

Vê-se nesse exemplo que, entre os desejos que motivam o conto, a fome¹² tem lugar de destaque, seguido pelo desejo de justiça e de superação da condição subjugada de Annette. Na versão de Perrault é mantido apenas o anseio por justiça e superação. Em ambos os contos a personagem é apresentada como heroína, como figura principal que tem proteção mágica sobrenatural e até divina. Neste exemplo, vemos clara a manutenção de elementos mágicos ligados à relação sagrada com a natureza e permeada de sincretismo e devaneios diversos. Mesmo em realidades duras, o extraordinário com ar de sagrado permanece.

No conto da Branca de Neve, vemos também essa ligação com símbolos pagãos e a relação com a natureza. Quando consideramos a versão dos Grimm, que se inicia com a rainha que, costurando próxima a uma janela negra como ébano, espeta acidentalmente o dedo em uma agulha e deixa cair três gotas de sangue na neve. A beleza do sangue na neve a faz desejar uma filha que fosse branca como a neve, de faces rubras como sangue e cabelos negros como ébano. Importante lembrar que o número três era místico e tido como sagrado bem antes da doutrina cristã, da Santíssima Trindade, como nos conta Bethelheim (1979). Outro ponto ressaltado pelo autor em sua análise dos contos é o fato de serem sete os anões que acolhem Branca de Neve, o que sugeririam referências a temas pagãos:

Outros significados históricos dos anões podem servir a uma melhor explicação. Os contos e lendas européias freqüentemente eram resíduos de temas religiosos cristãos não aceitos, porque a Cristandade não tolerava as tendências pagãs sob forma aberta. De certo modo, a beleza perfeita de Branca de Neve parece remotamente derivada do sol; seu nome sugere a brancura e a pureza da luz forte. De acordo com os antigos, sete planetas circundam o sol, daí os sete anões. Anões ou gnomos, no folclore teutônico, são trabalhadores da terra, extraindo metais, dos quais só sete eram conhecidos nos tempos antigos - outra razão destes mineiros serem sete. E cada um dos sete metais estava relacionado a um dos sete planetas na filosofia natural antiga (o ouro ao sol, a prata à lua, etc.). (BETTELHEIM, 1979, p. 249).

Além das referências a números místicos e pagãos, o autor lembra o ato canibal da rainha. No conto dos Grimm, a Rainha Má, que manda matar Branca de Neve, pede que o

¹² Ao tomar a figura da madrasta para analisar o contexto sociocultural dos camponeses, Darnton (1988, p. 50), se referindo ao conto Cinderela, afirma que Perrault deu a devida atenção ao tema, visto que as madrastas eram figuras importantes na sociedade das aldeias por serem em maior número que os padrastos. Ao comparar Cinderela com versões camponesas do conto, porém, para Darnton, Perrault negligencia um tema recorrentemente associado à figura da madrasta (que quase matou Cinderela de inanição): a subnutrição. Um tema que retratava “um mundo de brutalidade nua e crua” (DARNTON, 1988. p.29), junto com outros, como estupro, incesto e canibalismo, também muito comuns em contos populares na França dos séculos XVII e XVIII. Como esta realidade não era compartilhada de forma tão brutal entre os frequentadores dos salões das “preciosas” (damas cultas), às quais eram direcionadas as obras literárias de Perrault, faziam-se necessárias adaptações que atenuassem a dureza dos contos.

caçador leve para ela os pulmões e o fígado de Branca de Neve como prova – em algumas versões ela pede o coração e comumente são feitas referências amplas aos órgãos internos, como vísceras. Quando o caçador aparece com os pulmões e fígado de uma caça em substituição aos da menina, ela exige que sejam preparados na cozinha e os come pensando serem de Branca de Neve. Pois bem, Bettelheim também nos lembra que, de acordo com alguns costumes e pensamentos caracterizados pelo autor como primitivos adquirimos os poderes e as características daquilo que comemos. Assim, mesmo não necessariamente seguindo qualquer ritual antropofágico, a rainha estaria, como afirma o autor, seguindo a lógica de muitas tribos antropofágicas: “A Rainha, com ciúmes da beleza de Branca de Neve, desejava incorporar o encanto da mesma, simbolizado pelos seus órgãos internos”. (BETTELHEIM, 1979, p.246). Assim, mesmo não estando expostas no conto as possíveis intenções ritualísticas da Rainha Má, a antropofagia está descrita e não parece atrelada à fome, visto que trata-se de uma rainha. Assim, também não temos como confirmar, por ora, a teoria que ligaria a percepção solar na figuração dos anões em torno da princesa, mas são formas de olhar que, definitivamente, nos parecem importantes quando buscamos identificar alguma possível presença mítica em contos populares.

Com o tempo e em decorrência das transformações socioculturais, todo esse maravilhoso¹³ que nasceu como que ligado à ideia da “verdade humana”, acabou sendo esvaziado do significado primordial, restando apenas uma casca fantasiosa, até tornarem-se contos infantis maravilhosos e de fadas, segundo esclarece Coelho (2008). Percepção consoante à ideia do filósofo francês e estudioso dos contos populares, Marc Soriano, e exposta por Held (1980), de que para retirar o caráter mítico a fim de desmistificar ídolos não se deve fazer deles pouco caso, mas, sim, criar novos mitos mais adaptados e mais poéticos. A passagem desses contos por diferentes versões e culturas ao longo do tempo, permitiu a transformação e a permanência de muitos símbolos, índices de um primórdio sagrado, mítico e religioso, mesmo quando esses símbolos não são figuras objetivas no ideal de verdade humana. É possível que tenham se esvaziado nesse sentido, como afirma Coelho, mas

¹³ O conceito de maravilhoso, abordado por muitos autores como categoria mais ampla, inclui aspectos possivelmente originalmente sagrados, mágicos ou religiosos, que geram contos prodigiosos marcados por elementos extraordinários: “metamorfoses, gênios, duendes, objetos mágicos, reversão do tempo, eliminação das leis naturais, exaltação do erotismo beleza feérica [...]” (COELHO, 2008, p.41). O maravilhoso é abordado aqui também nessa perspectiva, envolve o fantástico, o mágico, o feérico, os animais antropomorfos, entre outros. Inclui, portanto, os contos de fada que, em teoria necessariamente apresentam fadas ou elementos feéricos em seu enredo, mas não se limita a eles. Apesar de alguns autores caracterizarem muitos contos maravilhosos como de fadas, como faz Bettelheim de maneira geral, neste trabalho é feito o contrário, de maneira que o termo *maravilhoso* abarca tanto os contos envolvendo proezas sobrenaturais quanto os de fadas.

certamente geraram tantos outros sentidos que, mesmo com o passar dos tempos, esses contos continuam encontrando pregnância nas mais variadas culturas.

Não é novidade que os contos clássicos infantis advindos da literatura de Perrault, Andersen e Grimm circulam o mundo até hoje em muitas versões e adaptações nas mais diversas formas de expressão cultural. O que chama a atenção é que recentemente essas obras, comumente voltadas para o público infantil, têm sido reformuladas também em produtos de classificação etária livre – mas não exclusivamente infantil –, e, portanto não sendo indicados para crianças. Contos como Chapeuzinho Vermelho, Cinderela e outros – que foram recolhidos da cultura oral e publicados em livros – tiveram nesse processo seus enredos gradativamente “refinados”, como afirma Nelly Coelho. Perderam com isso muito da violência original e ganharam doçura e encantamento em versões como as amplamente difundidas em animações Disney.

Aqui, partimos da ideia de que essa referência moderna mais atenuada dos contos clássicos infantis se tornou um novo cânone infantil, talvez um indício do ápice do reconhecimento da infância que, em contraposição, vem sendo desconstruída contemporaneamente, como veremos mais à frente neste trabalho. Com base na possibilidade da compreensão de que esses contos foram consagrados no imaginário e na cultura ocidental, é possível observar que isso aconteceu em dois momentos históricos: quando eles passam a se tornar célebres na literatura infantil e quando a Disney se apropria dos contos literários em versões ainda mais amenas. Tais momentos serão, no decorrer deste trabalho, estudados mais profundamente e em seguida, abordadas também, considerando essa importância de “clássico” conferida aos contos, as transformações significativas nesses cânones. Essas transformações são executadas por vezes até pelos próprios produtores dos cânones prévios, como é possível observar no exemplo do filme *Malévola* (2014), em que a própria Disney refaz a história que ela mesma ajudou a consagrar.

3. ALTERAÇÕES NOS CONTOS: ADAPTAÇÕES E/OU PROFANAÇÕES

Dentre as qualificações normalmente usadas por diversos críticos, jornalistas e acadêmicos para caracterizar a adaptação de uma obra, muitas desvalorizam a adaptação apontando-a como secundária, atrasada, mediana ou de pouco valor cultural em relação à obra original. A fim de caracterizar a crítica das adaptações fílmicas de obras literárias consagradas, a acadêmica da teoria literária Linda Hutcheon (2006, p. 2, tradução nossa) cita alguns termos usados em textos críticos: “adulteração, interferência, violação” bem como, “traição, deformação, infidelidade e profanação”¹⁴. O fato de a autora mencionar “profanação” como exemplo de palavra designada para desabonar adaptações em geral é observado aqui com cautela. Provavelmente ela não está se referindo ao conceito de profanação de Agamben (2005), mas a escolha dessa palavra pode ser indicativo de que a alteração da obra, diferenciando-a de sua forma original, pode ser também compreendida como profanação, independente desse novo formato configurar um contradispositivo ou apenas se confirmar como o próprio dispositivo¹⁵, rearranjando seus elementos materiais e imateriais na manutenção de seu poder simbólico; ou quem sabe, ambos, se considerarmos uma interpretação mais flexível dos conceitos como será feito posteriormente.

As transformações dos contos clássicos nas diversas culturas, tempos e formatos em que circularam merecem atenção para que se possa identificar nelas possíveis transformações nas relações comunicacionais e interacionais estabelecidas com as crianças. Os contos serão abordados de maneira a aproximá-los do conceito de dispositivo a fim de observar as suas alterações. Seriam elas apenas versões das obras literárias mais tradicionalmente difundidas, reconfigurações ou novos encaixes, acoplamentos, superposições ou ainda novas ressignificações nas possibilidades infinitas proporcionadas pela matriz abissal dos dispositivos? Seriam profanações dos cânones, dos clássicos infantis, no sentido abordado por Agamben? Essas são algumas das indagações às quais este trabalho necessitará abordar.

Hutcheon aponta para a natureza dupla da adaptação de obras, a qual é compreendida, de um lado, como ligada ao texto prévio ao qual a adaptação se refere e, de outro, à adaptação

¹⁴ “[...] Existem mais palavras fortes e decididamente moralistas usadas para atacar adaptações fílmicas de obras literárias: “adulteração”, “interferência”, “violação”, (listado em McFarlane 1996:12), “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade” e “profanação” [tadução nossa]. Do original: [...] *there are more strong and decidedly moralistic words used to attack film adaptations of literature: “tampering”, “interference”, “violation”, (listed in McFarlane 1996:12), “betrayal”, “deformation”, “perversion”, “infidelity” and “desecration”*. (HUTCHEON, 2006, p. 2).

¹⁵ O conceito de dispositivo será aprofundado posteriormente neste trabalho, em que serão recorridos pontos de vista diversos. Contradispositivo, no dizer de Agamben, também é um conceito que será abordado mais adiante.

como obra final, única e original. Assim, ela afirma que “adaptação é repetição, mas repetição sem replicação” o que poderia ser visto inclusive como mistura entre atos de inveja e de adoração, uma homenagem que de alguma maneira também desconstrói. (HUTCHEON, 2006, p.7). Isso se observa em muitas das versões contemporâneas e em obras que se inspiram nos clássicos infantis, mas que, de alguma maneira, também desfiguram os contos tradicionais, renegando-os em alguma medida. Como exemplo, podemos considerar versões¹⁶ contemporâneas de *Chapeuzinho Vermelho* que trazem uma Chapeuzinho brutal e um lobo vitimizado.

Linda Hutcheon chega a considerar as amplas referências que partem da ideia das adaptações como sendo quase qualquer ato de alteração executado sobre um trabalho cultural específico que se alinhe ao processo geral de recriação cultural. (HUTCHEON, 2006)¹⁷. Ainda assim, porém, a autora prefere sua dupla definição de “adaptação”, sendo compreendida como processo e como produto que repete sem replicar. A ideia da dupla natureza da adaptação defendida pela autora permite que ela faça algumas restrições. Trabalhos que fazem alusões ou breves ecos a outros anteriormente realizados não são considerados pela autora como adaptações – ela faz tal afirmação em consonância com os conceitos geralmente aceitos pela comunidade científica de citação ou referência difusa. Tampouco é adaptação o *Sampling* musical (reuso de breve trecho de uma música para compor outra música, um novo produto), já que neles a recontextualização se refere apenas a uma pequena porção do trabalho. Com base nessa perspectiva, algumas das novas¹⁸ obras que se baseiam nos contos clássicos infantis não poderiam ser classificadas como adaptações por fazerem apenas alusões aos trabalhos prévios. Da mesma forma, os casos de plágios, quando não há expressivo reconhecimento de que se trata da apropriação de algo já existente, não são assim adaptações. Tampouco os são as prequelas¹⁹ (ou frequências) e sequências, ou ainda as

¹⁶ Maria Tatar (2013, p.34) indica, nesse sentido, as versões atualizadas de Chapeuzinho, de James Thurber e de Roald Dahl, que a trazem como uma garota que mata o lobo com uma pistola automática. Na Versão de Dahl, a menina ainda desfila depois matar o vilão com “um lindo casaco de pele de lobo”.

¹⁷ “Existe alguma validade evidente na afirmação geral de que adaptação ‘como um conceito pode expandir ou se contrair. É mais evidente ainda que adaptação inclui quase qualquer ato de alteração executada sobre um trabalho cultural do passado e se encaixa em processo geral de recreação cultural’ (Fischlin and Fortier 2000:4)”. [tradução nossa]. Do original: “There is some apparent validity to the general statement that adaptation ‘as a concept can expand or contract. Writ large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural recreation’ (Fischlin and Fortier 2000:4)”. (HUTCHEON, 2006, p. 9).

¹⁸ Aqui lembramos de filmes como os de toda a sequência “Shrek”.

¹⁹ Tradução livre do termo *frequency* a que Linda Hutcheon se referencia para falar de textos que contam a história prévia de alguma outra já amplamente conhecida. Em oposição à sequência, as novas histórias retomam obras prévias de um ponto de vista situado num momento prévio ao do narrado na história original. Como poderá ser visto em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, que conta o que teria acontecido antes do conto tradicional.

Fanfictions, porque nesses casos, o que se vê é desejo de que a história não termine. Sentimento, portanto, diferente do que move a adaptação, que seria um anseio tão grande pela repetição quanto pela mudança. (HUTCHEON, 2006)²⁰.

As diversas abordagens contemporâneas dos contos clássicos infantis – adaptações ou não dos mesmos – poderiam se aproximar, em alguma medida, da ideia de profanação, num sentido amplo, considerando alguns dos termos escolhidos por Hutcheon em sua perspectiva de adaptação. Além da ideia de profanação já citada no contexto de referência aos textos de críticos das adaptações, há outros momentos em que Linda Hutcheon se utiliza de termos que aproximam semanticamente essas obras feitas a partir de outras da ideia de profanação. Como exemplo, podemos citar o momento em que a autora se refere ao retorno aos textos originais como um *ritual* que gera algum conforto. (HUTCHEON, 2006, p.4). O fato da recuperação de algo anterior, original, ser apresentado como um ritual leva a pensar que a autora possivelmente compartilharia da ideia de que o objeto de adaptação é muitas vezes sacralizado, o que de alguma forma acompanharia o raciocínio de Agamben, quando este discorre a respeito da profanação dos dispositivos. Aqui entendemos que só pode ser dessacralizado ou violado o que um dia foi sacralizado ou separado do uso comum, como será visto na sequência. Sendo assim, os contos só poderiam ser profanados em suas versões ou adaptações se a eles fosse conferido o valor sacralizado do dispositivo. A título de explicação inicial, os termos *sagrado* e *profano* não têm em nosso contexto a conotação religiosa que costumeiramente lhes é atribuída, significando simplesmente o caráter de separado e comum, respectivamente.

Sendo possível a compreensão da transformação das formas canônicas de apresentação dos contos como violações das mesmas, a ideia de profanação de Agamben será aqui apresentada para ser pensada em relação aos contos. O conceito não será simplesmente aplicado aos objetos enquadrando-os, mas, sim, os contos, objetos de análise, serão lugares de

²⁰ Isso também me permite traçar distinções; por exemplo alusões a outros trabalhos ou breves ecos deles não se qualificariam como engajamentos extensivos, nem a maioria dos exemplos de *sampling* musical, porque eles recontextualizam apenas curtos fragmentos da música. Plágios não são apropriações reconhecidas, sequências e prequências tampouco são adaptações, bem como não o é *fan fiction*. Há uma diferença entre querer que a história nunca acabe – e essa é a razão por trás das sequências e prequências, de acordo com Marjorie Garber (2003: 73-74) – e querer recontar a mesma história reiteradamente de diferentes formas. Nas adaptações parecemos desejar tanto a repetição quanto a mudança [tradução nossa]. Do original: *It also permits me to draw distinctions; for instance allusions to and brief echoes of other works would not qualify as extended engagements nor do most examples of musical sampling, because they recontextualize only short fragments of music. Plagiarisms are not acknowledged appropriations, and sequels and prequels are not really adaptations either, nor is fan fiction. There is a difference between never wanting a story to end – the reason behind sequels and prequels, according to Marjorie Garber (2003: 73-74) – and wanting to retell the same story over and over in different ways. With adaptations, we seem to desire the repetition as much as the change.* (HUTCHEON, 2006, p. 9).

experimentação com a perspectiva de profanação de Agamben. Essa aproximação possibilitará posteriormente reflexão mais ampla acerca desses contos na relação comunicacional com a noção de infância.

Quando se pensa em profanação, é normal que a ideia de sagrado ou sacralizado venha à tona como em situação de oposição e é sobre o sacralizado que Agamben se debruça ao discorrer a respeito do lugar ocupado pelo capitalismo na sociedade contemporânea que é aproximado, aos olhos do autor, ao de uma religião. Para este autor, o capitalismo “generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião”. (AGAMBEN, 2007, p.71). Essa afirmação é feita em continuidade à ideia apresentada por Walter Benjamin acerca do capitalismo:

Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é essencialmente, um fenômeno religioso [...] Como tal, como religião da modernidade ele é definido por três características: 1. É uma religião cultural [...] tudo nela tem significado unicamente como referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente [...] nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (AGAMBEN, 2007, p.70).

O estudioso propõe então a profanação dessa suposta religião capitalista que separaria coisas comuns criadas pelos homens de seus usos, conferindo a elas a condição de importância equivalente à divina. A ideia de religião como separação advém também do fato de que a expressão “religião” está possivelmente ligada não ao termo *religare*, que mostraria ligação entre o humano e o divino, mas, sim, ao termo latino *relegere*, que estaria relacionado à hesitação, ao *reler*, perante as formas a fim de que fosse observada e respeitada a separação entre o sagrado e o profano que moldaria a relação com os deuses. Agamben (2007) chama de profanação a atitude livre ou desvinculada das *religio* – das normas.

O autor explica que a passagem do sagrado ao profano pode acontecer por meio do uso ou reuso totalmente incongruente do sagrado. Assim, o reuso, como é feito com os clássicos infantis em diversas frentes midiáticas, pode ser compreendido como adaptação, mas também como profanação na medida em que valores tornam-se subvertidos e os aspectos “religiosos”, aqui no sentido exposto de reguladores que compõem aquele dispositivo, são substituídos por outros. Na perspectiva do pesquisador, a profanação implica na neutralização do que se profana e o que foi profanado “perde sua aura,” em referência ao ponto de vista de Benjamin. Agamben faz referência à aura quando distingue secularização e profanação, sendo

a primeira ligada ao exercício do poder e a segunda, à desativação dos dispositivos do poder, a profanação “devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado”. (AGAMBEN, 2005, p.68). Enquanto a secularização envolve a transposição de sentidos do divino para o terreno de maneira a manter as relações de poder intactas, a profanação desativaria os agenciamentos de poder ligados ao dispositivo. O autor usa como analogia a secularização da transcendência de Deus como poder soberano na figura do rei, passando de uma monarquia celeste a uma terrena que seculariza o poder, traz para a terra, mas não o neutraliza de forma que a reverência ao poder maior permanece. Como pode ser observado no trecho “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado o que estava indisponível e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso.” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

A respeito da perda da aura benjaminiana, Hutcheon (2006), ao se referir às adaptações, esclarece que essas, como resultado da combinação entre a persistência temática e narrativa com variação material, nunca são simplesmente reproduções que fazem perder a aura, mas, pelo contrário, elas carregariam a aura²¹ com elas. A autora, porém, também pontua que há algo de contraintuitivo no desejo de persistência numa sociedade pós-romântica e capitalista que valoriza a novidade antes de qualquer outra coisa, e cita John Ellis, para quem a adaptação deveria ser vista como investimento massivo no desejo de repetir específicos atos de consumo, contendo uma forma de representação que desencoraja tal repetição²².

Ao considerar os contos clássicos e os produtos midiáticos que advém deles e suas possíveis auras, pode-se enfatizar algumas questões: há qualquer neutralização da aura nesses produtos? Seria a aura do conto clássico infantil identificada nos índices que possibilitam o reconhecimento desses contos? Oportuno recorrer a Walter Benjamin, que igualmente questiona:

²¹ Persistência temática e narrativa combina com variação material (Ropars-Wuilleumier, 1998: 131), com o resultado de que as adaptações nunca são simplesmente reproduções que perdem a aura benjaminiana. Ao contrário elas a levam consigo [Tradução nossa]. “*Thematic and narrative persistence combines with material variation (Ropars-Wuilleumier, 1998: 131), with the result that adaptations are never simply reproductions that lose the Benjaminian aura. Rather they carry that aura with them.*” (HUTCHEON, 2006, p. 4).

²² Como John Ellis sugere que há algo contraintuitivo nesse desejo de persistência num mundo capitalista pós-romântico que valorize primariamente a novidade: o “processo de adaptação deveria então ser visto como um investimento maciço (financeiro e psicológico) no desejo de repetir atos particulares de consumo numa forma de representação [nesse caso o filme] que desencoraja tal repetição (1982: 4-5)” [Tradução nossa]. Do original: “*As John Ellis suggests there is something counterintuitive about this desire for persistence within a post-Romantic and capitalist world that values novelty primarily: the “process of adaptation should thus be seen as a massive investment (financial and psychic) in the desire to repeat particular acts of consumption within a form of representation [film in this case] that discourages such a repetition (1982: 4-5)”.* (HUTCHEON, 2006, p. 4-5).

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítido a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1955, p. 3).

A percepção de aura apresentada por Benjamin, portanto, aparece bastante próxima à condição irreprodutível da aura. Ligada ao objeto de arte digno de admiração, já canônico, a aura a que se refere Benjamin parece ter sido compreendida de maneira mais ampla por Hutcheon. Com base na percepção benjaminiana, qualquer reprodução, adaptação ou transformação no conto clássico, caso nele fosse identificada uma aura, certamente a faria desaparecer. Considerando, no entanto, uma possível ampliação da ideia de aura, como apresentado por Hutcheon (2006) no caso de adaptações, é possível identificar aura nesses contos que, mesmo com severas alterações em seus enredos, carregariam não só uma herança dos contos base para as transformações, como também teriam em suas novas versões originalidade suficiente para carregarem aura própria. Observar se esses contos clássicos perdem ou não tal aura ao se transformarem com o tempo – ao serem adaptados a novas obras de aura própria em decorrência das transformações nas sociedades nas quais eles circulam – é que seria tarefa difícil.

Retomando o questionamento anterior, seria a aura do conto clássico infantil identificada nos índices que possibilitam o reconhecimento desses contos? Talvez o fato de o conto ser reconhecível no novo produto midiático ou na versão contemporânea não implique na manutenção da aura da obra, pois pode significar a neutralização da mesma. Esta percepção é análoga à de Jacqueline Held já referida aqui que, ao comparar as ideias de "fantástico" e de "maravilhoso", cita Marc Soriano: "se acontecer de o folclore veicular superstições do passado, o meio mais seguro de eliminar esses mitos não é fazer pouco caso

deles, mas criar outros mais adaptados e mais poéticos”. (SORIANO apud HELD, 1980, p.21). Nessa medida, a forma mais eficiente de profanação do conto clássico infantil, de destruição da aura desses contos seria mesmo a reinterpretação, a oferta de novas versões das obras, o que de certa maneira também vai ao encontro da ideia já citada por Hutcheon²³ (2006) de que a nova obra desencorajaria a repetição do consumo da obra original na ânsia pela novidade. Mesmo nos autores aqui apresentados que se posicionam de maneira diferente quanto à aura de objetos diversos, podemos ver presente também a ideia de que o novo objeto gerado a partir de um anterior enfraquece de alguma forma o consumo desse original.

Ainda na dinâmica de contraposição e aproximação dos autores, é necessário aqui apontar para a percepção da nova versão como possível profanação no sentido neutralizador de Agamben como aspecto também identificável nas adaptações de Hutcheon (2006). A autora, que aproxima a adaptação à ideia de homenagem que também desconstrói, permite que partindo dessa perspectiva seja possível compreender a adaptação que desconstrói a obra original²⁴, o conto com base no tradicional como possível profanação, na medida em que esse conto clássico é de certa forma neutralizado no contato do sujeito com a adaptação.

Outra aproximação possível de pensamentos distintos pede a retomada da percepção de Mircea Eliade (1972) em que o conto não seria necessariamente a dessacralização de algum mito, mas muitas vezes uma forma de camuflagem para os valores míticos anteriores a ele. A respeito dessa camuflagem, a percepção de Held nos esclarece melhor a possibilidade desta funcionar efetivamente como profanação, dessacralização ou forma de se conferir ao conto o valor de mito ficcional em detrimento do valor de verdade mítica. O valor mítico considerado aqui pode ser melhor compreendido com base no trecho abaixo:

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX, por exemplo. Ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito na acepção usual do termo, i. e., como "fábula", "invenção", "ficção", eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma "história

²³ Hutcheon se posiciona em concordância com a ideia de que a adaptação deveria ser vista como investimento massivo no desejo de repetir específicos atos de consumo contendo uma forma de representação que desencoraja tal repetição. Entende-se aqui que mesmo produzindo adaptações que recuperam grandes sucessos ou clássicos (o que garantiria maior retorno financeiro), isso é feito de maneira a apresentar a adaptação como algo novo, alimentando o desejo, a urgência por novidades. “*Thematic and narrative persistence combines with material variation (Ropars-Willeumier 1998:131), with the result that adaptations are never simply reproductions that lose the Benjaminian aura. Rather, they carry that aura with them. As John Ellis suggests there is something counterintuitive about this desire for persistence within a post-Romantic and capitalist world that values novelty primarily: the “process of should thus be seen as a massive investment (financial and psychic) in the desire to repeat particular acts of consumption within a form of representation [film in this case] that discourages such a repetition” (1982: 4-5)*”. (HUTCHEON, 2006, p. 4-5).

²⁴ O termo original aqui empregado no sentido de obra base ou texto de partida, já que não podemos falar em original com relação aos contos clássicos que têm origens diversas na cultura oral.

verdadeira" e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Mas esse novo valor semântico conferido ao vocábulo "mito" torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de "ficção" ou "ilusão", como no sentido — familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões — de "tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar". (ELIADE, 1972, p. 6).

O conto maravilhoso poderia, assim, conter algum traço sensível do mito sagrado, que mesmo já sendo considerado mito, no sentido de história falsa ou ficção²⁵, permaneceria com alguma importância prática na socialização das pessoas, mas de maneira esvaziada do valor sagrado, que por vezes exigiria segredo ou respeito e cuidado maior, como podemos ver no trecho:

[...] A dificuldade está em determinar quando foi que o conto iniciou sua carreira de simples história maravilhosa, decantado de toda responsabilidade iniciatória. Não se exclui, ao menos para certas culturas, que isso se tenha produzido no momento em que a ideologia e os ritos tradicionais de iniciação estavam em vias de cair em desuso e em que se podia "contar" impunemente aquilo que outrora exigia o maior segredo. Não é de todo certo, entretanto, que esse processo tenha sido geral. (ELIADE, 1972, p. 141).

Aproximando a ideia de Eliade à de Agamben, podemos pensar que o conto maravilhoso ou o conto clássico infantil circula como “história falsa”, ficção. Porém – considerando sua resistência ao longo dos tempos e das variações culturais, bem como sua função modeladora de comportamentos, com morais exemplares –, pode ser sentido como herança do aspecto místico de algum mito mais antigo do qual possa ter se desdobrado. Se o conto um dia foi dessacralizado ao ser destacado do mítico e do divino caindo ao nível do povo – para utilizar a expressão de Eliade (1972) –, poderia hoje novamente ter alcançado importância clássica ou canônica tal que permitiria nova “queda” ou nova profanação. Essa permissão é aqui exposta em concordância com a afirmação anterior de que só se pode profanar algo sacralizado, algo separado do uso comum.

A profanação do conto clássico só seria possível, portanto, na medida em que a obra clássica é reconhecida pelos indivíduos em contato com ela como um clássico, como um cânone de sua cultura. Em decorrência da percepção nesses contos de um valor ainda conformador da prática social, podemos compreendê-los no contexto de algo separado ou

²⁵ Eliade, mostrando a amalgamação entre as ideias de conto e mito, descreve ainda que: “[...] ao nível das culturas "primitivas", a distância que separa os mitos dos contos é menos nítida do que nas culturas em que existe um profundo abismo entre a classe dos "letrados" e o "povo" (como foi o caso no antigo Oriente Próximo, na Grécia, na Idade Média europeia). Os mitos são frequentemente misturados aos contos (e é quase sempre nesse estado que os etnólogos os apresentam) ou, então, aquilo que se reveste do prestígio de mito em uma tribo será apenas um simples conto na tribo vizinha” (ELIADE, 1972, p. 140).

sacralizado ao observá-los de maneira análoga à prática religiosa, como destaca Eliade: “Hoje, entretanto, reencontramos o comportamento religioso e as estruturas do sagrado — figuras divinas, gestos exemplares, etc. — nos níveis profundos da psique, no “inconsciente”, nos planos do onírico e do imaginário”. (ELIADE, 1972, p. 141). Mesmo depois da dessacralização do mundo, o sentimento de alguma necessidade de conformação de comportamento ainda resistiria no inconsciente das pessoas, mas não em decorrência do reconhecimento do sagrado mítico nos contos, pois esses já teriam sido esvaziados dessa clara importância, como apresentado por Held em citação a Soriano. Identificamos assim não uma secularização simples do mito no conto, mas a profanação. Esta, por sua vez, gerou um novo elemento cultural, uma fabulação ou história falsa que alcançou em outros momentos nova importância e valorizações enquanto cânones da literatura infantil que são até hoje referências importantes para sofrerem novas profanações que neutralizarão suas auras na geração de outras.

A dificuldade maior, no entanto, seria a identificação dessa neutralização, de como se daria essa profanação na dinâmica comum do cotidiano. Pensando nisso, afirma-se *inicialmente* que a profanação do conto²⁶ ocorreria então no momento da interação²⁷ com o sujeito. Tal afirmação se baseia no paradigma complexo e relacional adotado aqui, em que consideramos o processo de semiose como fluxo de renovação, ativado a cada nova significação dada ao objeto que, muitas vezes, acaba se tornando um dispositivo no dizer de Agamben, e, portanto, sacralizado que, aos olhos do autor, deve ser profanado.

Para compreender melhor a ideia de uma possível profanação dos contos clássicos infantis, estes serão aproximados do conceito de dispositivo a ser problematizado a partir de diferentes perspectivas.

3.1 Visões sobre o dispositivo e possíveis ligações com os contos

Ao se voltar para o conceito de dispositivo, Agamben recorre à genealogia e à etimologia do termo e encontra na obra de Foucault a palavra *positivité* (positividade), a qual

²⁶ A “Profanação do conto” ocorre aqui para o indivíduo no momento em que este interage com sua versão.

²⁷ O termo “interação” está sendo usado aqui de maneira ampla que abrange o estabelecer contato e também o sentido de interatividade em que o sujeito interage com o dispositivo. Sabe-se que a interação é um processo que não precisa da mediação tecnológica, como ocorre com o conceito de interatividade. Assim, como de qualquer maneira há alguma mediação – seja tecnológica ou não, da linguagem da cultura – o termo interação aqui se refere a qualquer relação mediada por qualquer dispositivo. Neste caso mais especificamente, o conto infantil.

seria etimologicamente próxima de dispositivo e que também aparece em textos de Hyppolit , que foi professor de Foucault, escritos em análise a obras de Hegel. O termo “positividade” em Hegel tem “lugar próprio” na oposição direta entre “religião natural” e “religião positiva”. Ressalta-se que religião natural “diz respeito   imediata e geral relação da razão humana com o divino” (AGAMBEN, 2005. p.10) e a religião positiva, ou histórica, compreende o

[...] conjunto de crenças, das regras, dos ritos que em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior [...] implica sentimentos que vêm impressos nas almas através de uma coerção e comportamentos que são o resultado de uma relação de comando e de obediência que são cumpridos sem um interesse direto. (HYPPOLITE apud AGAMBEN, 2005, p.10).

A religião histórica ou positiva nos termos de Hegel estaria, portanto, intimamente ligada à percepção de dispositivo por Foucault e seria uma forma de se exercer poder, seria um tipo de dispositivo de controle por ser regulatório. A aproximação entre os conceitos de dispositivo e de positividade e deste   ideia da religião histórica, além de reforçar o conceito como regulatório expõe as duas formas de se viver a religião – uma que seria mais ótima entre o indivíduo e a divindade e outra que seria mais política e envolveria uma prática, um comportamento esperado do indivíduo. Investigar os elementos positivos de uma religião significaria assim descobrir o que foi imposto aos homens mediante coerção e o que tornaria opaca a “pureza” da razão. No decurso do pensamento hegeliano, porém, prevalece, segundo Agamben, o pensamento de que a “positividade deve estar conciliada com a razão, que perde então seu caráter abstrato e se adapta à riqueza da vida concreta”. (HYPPOLITE apud AGAMBEN, 2005, p.10).

A dialética entre a liberdade e a coerção, entre a razão abstrata e a vida concreta, remete ao termo *oikonomia*, também esmiuçado por Agamben, de onde teria advindo genealogicamente o termo dispositivo²⁸. A *oikonomia* faz referência à ideia de gerenciamento da casa, de ação prática e, portanto, material. A expressão foi usada pela Igreja para explicar a Santíssima Trindade ao apresentar Deus em sua substância e essência como uno, mas tríplice em sua forma de agir sobre as pessoas, precisando para isso ser Pai, Filho e Espírito Santo, em que o Pai seria a essência e o Filho, o atuante, o que na prática, efetivamente, teria ação ou certa gerência sobre nós. Foi criada então uma cisão que separa Deus em ser e ação, ontologia e práxis. Aspecto caracterizado por Agamben como “esquizofrenia” deixada de herança pela doutrina teológica da *oikonomia*, já que, de acordo com a origem da palavra, os "dispositivos"

²⁸ Conforme Agamben (2005), o termo usado pelos padres latinos para *oikonomia*   dispositio (disposição), termo do qual deriva dispositivo.

dos quais nos fala Foucault estariam de algum modo ligados à herança teológica, à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula ser e práxis em Deus. Agamben propõe então a divisão do que existe em dois grupos: de um lado os seres vivos e de outro os dispositivos (retomando a ideia da *oikonomia*) os quais seriam usados para governar e guiar os seres vivos para o bem.

Entre os dois grupos Agamben nos apresenta a figura do sujeito que seria o resultado da relação entre o ser vivo (substância) e os dispositivos. Sujeitos e substâncias se sobrepõem, mas não completamente, de forma que a mesma substância (indivíduo) pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação. A ilimitada proliferação de dispositivos faz confronto à igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Nesse ponto vê-se aqui a confirmação de que dispositivos, sejam eles observados pela ótica de Agamben (2005) ou de Braga (2011) – que será abordada na sequência – se apresentam como conjunto heterogêneo de materiais e de processos que permitem as mais variadas conexões entre os indivíduos entre si e com o mundo que os cerca, permitindo as ilimitadas semioses e subjetivações ativadas no contato com eles.

Agamben (2005), de maneira consoante ao histórico do termo e ao conceito de Foucault, identifica como dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de, parafraseando o autor, capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos e as condutas dos vivos. O autor agrupa do mesmo lado dos dispositivos: prisão, manicômio, escola, panóptico, fábrica, disciplina e também caneta, escritura, literatura, filosofia, agricultura, cigarro, navegação, computadores, celulares e até a linguagem, a qual o autor caracteriza como possível dispositivo mais antigo, entre outros. Nesse sentido, os contos clássicos infantis figurariam dentre eles como dispositivos também no sentido usado por Agamben. Certamente os contos têm o caráter interacional do dispositivo de Braga quando acionados, mas podem ser vistos também como dispositivos descritos por Agamben – principalmente quando consideradas as moralidades e as lições tradicionalmente ligadas às versões canônicas ou tradicionais desses contos – até pelo fato de uma ideia derivar da outra. Importante lembrar que para os efeitos do presente trabalho entende-se a explicação “teológica” de Agamben como recurso metafórico para relacionar a natureza do que é considerado sagrado à ideia de proibição (separação, segregação, interdição, terreno proibido), cuja transgressão (profanação) seria a quebra da proibição para restituir o sacralizado ao uso comum, isto é, retirar do objeto o signo de sagrado. Por isso, podemos ver nos contos clássicos, subjacente às lições, aos admonitórios presentes nos contos, a potência da interdição religiosa – no sentido histórico ou positivo apresentado por Agamben em

referência a Hegel. Analogamente, quando o conto ganha o status de clássico, uma versão que o desconstrói causa grande alarde e arrasta milhares para conferir a nova abordagem do velho clássico, ao mesmo tempo em que já são esperadas as críticas envolvendo “o que fizeram com o original²⁹”.

Ao dedicarmos atenção à visada interacional do dispositivo apresentada por José Luiz Braga (2011) e a aproximarmos dos contos clássicos infantis, é possível compreendê-los como sendo dispositivos de interação, na medida em que podem ser identificados como “matrizes socialmente elaboradas e em constante reelaboração que de um modo ou de outro a sociedade aciona para poder interagir” (BRAGA, 2011, p.8). Os contos clássicos, como já exposto no panorama histórico, não permanecem incólumes ao tempo e às mudanças sociais e se reorganizam de tal forma, no momento da interação dos indivíduos com eles, que se mantêm em constante fluxo de renovação. Sendo, porém, matrizes, esses também mantêm suas essências narrativas, permanecendo identificáveis e fortes em suas origens no imaginário popular geral. Na perspectiva de Braga:

Cada episódio comunicacional recorre a determinadas matrizes interacionais e modos práticos compartilhados para fazer avançar a interação. Tais matrizes – culturalmente disponíveis no ambiente social (e em constante reelaboração e invenção) correspondem ao que chamamos aqui de “dispositivos interacionais” (BRAGA, 2011, p. 5).

Ao apresentar a noção de dispositivo interacional, este pesquisador o reforça enquanto matriz e se contrapõe à ideia de estrutura e à perspectiva estruturalista. O autor afirma que “enquanto a estrutura do estruturalismo é fixa, prévia e profunda; um dispositivo é visto por seu estado ‘de superfície’, expressando mais o próprio processo que um determinante.” (BRAGA, 2011, p. 10). Aproximando a ideia aos contos clássicos, estes, como as matrizes dispositivos, “funcionam enquanto funcionam”, e em oposição à ideia da estrutura como determinante, recuperam sua historicidade, mas também a fluidez do processo. Em outras palavras, os dispositivos também se submetem, como quaisquer outros signos, ao processo da semiose, mesmo mantendo a referência de sua longa existência histórica.

Braga aponta para a plasticidade do conceito, cujo termo tem sido usado em vasta diversidade de áreas do conhecimento em sentidos variados e retoma assim o sentido originalmente referenciado em Foucault que trouxe a noção de dispositivos com o cunho regulatório. A ideia de Foucault passa por um conjunto abrangente e heterogêneo de

²⁹ É possível considerar o exemplo da recente versão cinematográfica abordando a história do “Pequeno Príncipe” (2015), em referência à obra de Saint-Exupéry (2009), que não é um clássico infantil nos termos do objeto principal de estudo aqui, mas pode sê-lo se considerado o alcance mundial da obra.

elementos ditos e não ditos que moldam as práticas sociais, sendo o dispositivo, para o autor, “o sistema de relações que pode ser estabelecido entre estes elementos”. (FOUCAULT apud BRAGA, 2011, p.8). Braga concentra mais seu olhar nesse aspecto do sistema de relações que se estabelece entre os elementos constituintes do dispositivo do que na função regulatória desse último, mas não ignora, no entanto, a força de “determinantes político culturais”, como se vê no comentário: “É claro que determinantes político-culturais intervêm – mas estes não são totalmente prévios nem a-históricos. Sofrem, portanto, a incidência da própria interação.” (BRAGA, 2011, p.10). Isso reitera que estes não independem dos processos e das relações, sofrendo a interferência da interação, de forma que esses chamados determinantes até determinam, mas não de maneira única, absoluta, pré-moldada. Dessa maneira o dispositivo de interação de Braga não nega o princípio regulatório que habita o conceito, afinal, mesmo sendo dinâmico o conceito se refere a uma matriz.

Numa perspectiva complexa da relação comunicacional, o conceito de dispositivo – seja sob o foco no sistema de relações que constitui, seja sob o foco dele como elemento conformador – acaba sendo necessário às ciências da comunicação, já que esta pretende dar conta do crescimento e da complexificação dos processos de produção e circulação de informação que se intensificaram nos últimos 50 anos, como afirma Mozahir Bruck (2012).

Neste trabalho os contos são tratados como dispositivos de interação dentro do contexto relacional da comunicação, bem como dispositivos num contexto normatizador, como os abordados por Foucault e Agamben – apesar de não necessariamente usarem esse termo – de forma a considerar os pontos de união e de convergência entre as diferentes visadas. Nessa dinâmica, é convocada a atenção para o uso do termo dispositivo no contexto apresentado de genealogia tripla ou múltipla, se considerarmos todos os autores citados que se debruçaram sobre o conceito de dispositivo.

Assim, os contos clássicos, sendo também dispositivos no sentido de apontarem para normas sociais e morais a serem seguidas, se enquadram perfeitamente na percepção de Nelly Coelho, para quem “mais que mero entretenimento, eram meios transmissores de valores de base dos grupos sociais, transmitidos de geração a geração, consolidando-se assim, o sistema de comportamentos consagrados pelo grupo”. (COELHO, 2008, p.105). Os contos clássicos infantis da forma como vem sendo abordados ao longo dos tempos e das gerações, são exemplos dessa infinidade de significações possíveis de delinear a partir de um mesmo conto, de uma mesma matriz narrativa, de uma mesma personagem. Dessa maneira, o clássico profanado deixa de ser o clássico apesar de não se perder a referência nele. Por vezes a nova versão alcança ela própria um novo status de clássico, como os chamados clássicos Disney, e

pode ser novamente profanada, como será visto ainda nesta seção. Essas alterações apenas confirmam os contos clássicos infantis como dispositivos passíveis de transformação no decurso contínuo e potencialmente infinito de subjetivação que envolve os processos também contínuos e ilimitados de significação, de interpretação, de semiose, mas principalmente de comunicação.

Todo esse apanhado até agora deve ser considerado no contexto midiático e mediatizado contemporâneo que parece acelerar o desejo por substituições, por novidades, que, por sua vez, alimenta mais a produção cultural e midiática “inspirada” em clássicos, garantia de retorno³⁰ financeiro, procura e/ou reconhecimento. Nesse sentido recorreremos a autores que concentram atenção especial nos dispositivos no contexto midiático.

As releituras dos contos clássicos infantis e suas formas de expressão também podem ser aproximadas do conceito de dispositivo midiático proposto por Daniel Peraya, ao qual Otávio José Klein (2007) recorre - ambos teóricos da comunicação. A proposta do autor para os dispositivos midiáticos é triádica, em que se destacam a *sociedade*, a *tecnologia* e a *linguagem*. O dispositivo aparece, dessa maneira, como lugar das interações entre os três universos: sistema de relações sociais, tecnologia e sistema de representações. Klein, no entanto, tece breve crítica ao afirmar que a proposta de Peraya “se limita em destacar as diversas dimensões, mas ainda com um sentido de fechamento” (KLEIN, 2007, p. 217), por não considerar que as operações acontecem também no interior de cada dimensão reconhecida pelo autor e não identificar a presença relacional das outras dimensões.

Essa reflexão nos remete a Jairo Ferreira (2007), que igualmente especificou o conceito de dispositivo dentro da perspectiva midiática e mediatizada. De acordo com o autor, apenas no dispositivo midiático as dimensões constitutivas da mediatização são explicitadas, pois ele “atualiza os agenciamentos do visível e do dizível, do antropológico, das técnicas e das tecnologias”. (FERREIRA 2007, p.8). A matriz triádica proposta por Peraya também é recorrida por Jairo Ferreira (2007, p.8) para análise das materialidades dos dispositivos, mas expande essa percepção ao afirmar que “é compreensível o dispositivo a partir das múltiplas articulações entre as três esferas que operam simultaneamente sobre as outras dimensões”. Essas operações recursivas são o que nos permite pensar o dispositivo como matriz abissal³¹ e

³⁰ Aqui é feita referência à ideia de Ellis, exposta por Hutcheon (2006, p.5), de que esses seriam produtos baseados em outros “*tried and tested*” ou “*tried and trusted*”, já tentados e testados, nos quais se confia em termos de retorno financeiro.

³¹ Matrizes abissais são entendidas aqui como as que envolvem infinitas possibilidades combinatórias fundadas pela matriz primária. São abstrações que tentam dar conta de uma totalidade interpretativa mas que nunca chegam a um fim.

não como linha ou plano, o que reafirma a condição complexa e relacional do dispositivo na percepção da comunicação e da sociedade contemporânea.

Jairo Ferreira (2007, p.8) ainda afirma que “por isso o dispositivo midiático não é um sistema, mas um conjunto de sistemas em cooperações, muitas das quais deslizantes entre si, na medida que nem sempre ocorrem acoplamentos mas sim justaposições”. O autor, portanto, amplia as possibilidades interpretativas e compreensivas no que concerne ao dispositivo, mais especificamente o chamado dispositivo midiático. É considerando a conjugação dessas variadas possibilidades interpretativas que os contos clássicos infantis e algumas versões atualizadas em outros campos midiáticos são pensados aqui dentro da percepção de uma realidade ampla e complexa. Tal perspectiva não se coloca em detrimento da propriedade reguladora do dispositivo, mas considera também as condições em que os processos comunicacionais de semioses se dão contemporaneamente.

Os dispositivos interacionais que Braga (2011, p. 12) nos apresenta “se organizam social e praticamente como base para a comunicação entre participantes (em qualquer abrangência, número, dimensão ou processualidade)”. Tendo essa percepção em vista, os contos clássicos infantis podem ser considerados aqui dispositivos de interação, como já foi dito, por se configurarem como ambientes de experiência nos quais são constituídas conexões entre os indivíduos. Esses contos, dispositivos que se constituem na interação, se reconstroem a cada rearranjo de elementos da interação. Eles vêm sendo repetidamente reorganizados, repensados, recontados e reconstruídos ao longo do tempo e se apresentam, por isso, como possíveis índices de transformações na mentalidade social, à medida que são também transformados. Essas mudanças nos contos, observadas em várias mídias, sendo aproximadas da ideia de atualização ou de adaptação do conto, partindo de Linda Hutcheon (2006), não negariam o conceito de profanação derivado de Agamben, se consideramos o conto clássico infantil como um cânone. Em qualquer uma das visadas apresentadas, os contos clássicos podem ser compreendidos como dispositivos, já que se rearranjam a cada nova interação com o sujeito e que são tidos como modeladores de comportamento, como sacralizados na cultura ocidental contemporânea, que, por sua vez, os profana e dessacraliza a cada nova abordagem. E é nessa congruência de percepções díspares que retomamos a afirmação de que uma possível neutralização, no sentido do termo usado por Agamben, do dispositivo só pode ser compreendida de forma também relacional e pontual.

Nesse sentido, recorreremos ao exemplo de profanação dado por Agamben, que explica o brincar de uma criança com dinheiro ou com uma arma como um ato profanatório.

O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. As crianças que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. (AGAMBEN, 2005, p. 67).

A profanação nesse exemplo fica, então, limitada à visão de quem interage com o objeto, de forma que na chegada de qualquer adulto à presença da criança que brinca com “coisas sérias”, a primeira coisa a ser feita será a retirada desses objetos das mãos dela. O dinheiro para o adulto continua sendo “sagrado” e o fato da criança restituir a cédula ao lugar de um objeto de uso, no caso um brinquedo, é profanação, mas a aura do objeto para outro sujeito, no caso o adulto, permanece intacta. O poder então continua com o dispositivo para o indivíduo que, interagindo com ele, reconhece e conserva a sacralidade do mesmo. Compreende-se a partir de Agamben que a profanação não é do objeto de forma definitiva, mas do objeto em uso e, portanto, se limita ao momento do uso do dispositivo pelo seu profanador, pelo indivíduo que com o dispositivo interage, neutralizando-o. Tal constatação coincide com nossa afirmação inicial de que a profanação se dá no momento da interação do sujeito com o conto. Portanto, dizemos aqui que há profanação no uso do conto e não do conto canônico de maneira determinante e irrevogável.

Uma questão que pode surgir ao analisarmos o trecho do texto de Agamben, no entanto, é o destaque dado à necessidade do não consumo utilitarista no ato da profanação. Provavelmente, partindo do contexto em que o autor assim afirma, a profanação à qual ele se refere deveria ir contra o movimento de consumo capitalista que conforma os modos de agir e pensar. O ato de profanação aqui, porém, foi relativizado e está sendo considerado como ação que se dá na interação entre o sujeito e o dispositivo, ação que acontece quando determinado indivíduo ressignifica o dispositivo e o destitui do valor sagrado anteriormente conferido a ele. Afinal, como mencionado, a profanação está sendo compreendida aqui no uso do objeto – no caso, contrafação do contar, escutar, ler, assistir ao conto – é profanação na interação, não do objeto em si, mas enquanto este é dispositivo de interação. Dessa forma, para outro indivíduo não envolvido no ato profanatório, o conto tradicional poderá continuar sendo percebido como sacralizado. É na atividade social, no ato de se dizer o conto, de se entrar em contato com ele que a profanação acontece.

Nesse sentido, a profanação se dá pela forma com que se conta um conto clássico – com a alteração de destinos, as mudanças no enredo ou no perfil das personagens – e não propriamente no conto clássico de forma absoluta. Este não é, portanto, necessariamente

profanado em decorrência apenas da nova enunciação, podendo permanecer com sua importância no imaginário das pessoas que interagem com ele daquela forma. A profanação da enunciação muda o enunciado naquele momento, mas esse novo enunciado convive com o enunciado da enunciação canônica, que é mudada, mas não obliterada pelo profanar. Assim, o fato de uma pessoa entrar em contato com uma Chapeuzinho distinta da tradicional não necessariamente destitui a Chapeuzinho clássica de seu lugar canônico de forma definitiva para a pessoa, mas apenas naquele momento de interação em que ela é profanada. Nesse sentido recorreremos novamente a Agamben (2007, p.75), para quem a profanação “não significa simplesmente abolir ou cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. A profanação aqui considerada e relativizada envolve, portanto, o fazer novo uso do brincar com as separações que acontece de maneira particular a cada momento de interação com o objeto profanado. Ponderando acerca da especificidade de cada profanação, de cada nova interação e interpretações possíveis do conto e de suas novas versões, fica claro que são infinitas as possibilidades. O grande número de possibilidades constitui severa restrição metodológica na análise das singulares e relativas profanações possíveis de serem consideradas no âmbito dessas profanações. De tal modo, também em congruência com os objetivos desse trabalho, a intenção aqui é aproximar as ideias de profanação de dispositivos das possíveis transformações e adaptações dos contos clássicos infantis, sem, para tanto, nos comprometermos com inviáveis estudos de recepção que pudessem pretender as mais diversas análises das semioses possíveis na profanação.

Se Agamben (2005, p.14) coloca o ato profanatório como contradispositivo que “restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” – sendo o sacrifício o ato de separação, de elevação de algo profano para a esfera do sagrado – o dispositivo profanado seria aquele que, neutralizado, perderia sua importância sagrada e seria restituído ao uso comum. O sacrifício é aqui entendido, por conseguinte, como ato de sacralização e de conferência de importância e admiração a algo que, em decorrência disso, passa a ser considerado um cânone, um clássico de grande referência. Dessa maneira, a profanação é observada no ato de destituir o clássico do lugar de intocável, de se mexer em elementos que até então eram tidos como obras primas ou grande valor e importância artística e/ou cultural. O brincar com o clássico e criar novos usos e valores para os contos, nesses termos, seria naquele momento, naquela circunstância, o profanar daquele clássico. O conto seria, para quem o reconhece como clássico, neutralizado naquele ponto, o que não significa que não poderia ser restituído ao seu lugar de sagrado após aquela interação. Tampouco significa que isso não poderia efetivamente acontecer, de forma que seria possível ao clássico perder o

espaço, o valor e a importância no imaginário das pessoas ao longo do tempo em prol de novas versões com as quais a sociedade de um determinado contexto histórico se identifique mais. Em alguma medida isso já aconteceu com a versão de Perrault de *Chapeuzinho Vermelho* em relação à dos Grimm, ou mesmo com o conto da *Pequena Sereia* de Andersen em relação à versão Disney. Nesse contexto nenhum sagrado se mantém indefinidamente.

Assim, dada a fluidez conceitual que se coloca, as transformações nas obras que abordam, se referenciam ou recontam os contos clássicos infantis não serão classificadas como profanações de forma possivelmente definitiva no dizer de Agamben, mas, sim, aproximadas do conceito. Serão, assim, observadas à luz de derivações da ideia de profanação proposta pelo autor. As ressignificações dos contos, as profanações e adaptações dos clássicos infantis pressupõem a existência de imanência sónica, uma espécie de interpretante fixo que se transporta de um texto a outro, mantendo-se inalterável, enquanto a forma muda. Claramente, já que cada instância de signo é única, ela pode ser retraduzida infinitamente em formas e conteúdos que apenas iconicamente refletem as anteriores e/ou coexistentes, na medida em que cada enunciação propicia um enunciado próprio.

Podemos pensar na representação do bem e do mal de forma absoluta e personificada na dualidade e oposição presentes nos contos tradicionais. Na versão Disney de 1959 do conto *A Bela Adormecida*, o bem e o mal ficam ainda evidentemente separados pela ideia de que a feiticeira não recebeu convite por ser uma bruxa malvada, enquanto as outras convidadas pelo bom rei eram fadas bondosas. A distinção entre o bem e o mal é ainda marcada na representação do corajoso príncipe que derrota a bruxa metamorfoseada em dragão, em defesa da vida e do renascimento da bela e virtuosa princesa. Desde que o filme foi lançado nos cinemas, essa versão do conto foi amplamente difundida e entrou para a categoria de clássico Disney, tornando-se inclusive mais conhecida de forma geral do que as anteriores de Giambattista Basile, de Perrault e dos Grimm. Esse clássico, sob a ótica dispositiva escolhida aqui, é considerado um cânone, pois a ele passa a ser conferida grande importância. Tamanho é o alcance dessa versão desde seu lançamento que ela passa a ser um conto basilar na socialização de toda uma geração de crianças, podendo ser considerada um dispositivo no processo de comunicação, socialização e formação cultural de leitores e leitoras mirins em todo o mundo. Nesse dispositivo observamos, nas caracterizações dicotômicas, um pouco dos valores escolhidos como adequados à infância. Sob esta ótica vemos o mesmo dispositivo sendo profanado, no sentido aqui usado do termo, quando, 55 anos mais tarde, a Disney lança outra versão do mesmo conto no filme *Malévola* (2014), em que o bem não é puramente bem e o mal tampouco mostra-se absoluto. Em expressa complexificação das noções de bem e de

mal um grande clássico Disney é então profanado por outro conto, baseado na mesma história. O clássico de 1959 é então neutralizado no momento de contato com a versão de 2014, mas muito provavelmente não perderá seu lugar como um cânone para quem³², mesmo depois de assistir *Malévola*, continuar reservando grave importância à versão de 1959.

Nessa perspectiva, quando os estúdios Disney fazem o filme *Pequena Sereia*, grande parte dos elementos que identificam as personagens envolvidas no conto clássico de Andersen é recuperada, mas a versão conta uma história completamente diferente. Estariam os estúdios, durante a criação do filme – portanto no momento do uso do conto clássico para produção de nova obra – profanando o conto de Andersen? Nos termos aqui colocados, é possível afirmar que sim, pois estariam tocando num conto já amplamente difundido e semanticamente cristalizado, tido como clássico da literatura infantil. O conto de 1837, escrito por Hans Christian Andersen, seria então profanado pela produção da versão Disney, que por sua vez, da mesma forma como acontece em *A Bela adormecida*, acaba por tornar-se uma nova referência. Recuperamos aqui, por conseguinte, duas maneiras possíveis de se profanar um clássico infantil no contexto interacional em que se dá o uso do dispositivo. O ato profanatório de se recorrer a um bastante conhecido conto de Andersen e alterar o enredo, de maneira a conferir distintos destinos às personagens principais, recupera a ideia de Hutcheon de adaptação de obras de público garantido, mas também denota uma necessidade ocidental e capitalista de suavizar o duro conto. A adequação dele à esperança de um final feliz remete ao princípio utilitário que Bettelheim faz do conto, mas também remete aos valores dominantes na sociedade. Assim, o que antes era clássico, perde em alguma medida seu valor de intocável e passa a “precisar” de adequação. É, para tanto, profanado na produção da nova obra, que mesmo prestando homenagem ao clássico, o profana ao fazer novo uso do conto. Outra maneira de se profanar o conto, como já exposto, é no contato do espectador com a nova obra. Se ele tem em sua memória ou construção emocional pessoal o conto de Andersen como clássico, provavelmente reconhecerá na sereiazinha da Disney uma profanação, talvez até um ato injusto de açucarar algo cuja beleza estaria no salgado e duro fim da personagem que se sacrifica em nome do amor. Temos assim, a princípio, duas maneiras distintas com que a mesma obra pode ser profanada: uma na produção de um novo conto e outra no contato do espectador com a nova versão. É importante lembrar que a profanação acontece no uso do conto, seja na produção ou no contato com o espectador/leitor. Vemos, portanto, que ela

³² A criança entra em contato com a versão de 1959 e passa a ter a história como um “clássico” Disney. Depois de adulta, em contato com o *Malévola*, o clássico de 1959 é profanado para aquela criança já crescida.

sempre parte do contato do sujeito com o conto e acontece em níveis distintos de força dentro do indivíduo que se afeta pela obra tradicional e/ou profanada.

3.2. A respeito de possíveis gradações nas profanações

A profanação referida aqui, que brinca e faz novos usos das separações, nos permite compreender que um conto que já é do conhecimento geral da pessoa que entra em contato com sua nova versão estará sendo profanado. O que não significa, como já dito, que a obra que originalmente habita o imaginário do sujeito perderá seu valor sacralizado para sempre, já que a profanação acontecerá apenas no momento da interação com a nova versão. Isso nos permite questionar: a profanação do conto-base aconteceria se a pessoa em contato com o novo conto o desconhecesse? Nesse caso, pode-se hipotetizar que o novo conto passaria a ser o “original” para o ouvinte/leitor/espectador. E, dependendo da importância dada àquele conto, este poderia tornar-se um dispositivo, um elemento importante no estabelecimento da comunicação do sujeito com o mundo e na conformação de seus comportamentos, dos valores de sua socialização, principalmente se este for uma criança.

Considerando tal possibilidade e a ideia do “brincar” com as separações que envolvem o dispositivo, podemos pensar que o sujeito em contato com um conto que tenha surgido de outro pode executar novas semioses acionadas pela versão, e que se instaure ali um uso diferente, em que o novo conto passaria a ser um outro dispositivo que seria originalmente fruto da profanação do dispositivo anterior. Mesmo que as separações iniciais (que sacralizariam o objeto) sejam desfeitas, outras provavelmente serão construídas e, na medida em que um dispositivo se transforma a cada nova interação, sacralizações seriam profanadas, e possíveis novas sacralizações poderiam surgir com o valor e o poder a ser conferido ao novo dispositivo pelo sujeito.

É o que acontece ao observamos outra circunstância em que uma pessoa escuta o conto oral que originou a mais conhecida versão de *Chapeuzinho Vermelho*. Quando esse ouvinte, que passou a vida tendo contato com o conto em que Vovó e netinha saem livres e o Lobo acaba morto, o dispositivo-versão é profanado pelo dispositivo-base, que seria o conto oral. E é possível ainda que, dada a crueza da obra oral, essa permaneça como dispositivo sacralizado na memória do sujeito, mesmo que a relação dele com o conto amenizado continue existindo.

A partir dessa ideia, é razoável pensar em possíveis gradientes de profanação e de sacralização, que poderiam acontecer em maior ou menor medida de acordo com o contexto em que se inserem. Se a profanação não significa a abolição ou cancelamento das separações, das sacralizações, o novo uso delas pode ser feito em diversos graus. É possível pensar, considerando as subjetividades de cada indivíduo, que há dispositivos mais sacralizados do que outros e que há também profanações mais fortes do que outras.

Para exemplificar a possibilidade da graduação da profanação podemos retomar o exemplo de alguém que passou a infância e parte da vida adulta tendo como referência a história de uma *Chapeuzinho Vermelho* que sobrevive ao lobo junto com sua avó. Essa pessoa, ao escutar o conto oral exposto por Darnton, – que teria antecedido em muito a versão dos irmãos Grimm e que vai do canibalismo, passando por um *strip-tease* da criança, até chegar ao trágico fim de Chapeuzinho, que é definitivamente devorada – possivelmente se chocará. Não se esquecerá do conto de final feliz que escutou quando criança, mas provavelmente todas as vezes em que se lembrar de Chapeuzinho Vermelho sua memória retomará o conto chocante e oral, dada a força com que a história se apresenta. Por outro lado, se essa mesma pessoa assistir ao filme *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005), estará no momento de interação com o filme profanando a versão tradicional com a qual teve contato na infância, mas futuramente, mesmo depois de ver o filme, ao pensar em Chapeuzinho Vermelho, é possível que a pessoa não se recorde dele, mas sim do conto tradicional com que teve contato mais marcante ao longo da vida. Nesse sentido, a profanação no contato com o dispositivo filme será de menor força que a profanação no contato com o conto oral mais chocante. A graduação da profanação é uma possibilidade identificada no contexto desse trabalho com base nos interpretantes potenciais das relações entre diversas versões dos contos clássicos infantis. As transformações nos contos, as variações diversas em cada versão apresentada em mídias distintas mostram, possivelmente em graus também distintos, índices de transformações culturais de valorações sociais.

Com base na caminhada teórica aqui desenvolvida, podemos relacionar o conto clássico infantil a ancestrais míticos, a histórias que possivelmente um dia foram sagradas; sendo este possível vestígio de sagrado o chamado caroço semântico que, por vezes, permanece nos contos e continua exercendo alguma forma – por meio de admonitórios que variam com as mudanças culturais – de regramento moral e religioso, no sentido referenciado em Agamben. Essa ideia permite a compreensão facilitada do conto clássico infantil como possível dispositivo, com suas variadas versões, profanado no ato de contato com os indivíduos que reconhecem a mudança, a profanação. Esta, por sua vez, pode ser mais ou

menos profunda, num possível gradiente de força profanatória com que uma versão é recebida pelo indivíduo.

As muitas mudanças perceptíveis nos contos, muitas das profanações observadas em versões e releituras por vezes nos fazem questionar em que medida tal abordagem do conto clássico infantil permanece infantil e também o que seria o infantil hoje. A consideração dessa questão se faz importante aqui para que seja possível a observação dos prováveis índices das mudanças nos lugares sociais de adultos e crianças e também nos valores escolhidos para serem direcionados à infância na atual configuração cultural e comunicacional da sociedade contemporânea. Para tanto, será feita uma breve incursão nas acepções possíveis do conceito de infância.

4. O SENTIMENTO DE INFÂNCIA E OS CONTOS CLÁSSICOS INFANTIS

Em muitas instâncias sociais hoje alguns parâmetros na noção de infância e também o lugar social destinado à criança parecem estar se transformando. Se a criança ocupava, desde o Renascimento³³, um lugar central no seio familiar, um espaço próprio dela que simbolicamente estruturava-se num recolhimento e acolhimento familiar e que no século XVII expande-se para o escolar, na contemporaneidade ela não se limita mais a esses universos particulares.

As crianças hodiernas ainda muito novas exploram o mundo, acessam o conhecimento e desvendam segredos. O desvendar de segredos na infância é um dos temas abordados por Hannah Arendt (2009), quando esta ressalta a necessidade da diferenciação entre o público e o privado e a importância que a segurança desse mundo privado teria para a criança. Atualmente, porém, esses dois universos se fundem de tal forma que a confusão entre esses dois espaços ou mesmo a diminuição do momento privado são realidades inegáveis. Isto impediria, seguindo a lógica de Arendt, o pequeno leitor de refletir, de se sentir seguro e atrapalharia o desenvolvimento dele. Atrapalhando ou não o desenvolvimento infantil, é senso comum contemporaneamente, em contraposição à perspectiva de Arendt, a percepção de um crescimento reflexivo em meninos e meninas com relação às questões externas e adultas, vê-se que são mais participativos de processos comunicacionais, inclusive os que dizem respeito aos campos de organização da vida adulta. Eles dão opiniões em decisões e escolhas domésticas e de consumo e desde tenra idade já interagem com mídias eletrônicas e digitais de alta complexidade tecnológica, demonstrando por vezes acelerada maturação nas formas de raciocínio e de comunicação. Com frequência parecem assumir postura prepotente de quem saberia mais³⁴ do que os pais, os professores, os adultos em geral. Infere-se que essa expressão de raciocínio rápido nos diálogos e posicionamentos das crianças decorre das condições em que estão crescendo – rodeadas dos mais diversos estímulos comunicacionais visuais e eletrônicos –, e a postura prepotente possivelmente seja fruto do fácil acesso a dados

³³ É na cidade do Renascimento, a partir do século XV que, progressivamente, emerge a noção da “família moderna”: família nuclear, já desvinculada dos valores junto à linhagem. Nesse meio construído pelo homem o recolhimento junto à família nuclear (pais filhos), acarreta um arranjo de um espaço doméstico mais íntimo. (GÉLIS, 1991, p.319).

³⁴ Aqui fazemos referência a Michel Serres que diz que a polegarzinha tagarela em meio aos demais colegas, também tagarelas em sala de aula “porque todos têm o tal saber que se anuncia (por intermédio do professor). Inteiro. À disposição. Na mão. Acessível pela internet, Wikipédia, celular, em inúmeros sites. Explicado, documentado, ilustrado, sem maior número de erros do que nas melhores enciclopédias. Ninguém mais precisa dos porta-vozes de antigamente, a não ser que um deles, original e raro, invente.” (SERRES, 2013, p.45)

– como se esse acesso dispensasse o aprendizado pela interação face a face com adultos – e/ou ainda de provável crise de autoridade, como indicado por Arendt.

Tais suposições nos levam a pensar na infância contemporânea e nos remetem à ideia de infância publicada originalmente em 1982 pelo teórico de comunicação Neil Postman, que identifica na sociedade ocidental – mais especificamente na estadunidense – possível desaparecimento do conceito de infância e associa esse possível fenômeno ao desenvolvimento das mídias e da comunicação de forma geral e com a exposição de informações e “segredos” por essas mídias às crianças. Para Postman (1999, p.12), a percepção de que a “linha divisória entre a infância e idade adulta está se apagando rapidamente” foi defendida por muitos pesquisadores nos anos 80, o que nos leva a constatar que tal percepção perdura na contemporaneidade. É possível que isso seja visto apenas como saudosismo ou idealização da infância anterior ao tempo do observador, mas considera-se provável que alguma mudança esteja realmente se consolidando. Como exemplo, podemos citar a questão da profissionalização na carreira de atores, atrizes e modelos mirins, que gera inúmeras controvérsias, e a redução da diferença entre crimes de adultos e de crianças e até entre as penas desses crimes³⁵. Por outro lado, é possível perceber o adiamento da vida efetivamente adulta e independente por jovens que sentem necessidade de maior preparação com cursos superiores, pós-graduações, intercâmbios, bem como preferem não assumir a independência e permanecem por mais tempo na casa dos pais, onde vivem com conforto pelo maior tempo possível, usufruindo mais dos direitos do que dos deveres da vida adulta. A intenção, ao se fazer tais reflexões, não é generalizar; são apenas observações de uma possível mudança cultural que indica a supervalorização da juventude³⁶ em detrimento das outras faixas etárias do ser-humano.

³⁵ Nos EUA e em outros países a separação entre crimes de adulto e de menores já é relativizada e em alguns casos, abolida. Considera-se importante assim trazer à tona a discussão recente em torno da diminuição da maioridade pela no Brasil. Em Julho de 2015 o plenário da Câmara dos Deputados aprovou a [PEC-171/1993](#) (Proposta de Emenda à Constituição), que reduz de 18 para 16 anos a idade penal para crimes hediondos, homicídio doloso e lesão corporal seguida de morte, a qual seguiu para o senado, mas ainda não tramitou. Enquanto isso a sociedade brasileira se divide quanto à questão.

³⁶ A esse respeito, Philippe Ariès faz menção ao se referir a um de seus estudos acerca da polarização da vida social no século XIX em torno da família, da profissão e da decadência da antiga sociabilidade. O autor destaca que seu estudo foi apropriado por muitos estudiosos dos EUA, buscando compreender as “crises da juventude” em especial a resistência dos jovens em passar para o estado adulto. O trabalho de Ariès sugere que essa situação poderia ser fruto do isolamento prolongado dos jovens na família e na escola, e que “o sentimento da família e a escolarização intensa da juventude eram um mesmo fenômeno, um fenômeno recente, relativamente datável, e que antes a família se distinguia mal dentro de um espaço social muito mais denso e quente”. (ARIÉS, 1981 p.12).

A respeito da supervalorização da juventude no contexto brasileiro, é oportuna a consideração de uma possível *teenagização* da cultura ocidental, como observa Maria Rita Kehl. A autora problematiza a realidade do jovem como modelo de consumo e o alongamento da juventude se sobrepondo à vida adulta, que poderia resultar na desvalorização da experiência adulta. Percebe-se a crise de autoridade também da realidade brasileira.

Mesmo com a previsão de Postman vemos, em 2015, a infância como ideia ainda fortemente presente em nossas vidas; seja na criação de diferentes modelos de escolas e projetos pedagógicos alternativos, seja até na importância do mercado infantil como setor diferenciado de circulação de capital e em muitos outros âmbitos. Talvez o desaparecimento, antecipado por Postman, não tenha acontecido de forma objetiva nem esteja se concretizando da maneira como imaginou, mas certamente a infância continua se modificando em termos de suas valorações. A infância de que tratamos aqui é o *sentimento de infância*: “O sentimento de infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem”. (ARIEËS, 1981, p. 156).

Observamos, assim, a possibilidade do sentimento de infância e das valorações tidas como características particulares da infância estarem se modificando, não necessariamente desaparecendo ou sendo anuladas, principalmente se considerarmos tantos esforços em prol da infância em várias instâncias³⁷ e até das próprias crianças em manterem seu status como diferenciado do dos adultos³⁸. No sentido de observar a reconfiguração de parâmetros da ideia, do sentimento de infância, será feita uma breve linha do tempo levando em conta essa fase da vida na cultura ocidental para que se tenha alguma base que possibilite a contextualização da infância nos dias de hoje.

Começando da Grécia Antiga, Postman explica que os gregos certamente não inventaram a infância, mas que chegaram perto por causa de sua *paidea*. Os atenienses fundaram grande variedade de escolas, “ginásios colégios de efebos, escolas de retórica e até escolas elementares em que eram ensinadas leitura e aritmética”. (POSTMAN, 1999, p. 21-22). Para o autor, onde quer que haja escolas há consciência das peculiaridades dos jovens. Ariès, partindo das culturas clássicas, também faz considerações a respeito do que consegue observar na exposição artística da infância naquele período. Afirma que a representação realista da criança ou a idealização da infância, da graça e das formas arredondadas infantis, seriam próprias da arte grega, como seria possível verificar nas representações dos pequenos

Disponível em: <<http://arnaldogodoy.com.br/wp-content/uploads/2014/04/revista-6-juventude-novembro-2007.pdf>>. Acesso em: out. 2015.

³⁷ Haja vista a Declaração dos Direitos da Criança (ONU, 1959) e o brasileiro ECA, de 1990.

³⁸ Deve-se considerar não apenas o conhecimento de muitas crianças contemporâneas quanto aos seus direitos e de suas diferenças com relação aos adultos, o que é observável diariamente nas escolas, mas também a atualização feita pelo próprio Postman no prefácio (datado de 1994) de seu livro que afirma que permanece sustentando a ideia do livro, de que a cultura americana é hostil à infância, mas que se sente reconfortado ao pensar que as próprias crianças não são (POSTMAN, 1999, p.9). A afirmação é feita com base em cartas recebidas de várias crianças que não só não reconhecem em seu dia a dia o fim da infância, como exigem ainda mais direitos distintos dos adultos, como o de ir menos à escola para poder brincar por mais tempo.

Eros que proliferavam no período helenístico. De acordo com o autor, junto com os demais elementos artísticos helenísticos desapareceu também da arte a representação da infância. Antes desse tempo, Ariès destaca a representação da criança como sendo baseada na figura adulta; o que existia não eram representações de crianças, mas de adultos em miniatura.

Os romanos chegam a representar a infância, mas o fazem com dificuldades, de maneira semelhante às do período arcaico. Além de emprestarem dos gregos algumas estruturas educacionais, começam a estabelecer conexão entre a criança em crescimento e a noção de vergonha, aspecto que para Postman é essencial para que haja identificação mais específica acerca de algo que se aproximasse da infância. Ele entende que para haver a ideia de infância é necessária a existência da noção bem definida de vergonha. O autor reconhece em textos da época o incômodo de alguns com a falta de vergonha na frente das crianças³⁹. Nesse ponto podemos perceber como, na perspectiva de Postman, a ideia de infância exige a necessidade de proteção das crianças ante os segredos adultos e, assim, a importância de que existam segredos. O estudioso lembra que com as invasões bárbaras, não somente Roma entra em decadência, mas também sua cultura: desaparece a capacidade de leitura e de escrita, desaparecem a incipiente ideia de infância e a pequena noção de vergonha já existente, que seria então recuperada lenta e gradativamente, mais tarde, de acordo com os contextos econômicos e socioculturais. (POSTMAN, 1999).

Ainda no raciocínio de Postman, essa não separação das crianças com relação à vida adulta é observada na Idade Média, no que se refere à aprendizagem. O leigo comum aprendia, principalmente de ouvido, fosse pelo contato com sermões e dramas sacros, fosse em recitais de poemas, narrativas baladas ou contos. Houve naquele período o que o autor chama de retorno à condição natural de comunicação, a fala e a escuta, a interação face a face. Os seres humanos assim seriam, para o autor, seres biologicamente orais. A relação entre o não letramento e a não separação entre adultos e crianças fica mais clara quando Postman pontua que:

Num mundo letrado, ser adulto implica ter acesso a segredos culturais codificados em símbolos não naturais. Num mundo letrado as crianças precisam transformar-se em adultos. Entretanto num mundo não letrado não há necessidade de distinguir com exatidão a criança e o adulto pois existem poucos segredos e a cultura não precisa ministrar instrução sobre como entendê-la. (POSTMAN, 1999, p. 27, 28).

³⁹ Postman se utiliza do texto de Quintiliano para identificar alguma noção de vergonha romana. “Nós nos deliciamos se elas dizem alguma coisa inconveniente, e palavras que não toleraríamos vindas dos lábios de um pajem alexandrino são recebidas com risos e um beijo. ... elas nos ouvem dizer tais palavras, veem nossas amantes e concubinas; em cada jantar ouvem ressoar canções obscenas, e são apresentadas a seus olhos coisas das quais deveríamos nos ruborizar ao falar”. (deMause apud Postman, 1999, p.23).

No mundo medieval não havia nenhuma⁴⁰ concepção de desenvolvimento infantil, nenhuma concepção de pré-requisitos de aprendizagem sequencial, nenhuma concepção de escolarização como preparação para o mundo adulto (POSTMAN, 1999, p. 29).

O autor acredita que a invenção da prensa no século XVI permitiu o nascimento da infância. “A tipografia criou um mundo simbólico que exigiu, por sua vez, uma nova concepção de idade adulta”. (POSTMAN, 1999, p.34). Isso é notório também quando se observa mais tarde o uso da palavra *Child* (criança) para se referir também a adultos que não sabiam ler. A nova idade adulta envolve alguma alfabetização e por definição, exclui as crianças – “como as crianças foram expulsas do mundo adulto, tornou-se necessário encontrar um outro mundo⁴¹ que elas pudessem habitar. Este outro mundo veio a ser conhecido como infância”. (POSTMAN, 1999, p. 34). O enfoque de Ariès não é acerca do desenvolvimento tecnológico das comunicações; por isso identifica alguma infância anteriormente, mas aponta o surgimento de um sentimento mais forte de infância a partir do século XVI. No entanto, ressalta que é no século XVII⁴² que a infância mais se fortalece, o que só foi possível porque desde o século XIII a sociedade havia iniciado o processo lento e gradativo de reconhecimento da peculiaridade infantil, que pode ser percebido nas artes. (ARIÈS, 1981).

De acordo com Postman, com a invenção da prensa a estrutura da consciência humana passou, a partir do século XVI, a se remodelar para corresponder à estrutura da comunicação, avançando assim mais rapidamente no sentido do nascimento da consciência da existência da infância. O pesquisador cita Harold Innis, teórico da Escola Canadense de Comunicação, ao ressaltar que as mudanças na tecnologia da comunicação sempre geram três tipos de efeitos: 1. Alteram a estrutura de interesses ou os objetos de nossa atenção e pensamentos; 2. Alteram o caráter dos símbolos, os elementos a que recorremos para pensar e 3. Alteram a natureza da

⁴⁰ Ponderamos acerca da ideia em que o autor se aporta e que denota alguma generalização que pode ser perigosa, principalmente quando considerada a observação de Jacques Gélis acerca da indiferença para com a infância. O historiador questiona esse tipo de afirmação, pois para ele sempre houve quem considerasse e quem não considerasse a infância, assim como acontece até hoje: “O interesse ou a indiferença com relação à criança não são realmente a característica desse ou daquele período da história. As duas atitudes coexistem no seio de uma mesma sociedade, uma prevalecendo sobre a outra em determinado momento por motivos culturais e sociais que nem sempre é fácil distinguir. A indiferença medieval pela criança é uma fábula [...]” (GÉLIS, 1991, p. 328). Ainda assim todo o contexto de realidade brutal vivenciada pela classe camponesa na Idade Média como motivação cultural e social importante na consideração do sentimento de infância de uma maneira diferente.

⁴¹ A separação entre os mundos da criança e do adulto, referida por Postman (1999) aqui não se dá no mesmo sentido da criação de um mundo da criança a que Arendt se refere, como será visto posteriormente.

⁴² O autor afirma que o século XVII foi de grande importância para o desenvolvimento da mentalidade que considera a infância, pois foi nesse século que as crianças começaram a ser reproduzidas sozinhas em retratos ou com destaque nos retratos de família, além das cenas de gêneros em que crianças santas e leigas foram representadas em lições de leitura, de música, entre outras artes.

comunidade (a área em que os pensamentos se desenvolvem). (POSTMAN, 1999). Reconhecemos aí um tom que se aproxima da percepção determinista – em que os seres humanos e suas relações são definidas pela tecnologia, que teria, assim, poder ativo sobre o ser humano, ideia da qual não compartilhamos. É possível, ainda assim, concordar parcialmente com o autor, principalmente se observarmos as mudanças nas relações com a criança na educação, envolvendo as alterações tecnológicas contemporâneas – considerando que é a própria sociedade que se transforma quando cria novas tecnologias e mídias – o que será abordado futuramente com base na percepção de Michel Serres acerca do assunto.

O escritor como indivíduo, em consequência das alterações culturais e tecnológicas na produção escrita, desenvolveria mais o narcisismo e o individualismo até então mantidos sob o controle do anonimato (pelo sistema dos escribas). Seria a partir desses ideais que a sociedade moderna e também contemporânea firmaria seus alicerces. Com a prensa teria surgido, assim, a infância e também o que a enfraqueceria posteriormente, na visão de Postman. O individualismo é peça-chave não só no pensamento de Postman como também no de Arendt, como será visto na sequência. Ambos consideram o individualismo elemento importante na desconstrução da infância ou de alguns valores basilares na educação infantil. Como se vê, para Postman a prensa tipográfica – por permitir a percepção dos indivíduos (autores) com maior força pela possibilidade da reprodutibilidade – é também a semente para o senso exacerbado do EU, que, por sua vez, estaria na contemporaneidade levando a ideia moderna de infância à decadência. A partir da prensa os demais meios de comunicação, que rapidamente atingiam cada vez maior abrangência, seriam o instrumento de desenvolvimento dessa semente, pois com eles se consolidariam sociedades com menos segredos para com as crianças e com o individualismo ainda mais acentuado na cultura ocidental contemporânea.

A respeito do desenvolvimento da ideia de infância, o historiador Jacques Gélis (1991) também vê a percepção da individualidade como elemento essencial para que essa surgisse e se consolidasse. Ao se debruçar sobre a individualização da criança na sociedade europeia, entre os séculos XIV e XVIII, o autor traça a linha de desenvolvimento da ideia de infância e explica que mesmo após o domínio da igreja católica na Europa mantinha-se culturalmente a consciência “naturalista” da vida e da passagem do tempo. Isso acontece numa sociedade que tem realidades distintas entre o campo e as elites, sendo grande parte dessa observação feita pelo autor referente ao contexto rural, em que a terra-mãe estava na origem de toda forma de vida. Nessa realidade nada era mais grave do que a esterilidade de um casal, pois interrompia o ciclo natural de renovação da espécie e rompia com a solidariedade da linhagem. Os adultos

em idade de procriação estabeleciam um elo⁴³ entre o passado e o futuro, entre a humanidade que se fora e outra que estava por vir, de forma que o rompimento dessa corrente “era uma responsabilidade absurda”. (GÉLIS, 1991, p.311). Essa consciência da vida e a imagem de sucessão das gerações indicam para o autor uma consciência do corpo distinta da contemporânea. O pesquisador entende que

Cada ser tinha seu próprio corpo, e no entanto a dependência em relação à linhagem, a solidariedade de sangue eram tais que o indivíduo não podia sentir o corpo plenamente autônomo: esse corpo era o seu, mas também era um pouco “os outros” os da grande família dos vivos e dos ancestrais mortos. (GÉLIS, 1991, p.312).

Dessa maneira, o indivíduo dispunha do direito e do domínio sobre o próprio corpo apenas na medida em que os seus interesses pessoais não contrariassem os da família – sendo o corpo até o século XIX na Europa, de forma geral, algo coletivo em alguma medida. A criança nesse contexto era também pública, como um braço do corpo coletivo da família; havendo ligação mais forte com a mãe apenas em decorrência da gestação e da amamentação no início da vida, como se vê no trecho:

Desmamada aos vinte, 24 ou trinta meses, a criança progressivamente entrava nesse período da primeira infância em que a parte pública de sua educação tendia a ampliar-se, ainda que os ensinamentos dos pais preponderassem durante muito tempo. É que, depois do nascimento, “público” e “privado” se interpenetravam, a situação da criança dependendo tanto de um como de outro. Seu nascimento ocorria num local privado, no cômodo onde seus pais viviam, porém na presença de um grupo de parentas e vizinhas que transformavam o acontecimento em ato público. (GÉLIS, 1991, p. 313).

No final do século XIV surgem sinais, nas classes abastadas da sociedade, de que as condições de vida já eram melhores, bem como do surgimento de uma nova relação com as crianças, mas é a partir do século XVI que Jacques Gélis percebe maior preocupação com a saúde e com a preservação da vida dos pequenos. Na cidade, a partir do século XV emerge a família moderna, composta então pelo núcleo central – casal e filhos, não havendo tanta interferência pública de outros familiares. É nesse contexto urbano que a ligação com a terra-mãe enfraquece, bem como a referência aos ancestrais. “O recolhimento junto à família

⁴³ “Cada indivíduo descrevia um arco de vida, mais ou menos longo, segundo a duração de sua existência; saía da terra através da concepção e a ela voltava através da morte. Sob a terra estava a morada dos mortos, a reserva das almas à espera de uma reencarnação, essas almas ancestrais que “renderam o espírito” e um dia renasceriam num de seus netos. Aliás, não perdeu por muito tempo o hábito de dar às crianças o nome dos avós como que para melhor assegurar a continuidade da família? Por trás dessa crenças e desses comportamentos revela-se a estrutura circular de um ciclo vital original e transparece a ideia de um mundo pleno, de uma grande família de vivos e mortos, sempre igual em número, perdendo aqui o que recupera lá”. (GÉLIS, 1991, p. 311).

nuclear acarreta um arranjo de um espaço doméstico mais íntimo” (GÉLIS, 1991, p.319), o que interferiria na percepção diferenciada da criança, o desenvolvimento do foco de atenção na individualidade dela, entre outras coisas. O autor vê ao longo desse período a ocorrência de tempo de duas passagens: uma da família-tronco⁴⁴ para a família nuclear e outra da educação “pública comunitária e aberta, destinada a integrar a criança na coletividade para que incorpore os interesses e os sistemas de representação da linhagem”, para uma educação pública de tipo escolar, destinada também a integrá-la, facilitando o desenvolvimento de aptidões, resultado de uma consciência de que a vida não mais se referiria ao respeito às antigas solidariedades, mas que naquele momento passa a valorizar o indivíduo, o que levaria os pais a confiarem os filhos a preceptores e orientadores de estudos. (GÉLIS, 1991, p.324).

Hoje, podemos dizer que o individualismo continua como valor principal da cultura ocidental. Mas a noção de segredo, de reserva, de privado – e porque não dizer, de vergonha – já não tem tanto prestígio, nem mesmo com relação à criança. Sabe-se que elas têm acesso a muita informação, que estão sendo responsabilizadas cada vez mais cedo e cobradas a estarem preparadas. No entanto, hoje parece impossível que a ideia de infância, consolidada ao longo de tantos anos, simplesmente desapareça em escala significativa da sociedade ocidental, como Postman afirma já ter acontecido antes com a capacidade de leitura, por exemplo. Certamente, porém, o mundo no qual vivemos exige muito das crianças no sentido de que elas dispõem de inúmeras e diferentes formas de conhecer, explorar e até de possivelmente tomar para si mesmas a responsabilidade pelo futuro delas e do mundo.

4.1. Possíveis mudanças na ideia de infância perceptíveis nas mídias

Oportuno recorrer a Hannah Arendt (2009) que, na segunda metade do século passado, já observava a educação nos EUA com olhar crítico acerca da concessão de muita autonomia à criança. Para a filósofa, na tentativa de não tolher a única característica natural nas crianças, que seria o brincar, os adultos relegaram-nas a um mundo particular delas, em que qualquer exercício de poder sobre elas poderia ser visto como violência à natureza infantil. Outro pressuposto importante para Arendt – além do já citado, relegar as crianças a um lugar próprio delas e separado do mundo adulto – e que interfere diretamente na educação é a crise de

⁴⁴ As famílias-tronco são as já referidas que consideram a criança um braço de um tronco maior. As crianças são públicas em alguma medida e ligadas aos ancestrais e à natureza.

autoridade que leva os adultos a não assumirem a responsabilidade nem pela criança, nem pelo mundo. Descompromissados, acabam deixando para a própria criança a necessidade de que seja autônoma, de que resolva suas questões e que cuide do mundo. Tal comportamento, para Arendt pode ter consequências graves e políticas.

A criação de um *mundo da criança*, para Arendt (2009), não no sentido de conscientização da ideia de infância ou do *sentimento de infância*, nos termos de Ariès (1981), como expresse anteriormente, mas no sentido de libertação da criança com relação ao adulto pode ter levado à crise na autoridade adulta. Assim, seria gerada uma pequena sociedade formada por crianças autônomas, em que os adultos deveriam, na medida do possível, permitir que elas governassem a seu modo. Para a estudiosa,

A autoridade que diz às crianças o que fazer e o que não fazer repousa no próprio grupo de crianças – e isso gera uma situação em que o adulto se acha impotente ante a criança individual e sem contato com ela. [...] A autoridade de um grupo, mesmo que este seja um grupo de crianças, é sempre consideravelmente mais forte e tirânica do que a mais severa autoridade de um indivíduo isolado. [...] Assim ao emancipar-se da autoridade dos adultos, a criança não foi libertada, e sim sujeita a uma autoridade muito mais terrível e verdadeiramente tirânica, que é a tirania da maioria. (ARENDT, 2009, p.230).

Aqui vemos confluência na percepção desta autora e de Postman, pois ambos percebem o abandono das crianças a elas mesmas, um não responsabilizar-se – seja com relação à educação formal, seja na exposição de segredos na mídia. Outro ponto de convergência nas duas perspectivas é a necessidade que Arendt vê de proteger as crianças do mundo, de permitir que elas tenham o lugar do íntimo, do reservado para se desenvolverem antes de se integrarem ao mundo público. Esse espaço do íntimo que para Postman estaria se perdendo, ou perdendo espaço para a mídia que expõe tudo, numa perda de importância do segredo ou mesmo da vergonha frente às crianças. A respeito disso Arendt pontua:

Por precisar de ser protegida do mundo, o lugar tradicional da criança é a família, cujos membros adultos diariamente retornam do mundo exterior e se recolhem à segurança da vida privada entre quatro paredes. Essas quatro paredes, entre as quais a vida familiar privada das pessoas é vivida, constitui um escudo contra o mundo e, sobretudo, contra o aspecto público do mundo. Elas encerram um lugar seguro, sem o que nenhuma coisa viva pode medrar. Isso é verdade não somente para a infância, mas para a vida humana em geral. Toda vez que esta é permanentemente exposta ao mundo sem a proteção da intimidade e da segurança, sua qualidade de vida é destruída. (ARENDT, 2009, p.235-236).

A desvalorização do privado é observada também por Zygmunt Bauman no que se refere à relação entre adultos, crianças e jovens. O sociólogo relaciona as tecnologias, em

especial a rede social *Twitter*, a uma forma de reafirmação da existência. Nesse sentido, faz referência ao *cogito* desenvolvido por Descartes “Penso, logo existo”, ao dizer que hoje reina a ideia do “Sou visto, logo existo” (BAUMAN, 2011, p. 28), de forma que “quanto mais pessoas puderem escolher me ver, mais convincente é a prova de que estou aqui”. Numa crítica à superficialidade do contato por meio do *Twitter*, ele expõe a constatação de que não tem importância nenhuma saber o porquê se está fazendo alguma coisa, o que se pensa, sonha ou deseja, além da própria necessidade de manifestar a presença do usuário. O autor destaca a inversão dos hábitos dos nossos ancestrais atestada pela perda de boa parte da coragem, energia e vontade de defender a esfera do privado. Bauman (2011, p. 41), entende que, pelo contrário, o que assusta a sociedade hodierna é a possibilidade de se fechar as saídas do mundo privado, limitando o “dono desse espaço privado” a uma “cela solitária” já que ser celebridade e estar constantemente exposto aos olhos do público sem necessidade ou direito ao sigilo privado é hoje um dos modelos de sucesso mais difundido e popular.

Ariès (1981) e Gélis (1991) indicam historicamente o surgimento de sentimento de infância que é relacionado ao desenvolvimento do senso de individualidade e ao crescimento do individualismo, que traz consigo a ideia do privado, do íntimo e do reservado. Arendt (2009) em 1954, Postman em 1982 e Bauman em 2010 observam a desvalorização do privado e do íntimo, da noção de vergonha e da necessidade de se resguardar a criança de muitas informações e vivências. Oportuno apontar que com o crescimento do individualismo, o que se valoriza não é o privado, mas a exposição pública dele. Tanto Arendt quanto Postman e Bauman em alguma medida atrelam a essa desvalorização a percepção diferenciada de infância. Considerando que não se trata de questão efetivamente nova, observando-se as datas de algumas publicações elencadas aqui, verifica-se a instauração gradativa de um possível novo parâmetro a ser levado em conta na percepção da infância contemporânea:

As diferenças de percepção já assumiram tantas facetas que, ao contrário do que se pensava nos tempos pré-modernos, os jovens não são mais vistos pelas velhas gerações como “adultos em miniatura” ou “miniadultos”, como “seres ainda não plenamente maduros mas fadados a amadurecer” (entendendo-se “maduro” por “ser igual a nós”). Hoje, não se espera nem se pressupõe que os jovens “estão em vias de se tornar adultos *como* nós”; a tendência é vê-los como um *tipo diferente*, que permanecerá diferente de nós por toda a vida. As discrepâncias entre “nós” (os mais velhos) e “eles” (os mais novos) não nos parecem mais corresponder a uma fase passageira e irritante, que tenderá fatalmente a se dissipar e a desaparecer à medida que eles amadureçam para as realidades da vida. Os jovens sem dúvida vão permanecer, eles são irrevogáveis. (BAUMAN, 2011, p. 20).

Clarice Cohn expõe em 2005 a ideia da criança atuante que tem “papel ativo na constituição das relações sociais em que se engaja, não sendo, portanto, passiva na

incorporação de papéis e comportamentos sociais”. (COHN, 2005, p.28). Para a autora, o próprio reconhecimento da criança como ser de relativa autonomia é importante para que ela não seja vista como um “adulto em miniatura” ou alguém que treina para a vida adulta de maneira que a criança não só se conformaria, mas, também atuaria na configuração desses moldes e isso se daria em acordo com a cultura da criança e de sua família. Não há como firmar que isso efetivamente ocorra com as crianças ocidentais contemporâneas, mas observa-se alguma mudança nesse sentido. Considerando que estamos hoje no meio do processo de uma possível alteração na consideração da infância e até da juventude, é plausível afirmar que está surgindo uma nova percepção dessa fase da vida. Provavelmente as transformações observadas por Arendt e Postman estão se consolidando, não no sentido do que se entende por fim efetivo da infância como temia Postman, mas de maneira a reconfigurar um novo sentimento⁴⁵ de infância em que o segredo, a intimidade e a esfera do privado ganham nova valorização. Assim, observa-se uma possível confluência dos contextos tecnológicos e midiáticos e mudança na valorização do segredo, na ideia de proteção e responsabilização pela infância.

A respeito de uma possível nova percepção da infância, Michel Serres também dá seu parecer, considerando crianças francesas⁴⁶. Em referência à criança contemporânea, o filósofo explica que ela não mais precisa armazenar dados e ocupar espaço mental, de forma que na sua mente só são feitas as conexões entre os dados. Ela, a quem o autor se refere como a Polegarzinha⁴⁷, se sentaria em frente ao computador como se ficasse diante de sua cabeça, onde estariam os dados. Esclarece ainda que assim como ela, todos nos tornamos um pouco seres com a cabeça deslocada do computador, saindo da cabeça “ossuda e neural” e deslocando nossas faculdades para a “caixa computador”. O autor explica o desenvolvimento da ligação com o computador empregando a metáfora de que “nossa cabeça foi lançada a nossa frente, nessa caixa cognitiva objetivada”. (SERRES, 2013, p.36).

⁴⁵ O termo *sentimento de infância* está sendo usado aqui com vistas a recuperar a ideia de sentimento de infância exposta por Ariès (1981). Dessa forma, a expressão aqui não se refere ao sentir a infância, como quem experiencia uma fase da vida, nem ao carinho pelas crianças, mas, sim, à ideia, à consciência de diferenças entre adultos e crianças, à consciência de que crianças têm necessidades específicas distintas das dos adultos.

⁴⁶ Essas crianças estão sendo entendidas como figurando num contexto socioeconômico privilegiado, o que relativiza a amplitude de algumas de suas conclusões, mas que certamente apontam para mudanças reais, principalmente se consideramos a possibilidade de, por meio de representações midiáticas diversas, as crianças e os jovens das mais variadas realidades sociais se identificarem por inúmeros motivos com a infância e a juventude apresentadas pelo autor.

⁴⁷ O autor chama a criança contemporânea de Polegarzinha em referência à habilidade da criança que desde muito nova sabe utilizar *tablets* e celulares com os polegares. Mas o termo também não deixa de ser referência à personagem do conto clássico, também adaptado por Perrault, que conta do menor dos filhos de uma pobre família que é também o mais inteligente, velhaco e que por isso alcança o sucesso.

Se os adultos, como afirma Serres, deslocam também sua memória e outras faculdades para o computador, a criança Polegarzinha já nascida na era digital não sente necessidade de acumular conhecimento. O estudioso reforça que:

O saber se encontra estendido diante dela, objetivo, coletado, coletivo, conectado totalmente acessível, dez vezes revisto e controlado; ela pode voltar sua atenção para a ausência que se mantém acima do pescoço. [...] É onde reside a nova genialidade, a inteligência inventiva, a autêntica subjetividade cognitiva. A originalidade de nossa jovem se refugia nesse vazio translúcido, sob a agradável brisa. Conhecimento de custo quase zero e, no entanto, difícil de agarrar. (SERRES, 2013, p.37).

A criança e a jovem Polegarzinha são bombardeadas com informações diversas de todos os lados, não armazena o saber; ela confia que ele estará sempre à disposição para consulta. Assim, pode-se entender que ela, em alguma medida, não se preocupa com o futuro, além de muitas vezes não valorizar o passado desconhecido e, portanto, nem compreender a história; não armazena as memórias, guardando apenas as mais imediatas, o que torna a relação dela com a memória⁴⁸, em muitos aspectos, prejudicada. Também podemos ver essa falta de cultivo e respeito à memória como um desdobramento da desvalorização da experiência adulta, do fato do adulto não assumir responsabilidade pela criança, da crise de autoridade apontada por Arendt (2009).

A educação contemporânea passa, assim, por um processo de mediação em que a publicidade, a profusão de informação e as opiniões geradas pela mídia e nas redes sociais, na internet, são adotadas pelas crianças e jovens como atores efetivos na educação. Na visão de Serres, as crianças e os jovens:

São formatados pela publicidade [...]. Nós adultos transformamos nossa sociedade do espetáculo em sociedade pedagógica, cuja concorrência esmagadora, orgulhosamente inculta, ofusca a escola e a universidade. Pelo tempo de exposição que dispõe, pelo poder de sedução e pela importância que tem, a mídia há muito tempo assumiu a função do ensino. (SERRES, 2013, p. 18-19).

O pesquisador afirma ainda que o uso da internet, a leitura ou a escrita de mensagens com o polder, a consulta a sites de pesquisa e a atuação em redes sociais não ativam os mesmos neurônios nem as mesmas zonas do cérebro que são acionadas com o uso do livro ou do quadro negro, por exemplo. Essas crianças e jovens manipulariam, assim, várias

⁴⁸ Michel Serres (2013, p.17-18) afirma que as crianças e os jovens de hoje “foram formatados pela mídia propagada por adultos que meticulosamente destruíram a faculdade de atenção deles, reduzindo a duração das imagens a 7 segundos e o tempo de resposta às perguntas a 15 – são números oficiais. A palavra mais repetida é ‘morte’ e a imagem mais representada é de cadáveres. Com 12 anos, os adultos já os forçaram a ver mais de 20 mil assassinatos”.

informações ao mesmo tempo e por isso não sintetizariam o conhecimento da mesma forma que seus antepassados. Não teriam, portanto, “a mesma cabeça”. (SERRES, 2013, p. 19). Serres observa que essas crianças crescem habituadas a terem as informações à mão, não sabendo se comportar no sistema escolar tradicional que exige postura passiva, de receptora de conhecimento. A Polegarzinha exercita sua autonomia, talvez não ainda da forma saudável com que Clarice Cohn (2005) indica, mas age muitas vezes como se já tivesse o conhecimento, como se já soubesse de tudo, pela simples crença de ter tudo ao alcance de seus polegares.

Quando pensamos em possíveis reconfigurações de parâmetros da ideia de infância podemos observar mudanças consideráveis no que é segredo, no que é protegido do olhar da criança e o que da criança é protegido do olhar do mundo. A possibilidade da alteração na valoração moral do que expor à criança – do que pode ou não ser visto ou em que medida pode ser visto dentro de um determinado contexto, e o tempo do que é visto exigindo ou permitindo, ou não, maturação daquelas ideias – pode inclusive, como sugere Serres, ter influenciado uma alteração no “funcionamento” da cabeça dessa nova criança, que pensa muito diferente de seus antepassados diretos.

A ideia de infância parece estar assim se transformando, na medida em que se exige muito dela, em que as crianças são, cada vez mais cedo, inseridas na vida midiaticizada que conta com grande fluxo imagético e informacional. Se um dia a infância chegou a ter, na intimidade e na vida privada, o seu lugar social, hoje é possível observar crianças que participam de questões e reflexões adultas, partilham conversas e responsabilidades que por vezes não foram diretamente apresentadas a elas pelos pais ou pela escola, mas facilitados pela interação com diversas mídias, tecnologias e produtos comunicacionais, tais como internet, programas de TV, *Iphone*, *Ipad*, *Tablets*, computadores, videogames, celulares, entre outros⁴⁹. Demonstram interesse no discurso jornalístico e científico e atraem a atenção dos profissionais para produções direcionadas⁵⁰, o que nos leva a considerar que a ideia de infância mais alinhada com a percepção de Michel Serres (2013) acerca da Polegarzinha

⁴⁹ De acordo com a pesquisa “Zero to Eight – Children’s Media use in America 2013” o número de crianças que já usaram um smartphone ou tablet aos dois anos de idade mais do que triplicou nos Estados Unidos, entre 2011 e 2013. Aos oito anos de idade, 72% das crianças já usaram smartphones, tablets ou dispositivos similares. Disponível em: <<http://www.common sense media.org/sites/default/files/research/zero-to-eight-2013.pdf>> Acesso em: out. 2015.

⁵⁰ Vale citar produtos comunicacionais direcionados à criança: “Recontando”: <<http://recontando.com/>> site de cunho jornalístico que “traduz” para as crianças, notícias comuns que circulam na vida cotidiana. Há também o caderno infantil do Jornal Estado de Minas, o “Gurilândia” e a revista “Hoje em Dia das crianças” que foi criada em 1986 <<http://chc.cienciahoje.uol.com.br/revista-aberta/>> e é referência em “produção científica” para crianças, servindo inclusive de apoio escolar.

esteja efetivamente se consolidando em inúmeros aspectos no mundo ocidental de maneira geral.

É possível observar, em várias produções infantis ou de classificação livre, a integração da realidade contemporânea multimidiática e consumista. Muitos dos produtos parecem bem originais, outros recuperam em alguma medida algo do passado, algo do clássico infantil. Muitos exemplos poderiam ser citados – com vistas a ilustrar a consideração da infância inserida no contexto multimidiático e midiaticizado e as mudanças no entendimento do que efetivamente diz respeito à criança em produtos de histórias infantis em diversos suportes – mas, considerando a intenção de observarmos variações na percepção de infância presentes nas versões dos clássicos e, mais especificamente em *Chapeuzinho Vermelho*, conto a ser analisado neste trabalho, recorreremos inicialmente a duas obras originárias desse clássico infantil. Uma frequência⁵¹: *A verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini (2014), e uma adaptação: *Chapeuzinho Vermelho (Anuncie Aqui!)* de Alain Serres. A intenção não é aprofundar em análises diferentes, mas apenas identificar na prática da produção infantil envolvendo um mesmo conto que recupera toda uma tradição, mas que também a insere no contexto contemporâneo.

4.2. A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho

O livro de Agnese Baruzzi e de Sandro Natalini (2014) traz um conto que propõe explicar os motivos do lobo para o famoso ataque a Chapeuzinho Vermelho e sua avozinha, com ilustrações que lançam mão de diversas técnicas e texturas em profusão de cores, materiais diferentes do papel – laminados e transparências – e tecidos. Cuidadosamente acabada, a obra utiliza recursos de *pop-up* e outras formas de interação mecânica com as ilustrações do livro que acrescentam sentido e envolvem o leitor. Nessa versão, o Lobo recorre a Chapeuzinho por meio de uma carta e pede ajuda para se tornar um lobo melhor, fazer amigos e não inimigos. Ela, como boa menina, aceita ajudá-lo e propõe tarefas diversas para torná-lo socialmente agradável e comprometido com o bem da sociedade da floresta. As tarefas, que vão desde o banho até a adoção de dieta vegetariana, passando por boas ações, são bem sucedidas e o Lobo torna-se celebridade na floresta. Confere entrevistas à TV local,

⁵¹ Tradução livre do termo *frequency* a que Linda Hutcheon se referencia para falar de textos que contam a história prévia de alguma outra já amplamente conhecida. Em oposição a sequência.

ganha destaque no jornal impresso e vence Chapeuzinho numa enquete do jornal que pergunta à população da floresta quem seria o mais bonzinho. Resumindo o conto, Chapeuzinho perde prestígio entre seus amigos e familiares, que passam a dedicar mais atenção ao Lobo, e, tomada de inveja⁵², a menininha prepara uma cilada e oferta carne escondida num “sanduíche misterioso” ao Lobo, que perde a cabeça na primeira mordida e retorna à sua natureza violenta e carnívora, retirando da personagem toda a consideração e glória até ali alcançadas. A história termina sugerindo que o conto “oficial”, ou o mais conhecido, só aconteceu porque o Lobo resolveu se vingar da Chapeuzinho que teria ficado contente em voltar a ser “a pessoa mais boazinha da floresta”.

Nessa obra Lobo e Chapeuzinho são personagens complexas que podem ser boas e más, que podem alterar seus comportamentos e sentir tanto carinho e respeito como inveja, orgulho, ciúmes e outros “vícios”. A exposição dessa amplitude de possibilidades vem constituindo presença comum em livros e outros produtos midiáticos diversos voltados para as crianças. Os marcadores da vida midiaticizada, visíveis na construção do Lobo como celebridade – em que jornal e TV divulgam entrevistas e matérias que o destacam em detrimento de Chapeuzinho, até então a garota mais boazinha da floresta – convocam as crianças a pensarem nas representações célebres que veem na TV, nos programas infantis, entre outros conteúdos da programação. Voltado para crianças de 5 a 8 anos, o livro não deixa de apresentar o comportamento exemplar digno de admiração de todos e também da mídia da floresta, expondo gentilezas, cumprimento de tarefas e companhia para momentos de lazer e até dieta vegetariana (o que remete à ideia da virtude no sacrifício e autocontrole, considerando que lobos são carnívoros); mais do que isso, porém, a obra também profana⁵³ o conto clássico quando o leitor entra em contato com ele. A profanação acontece quando o leitor, que já conhece o conto clássico, entra em contato com a história que possivelmente profana a ideia que este faz tanto de Chapeuzinho quanto do Lobo. O que, como já visto anteriormente não é profanação do conto de maneira definitiva ou absoluta, mas, sim, no momento da interação com o dispositivo novo, criado com base no conto clássico. O conto de

⁵² Aqui é importante ressaltar que as palavras inveja ou ciúme não são escritas no livro, pois o que o livro expõe é que o comportamento do lobo começou a irritar a garota. Na página seguinte à afirmação, uma transparência aplicada ao rosto da personagem permite que ao girar um disco à margem da folha seja possível ver Chapeuzinho mudando de cor. A gradação que varia de vermelho, passando pelo roxo e pelo verde compõe o enredo e confere mais significado ao descontrole emocional da personagem. Além disso, permite uma interação maior com a criança que poderá escolher a cor que ele pensa ser mais adequada ao sentimento que imagina estar sentindo Chapeuzinho. Essa página, assim como outras na obra, convida o leitor ao toque e permite interação física mais envolvente e participativa, o que aqui está sendo considerado como elemento forte que favorece os diversos acoplamentos e gerações de sentidos.

⁵³ Aqui é possível observar uma profanação que não coincide em uma adaptação nos termos de Linda Hutcheon (2006).

Baruzzi e Natalini (2014) desconstrói Chapeuzinho ao apresentar a garota como também sendo má – na medida em que é exposta como ciumenta e calculista – e o Lobo que vai de vítima das circunstâncias a vencedor e termina como um fraco, dependente, reincidente e, por fim, vingativo, mas ainda vítima.

O conto maravilhoso seria, para Walter Benjamin, produto de resíduos – em suas palavras, "talvez a mais poderosa [criação composta de resíduos] que se encontra na história espiritual da humanidade: resíduos do processo de constituição e decadência da saga". (BENJAMIN, 2002, p. 58). Para o autor, a criança constrói o seu mundo com os motivos do mundo maravilhoso, estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo e o faz de maneira soberana e descontraída com os retalhos e outros resíduos. A história de Baruzzi e Natalini (2014) apresenta um mundo maravilhoso tão midiaticizado quanto o real e que propõe um contexto complexo, com maldades e bondades em personagens que antes eram polarizados. Este conto apresenta uma possível nova percepção da infância em que elementos mais complexos são considerados para serem apresentados às crianças. Isso, em alguma medida, se aproximaria de uma relação mais dura e com menos segredos, em que elas não são poupadas de saber que as pessoas são boas e más, e as colocam perfeitamente integradas numa sociedade midiaticizada. A obra, nesse sentido, faz oposição à ideia de Bruno Bettelheim de proteger as crianças da crueza do mundo e da defesa de que o conto de fadas deveria⁵⁴, ao mesmo tempo, marcar a dualidade absoluta entre o bem e o mal. O pesquisador reafirma a necessidade de se conferir ao conto o final feliz, dissipando as angústias geradas no contato com a história e dando esperança à criança, o que justifica também a preferência do autor pela versão dos Grimm à de Perrault ou à versão oral de Chapeuzinho Vermelho. Apesar das rupturas, assim como na obra de Perrault, no livro de Baruzzi e Natalini (2014) a culpa pelo fato de Chapeuzinho ser devorada pelo Lobo, retorna na obra recente para a garotinha. Enquanto no conto oral e no de Perrault ela tem trágico fim por dar ouvidos a estranhos e acaba merecendo pagar o preço de sua ingenuidade, no dos irmãos Grimm Chapeuzinho

⁵⁴ O autor analisa os contos de fadas e maravilhosos sob um olhar funcional a partir de uma perspectiva de tratamento psicológicos infantis. O autor critica, os contos infantis modernos e as versões modernas dos clássicos escamoteiam o senso de perigo, que são vazios e não agregam à atribuição de significados na vida da criança em contato com o enredo perfeito demais. A importância da presença do trágico e do obscuro no conto para Bettelheim, já indica a configuração sociocultural em que a presença do mal no conto é importante para a constituição da personalidade da criança, do indivíduo em formação, que precisa de cuidados especiais e careceria inclusive de ser poupado da ideia de que as pessoas são complexas, não são exclusivamente boas ou ruins, sendo para o autor importante a dicotomia, a separação clara entre o bem e o mal, pelo menos num primeiro momento, devendo as personagens complexas aguardarem o momento em que a criança já teria sua personalidade estabelecida de maneira relativamente firme. (BETTELHEIM, 1979).

merece passar o susto em decorrência da desobediência à ordem de sua mãe para seguir um determinado caminho.

4.3 *Chapeuzinho (Anuncie Aqui!) Vermelho*

A obra de Alain Serres, adaptação do conto publicado por Charles Perrault, voltado para crianças entre 10 e 11 anos e narra a história de forma simplificada, com belas ilustrações de pouco contraste feitas por Clotilde Perrin, é o tempo todo invadida por anúncios publicitários de produtos fictícios diversos. O autor introduz a obra apontando para o excesso de interferências publicitárias nos programas de televisão, inclusive nos infantis, e em outras mídias diversas. Assim, propõe às crianças leitoras um livro com anúncios que não fazem parte da história, que contrastam com a estética da ilustração do conto em si e questiona a intromissão dos anunciantes em todas as mídias, mas não nos livros, e provoca: “Claro, eles seriam um incômodo para o leitor, talvez até irritassem um pouco, mas poderiam render um bom dinheiro para o editor! E, afinal, todos são livres para fechar os olhos na hora do anúncio, não é mesmo?” (SERRES, 2011, p. 1). É dessa maneira que a história começa, sem muita alteração essencial no enredo do conto, mas com muitas interferências publicitárias das mais diversas e bizarras. Os anúncios se utilizam de palavras da história como ganchos para os produtos e indicam clara crítica ao consumismo desenfreado e à falta de ética de alguns anunciantes nas promoções ofertadas.

A vida midiaticizada e voltada para o consumo é colocada em convívio pleno com o conto tradicional, cujo enredo até perde em prioridade de atenção do leitor em meio ao excessivo fluxo de anúncios e cores vibrantes. Aqui vemos uma adaptação que retoma a obra clássica, recupera a marcante história do imaginário popular ocidental, mas que, ao mesmo tempo, abafa seu valor com anúncios irônicos que apresentam um mundo que não tem escrúpulos em se mostrar claramente como disposto a se aproveitar de qualquer ingenuidade.

Na versão de Perrault Chapeuzinho se despe antes de se deitar com o Lobo, bem como na de Alain Serres, que conta inclusive com uma ilustração da garota nua. Ao final, com a garota devorada no trágico fim baseado na obra de Perrault, há o anúncio de um aparelho celular cuja chamada é a seguinte: “Ah, se você tivesse um magicofone no bolso!” (SERRES, 2011, p. 38), que acompanha a ilustração de uma Chapeuzinho usando o celular dentro da barriga do Lobo de grandes proporções que se parece com um rato gigante. A publicidade

anuncia que o produto custa R\$7,00 no primeiro mês e R\$170,00 a partir do segundo. O fato de haver duas publicidades finais após o Chapeuzinho ser definitivamente devorada demonstra a crueza do mundo em não permitir a absorção da ideia da tragédia. A criança leitora não é poupada nem da crueldade do conto de Perrault nem da dureza da vida pautada pelo consumo. A comparação da publicidade com o Lobo Mau é clara em vários momentos, mas fica verdadeiramente óbvia na contracapa, onde o autor questiona: “Mas será que os leitores desejam ser engolidos por esses vendedores que tanto amam criancinhas?” (SERRES, 2011).

A ideia de Bettelheim (1979) aqui é completamente subvertida. Há a apresentação do bem e do mal de maneiras absolutas e contrárias, porém o lobo também é relacionado ao assédio publicitário que as crianças sofrem continuamente e, muitas vezes, são devoradas. Não há final feliz, não há esperança, como o autor indica ser apropriado para um indivíduo em fase de consolidação de sua personalidade. O autor utiliza o tempo todo de ironia e velhacaria nos anúncios, pressupõe que será compreendido, e possivelmente é. A infância considerada por Alain Serres identifica claramente ironia e é capaz de refletir a respeito da realidade em que vive. Além de não esconder de meninos e meninas o que haveria de pior no conto, ele não dá a opção de um final feliz. À criança é apresentado, de forma irônica e clara, um mundo cruel que fará de tudo para devorá-la.

As breves análises apresentadas permitem verificar em ambas as circunstâncias, cada uma à sua maneira, que o trato com a criança já não segue algumas orientações que dominaram o senso comum e o científico psicopedagógico⁵⁵. As produções infantis apresentadas não protegem as crianças da percepção de um mundo complexo em que nunca se sabe ao certo quem é do bem e quem é do mal, quando as personagens têm muitas facetas. Também não resguardam a criança de aspectos duros do conto clássico ou mesmo do contexto de efetiva dominação publicitária nos meios de comunicação diversos, inclusive dos infantis.

As obras envolvendo o conto de Chapeuzinho Vermelho, ao mesmo tempo em que recuperam toda uma tradição, inserem de algum modo o enredo no contexto contemporâneo em que vivem as crianças de hoje. Convocam os leitores e leitoras mirins a assumirem algum posicionamento entre o passado clássico e o presente complexo, amplo, dinâmico e, por vezes também cruel, cheio de letras miúdas plenas em má fé, desesperança e ironia. Desde muito cedo a criança hoje é chamada a assumir papel ativo no confronto entre o tradicional e o inovador, convidada entre 5 e 8 anos a profanar o clássico apresentado a ela em tenra idade e

⁵⁵ As percepções das utilidades dos Contos de Fadas de Bettelheim são referências importantes até hoje em cursos de psicologia e pedagogia.

a repensar as regras diversas que facilitariam a distinção entre o certo e o errado. Um pouco mais velha, aos 10 anos, se vê ainda mais exposta ao sistema capitalista que eleva-se sobre o que há de humano e solidário nas relações humanas, dominando tudo, inclusive as formas de pensar e sentir. A respeito desse confronto entre o tradicional e o inovador, recuperando um pouco do que já foi visto envolvendo as profanações dos dispositivos contos clássicos nos termos apresentados e adaptações diversas, retomamos agora essas considerações num contexto de transformação da percepção de infância.

4.4 Contínuo retorno às bases tradicionais e desejo pela mudança

Com nova percepção acerca da infância e a ideia de que as novas gerações vivem de forma bastante diferente das gerações anteriores – em referência às expressões de Michel Serres (2013 p.19), “Não têm mais a mesma cabeça [...] Não habitam mais o mesmo espaço” –, é possível questionar a razão do retorno a referências com bases tão antigas como os contos clássicos, numa realidade que já mudou tanto. Quanto a isso não podemos provar nada efetivamente, mas recorreremos a Nelly Coelho quando esta chama atenção para o ressurgimento, a renovação no interesse por contos clássicos, por histórias de fantasia e magia, enfim, por novas abordagens que recuperam o amplo espectro de produções com a temática do inexplicável. Para a pesquisadora, “não há como negar que estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso.” (COELHO, 2008, p. 21). Enfatiza ainda que:

Não há dúvida de que estamos vivendo em um limiar histórico: entre uma ordem de valores herdada da tradição progressista (e hoje em pleno processo de superação/ transformação) e uma desordem em cujo bojo uma nova “ordem” está em estagnação... (muito embora ainda não tenhamos nenhuma ideia de como ela será!). É nesse limiar ou nessa fronteira que se situa o papel formador desses livros antigos. Portanto, longe de serem vistos como algo superado ou mero entretenimento infantil, precisam urgentemente de ser redescobertos como fonte de conhecimento de vida. E, nesse sentido, descobertos como auxiliares fecundos na formação dos novos, dos “mutantes” que já estão chegando e precisam ser preparados para atuar no amanhã, que está sendo semeado hoje. (COELHO, 2008, p. 17).

Ao mencionar “livros antigos”, Nelly Novaes Coelho se refere a edições e reedições de clássicos antigos e modernos, contos de fadas e maravilhosos, de lendas e mitos diversos –, aqui a referência seria mais adequada ainda se fosse feita aos contos clássicos antigos. A autora percebe nova busca pelo mágico justamente num momento que ela julga ser um “limiar histórico” que podemos aproximar da ideia de convivência entre as gerações das crianças e jovens polegarzinhas e as anteriores, sendo as polegarzinhas possivelmente aproximáveis dos “mutantes” a que Coelho se refere. Retomaremos mais tarde a discussão a respeito da razão envolvendo o retorno à temática da magia e de clássicos em geral, comportamento observado por Coelho. Por ora nos dedicaremos à observação de um movimento de negação e recuperação, possivelmente cíclico, de elementos da cultura. A estudiosa percebe um retorno ao antigo num momento em que o novo parece surgir com maior intensidade no horizonte, o que nos remete ao pensamento de Arendt quando esta apresenta o que pode ser compreendido como invariabilidade na ação de uma geração em negar sua antecessora, buscando para isso, no entanto, elementos do passado. Arendt (2009) retoma a parábola de Kafka em que a personagem “ele” se encontra entre dois adversários, um à sua frente e outro às suas costas. Enquanto o adversário que está atrás d’“ele” o empurra para frente o que está à sua frente o empurra para trás. Dessa forma, o futuro e o passado (adversários) impulsionam o indivíduo nos sentidos opostos de sua origem indefinida – o futuro o joga para trás e o passado para frente, e “ele” se esforça apenas para se manter vivo nesse combate. Na perspectiva da filósofa,

[...] não apenas o futuro [...], mas também o passado, é visto como uma força, e não como em praticamente todas as nossas metáforas, como um fardo com que o homem tem que de arcar e de cujo peso morto os vivos podem ou mesmo devem se desfazer em sua marcha para o futuro. Nas palavras de Faulkner: “o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado”. Esse passado, além do mais, estirando-se por todo seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para frente, e, ao contrário do que seria de se esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado. Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde ele está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à sua tomada de posição contra o passado e o futuro. (ARENDT, 2009, p. 36-37).

Essa luta do ser humano entre o passado e o futuro apresentada de forma abstrata pela autora pode ser verificada sob uma ótica mais prática quando, ela afirma que

Pertence à própria natureza da condição humana o fato de que cada geração se transforma em um mundo antigo, de tal modo que preparar uma nova geração para

um mundo novo só pode significar o desejo de arrancar das mãos dos recém-chegados sua própria oportunidade face ao novo. (ARENDT, 2009, p. 226).

O contexto desse pensamento de Arendt é a explicação do desejo dos adultos de educar as crianças tentando formá-las para continuar o mundo a partir da visão de futuro que eles têm. Com base nesse raciocínio é possível compreender que a educação, a socialização das crianças e o aprendizado delas nunca seria algo genuinamente pacífico, visto que sempre haveria a sociedade dominante já instituída e instaurada ao longo do tempo que, apesar de desejar o inusitado, faz o possível para que a nova geração instaure o hodierno a partir da previsão do novo oriundo da velha geração, que necessariamente já é previsão mais velha que a geração mais nova. Isso motivaria o conflito de gerações que sempre marcou a história da humanidade e, talvez, pudesse ser observado como um dos motivos para a necessidade dela por novidade e pela mudança, mas o comum retorno ao antigo, ao já testado e aprovado, para essa tão desejada alteração.

Retomamos Nelly Coelho (2008, p. 21), para quem categoricamente “estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso”. Tal afirmação se baseia na percepção de que os alicerces da ciência tradicional, que vinha se consolidando e expulsando toda a transcendência das civilizações, começariam a ser abalados no início do século XX com a “Era Einsteiniana - era do Relativismo”. (COELHO, 2008, p.21). Para a acadêmica:

As descobertas no campo da Física atômica abalaram os alicerces da Ciência tradicional (concepção mecanicista de Descartes e de Newton). Os dogmas positivistas caíram por terra. A investigação experimental dos átomos revelou que, ao invés de serem “partículas duras e sólidas”, esses componentes elementares da matéria eram “regiões do espaço em que partículas extremamente pequenas – os elétrons – se movimentavam em redor do núcleo”. A matéria é descoberta como fenômeno dinâmico e não inerte, como se acreditava. Nesse nível subatômico, *dilui-se o limite entre matéria e energia*. Um elétron aparece, ao mesmo tempo, como *onda e partícula*. O que implica a descoberta de que vistas em nível elementar (invisível ao nosso “olho comum”), todas as coisas carregam essa dualidade: são onda-partícula, energia-matéria. Fenômeno muito estranho, que as leis conhecidas não podiam explicar e que, tal como as descobertas cósmicas feitas pela astrofísica (a “Teoria do Caos”), permanece como sendo um desafio aos cientistas, neste limiar do Terceiro Milênio. Como vemos, a ciência está sendo levada a reconsiderar o *sobrenatural*, a aceitar o mistério, a buscar um novo sentido para a transcendência e remodelar a face do próprio Deus. (COELHO, 2008, p.21-22, grifos da autora).

Mary Midgley (2014), também vai nessa linha de pensamento quando questiona o quanto as pessoas ainda conservam a ideia de ciência ligada ao “processo lógico, distinto, autossustentável” como algo separado do “turbilhão de atividade imaginativa e emocional que preenche a maior parte de nossa vida [...]. Na verdade, entretanto, essas coisas são parte de uma única teia”. (MIDGLEY, 2014, p. 14). A autora pontua ainda que todo o arcabouço

científico deve surgir de algum lugar, que seria assim o pensamento humano, o que, por sua vez, sempre conteria vestígios do pensamento mítico e imaginativo.

De acordo com Coelho, a redescoberta do mundo sob a ótica da complexidade, nos termos de Edgard Morin, impõe a reconsideração do mágico e do fantasioso. O mundo como trama complexa que envolve diferentes áreas, antes completamente separadas em especialidades, se abre para novas possibilidades de um *novo maravilhoso*. (COELHO, 2008). Essa fresta aberta pela ciência alimentou, aos olhos da autora, uma enxurrada de produções diversas que iriam desde as fadas, passando por super-heróis até as ficções científicas entre outras que recuperam o imaginário fantástico antes negado pela geração científica anterior. A geração que se segue sente-se então à vontade para se abrir ao fantasioso e por vezes no rumo ao futuro recupera de gerações ainda mais antigas referências que alicerçarão um provir em construção com tijolos do passado.

Observamos, por conseguinte, diversos produtos midiáticos que recuperam elementos maravilhosos ou fantásticos de gerações anteriores com a intenção de atualizar, de fazer o novo do velho, ou por outra ótica, fazer o velho a partir do novo, com recuperação de valores tidos por muitos como já ultrapassados, mas que na prática permanecem em vigor. Bom exemplo desse desejo de inovar que retorna ao passado é o sucesso de uma escola paralela de Uberlândia, Minas Gerais, a Escola de Princesas.⁵⁶ A iniciativa partiu do desejo de “recuperar os valores morais” e preparar meninas de 4 a 15 anos para a “vida real”, num feliz trocadilho envolvendo a vida na realeza e a realidade. A instituição divide seu programa em módulos que trabalham a formação da identidade da princesa que deve ter atributos como generosidade e honestidade, bem como ensinam a estabelecer relacionamentos sociais, diferenciar amigas de colegas, além de oferecerem noções de etiqueta, estética pessoal, entre outras temáticas.

Há também, de acordo com a idade da menina, o momento em que é ensinado o cuidado com o “castelo”, o que inclui lições de como lavar e passar roupas e cozinhar. Todos os módulos culminam na etapa final que apresenta o objetivo de vida da princesa, o matrimônio. Para o programa, nada é tão realizador para uma princesa quanto se casar e se tornar rainha, na descrição dos itens trabalhados no módulo “De Princesa a Rainha”, apresentado no site da empresa, onde se lê “*Restaurando os valores e os princípios morais do matrimônio *À espera do príncipe (como se guardar) *Ser a ‘passageira’ ou a ‘eterna’? *Educação / orientação sexual”. Alvo de críticas e ovações, a escolinha já tem franquias se espalhando pelo estado e inova no atendimento ao público infantil, retornando a valores e

⁵⁶ Disponível em: < <http://escoladeprincesas.net/> >. Acesso em: nov. 2014.

ideais mais fortes que consideram o lugar do recato e do zelo doméstico para as mulheres, que já foi mais forte no passado. A instituição conta também com programações que incluem passeios de limusine, cursos rápidos de etiqueta, comemoração de aniversários, entre outros.

Com base na temática levantada no exemplo anterior, podemos ver o contrário acontecendo também em que elementos do passado são recuperados para trazer valores que se pretendem inovadores (mas que se bem observados, já são frutos de ideias anteriores). No filme *Valente*, da Disney – grande produtora de princesas no estilo clássico – a princesa não quer se casar e gosta mais de arco e flecha do que de tapeçaria. O valor da liberdade ante as regras sociais é, dessa maneira, mais propendido do que o do recato na vida dessa princesa.

O retorno ao clássico ou ao tradicional em diversas circunstâncias é, assim, movimento comum que nem sempre tem continuidade. Enquanto em casos como o da Escola de Princesas busca, que a recuperação dos valores, a ressacralização, se é que podemos colocar nesses termos, da figura da princesa encantada, observa-se também a recuperação de princesas encantadas que dessacralizam essa mesma figura. Torna-se possível notar que a mesma figura e valores são, no contexto de um mundo amplo e complexo, tidos como sacralizados por alguns e profanados por outros. Enquanto uns se movimentam para devolver ao objeto o seu lugar de uso, outros fazem o caminho contrário e retomam os princípios “religiosos”, nos termos de Agamben. Se num caso os valores de princesa são profanados e muito da importância dessa figura, enquanto modelo regulador de comportamento e apontamento moral, é retirado, no outro a figura da princesa se vê novamente separada e outra vez colocada no lugar intocável, na torre, como que “sacralizada”.

Oportuno trazer a esse debate a filósofa Hannah Arendt (2009, p.28), que, ao ressaltar questionamentos contrapondo passado, presente e futuro, afirma, em alusão ao aforismo de René Char: “nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”. A estudiosa afirma que o testamento, informando ao herdeiro o que é dele por direito, “lega posses de um passado para um futuro”. Não havendo testamento, ou seja, não havendo tradição, como afirma em solução à metáfora, “parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e, portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro”. (ARENDT, 2009, p.31). Com o não reconhecimento do passado, da tradição e sem essas bases para imaginação do futuro persistiria apenas a constante necessidade de mudança do mundo, um constante renovar, a instauração contínua de um novo, porém eterno, presente. Elemento que reaparece nesse trabalho e suscita novamente questões acerca de como o constante presente, a permanente renovação pode interferir na construção do posicionamento frente à infância, à tradição e ao futuro. A respeito disso, a autora volta sua atenção para o “entusiasmo extraordinário pelo que

é novo” (ARENDT, 2009, p. 224) e ressalta que essa fixação pelo novo era percebida em quase todos os aspectos da vida diária americana. O desenvolvimento de um “*pathos* do novo” (ARENDT, 2009, p.226), que teve muito espaço nos EUA alimentado pela ilusão do “novo mundo” e do “sonho americano”, somado a outros aspectos presentes na sociedade americana, contribuiu para incoerências conceituais, educacionais e até políticas que tiveram graves consequências para a sociedade americana. Reconhecemos, numa observação superficial, que esse *pathos* do novo parece ter efetivamente contaminado outros países, como bem sugeriu Arendt (2009), e o que se vê hoje parece ser apenas o desdobramento desse entusiasmo pela novidade.

Outros teóricos chegaram a observar essa presentificação como sintoma contemporâneo. A filósofa Carla Rodrigues (2010) menciona esse ponto ao questionar o fato de que uma sociedade aficionada pelo novo precisa constatar que para haver sempre o novo, a mudança deve ser constante. O termo “constante”, que normalmente se refere à continuidade e, portanto, à permanência, estaria atrelado contemporaneamente à mudança, outra ideia que seria, a princípio contraditória à constância, à permanência. Rodrigues (2010) relaciona o “contínuo” a algo que se estende no tempo e no espaço sem interrupções, causando alteração importante na nossa relação com o tempo e com o espaço, de forma que, no dizer da autora, o contínuo se refere à permanência constante no tempo presente, para uma “contínua reengenharia”. O eterno presente e a insaciável busca pelo novo são então aspectos marcantes na sociedade contemporânea. Um mundo que o tempo todo se reestrutura, se redesenha, se adapta e que supervaloriza o novo, mas que parece ao mesmo tempo – utilizando a referência desta autora, preso no “dia da marmota⁵⁷”. Júlio Pinto (2010) também corrobora essa ideia ao reforçar a noção de presentificação da experiência na contemporaneidade por meio da teoria semiótica. Para o autor, o contato dos sujeitos com os dispositivos diversos vem priorizando primeirizas⁵⁸ facilitadas pela “presença pervasiva de meios de comunicação que encurtam e anulam distâncias espaciais e temporais, num processo a que Virílio já tinha aludido ao propor sua ideia de *olhar veloz*”. (PINTO, 2010, p. 8). Nesse contexto os eventos e as referências temporais dos eventos estariam sempre mais próximos do momento de fala do sujeito, denotando dificuldade em reconhecer referências temporais distantes do momento de fala, dificuldade do sujeito em localizar o passado e o futuro como tempos distantes e enxergando-

⁵⁷ Carla Rodrigues (2010) se utiliza do filme “Feitiço do tempo” de Harold Ramis como alegoria de uma permanência constante no tempo presente. No filme um repórter fica preso no Dia da Marmota e todos os seus dias são exatamente iguais num presente contínuo no qual não há mais passado nem futuro.

⁵⁸ Primeiro nível de contato com o objeto ligado mais às sensações abstratas; categoria da experiência da sensação não-pensada. O conceito será retomado e melhor trabalhado mais à frente.

os de maneira presentificada. Pinto, em referência a Jameson, ressalta que no capitalismo tardio é observada a redução da temporalidade ao presente. “Nesse diapasão, não pode haver um passado sem um poderoso presente que, dicotomicamente, rompa com ele”. (PINTO, 2010, p. 10). O autor explica ainda na sequência que esse passado perde a força em prol do presente, que, por sua vez, ocupa nosso espaço consciente como pré-sentimento, como manifestação de uma primeireza que nos empurra para o gozo, para o tamponamento da falta pelo consumo e para o imperativo da beleza da juventude.

Nesse ponto observamos que autores distintos, ao analisarem questões das mais diversas, observam a crescente valorização desse presente como pequenos momentos que precisam ter a força da novidade, reafirmando o *pathos* do novo de Arendt, ou, nos termos de Júlio Pinto (2010, p. 11), a “neofilia exacerbada”. Esses autores reiteram a ideia de um constante presente, não necessariamente consciente do passado ou tampouco comprometido com o futuro, mas sedento de novidades futuristas em que o futuro é o presente num possível desejo de se viver uma constante renovação. Nesse contexto nem crianças – o futuro –, nem velhos – o passado –, são valorizados num mundo em que importância maior é dada à eterna juventude, que começa cada vez mais cedo, por vezes invadindo a infância – com o advento da pré-adolescência – e só termina na velhice, não havendo, como já observado, o momento da maturidade adulta, ou mesmo de uma infância bem vivida.

A realidade contemporânea – de eterno presente em constante renovação, de paulatina desvalorização e perda de referência do passado, de uma juventude de Polegarzinhas ansiosas e desejosas de inovações diversas em todos os campos – abriga o esperado confronto entre a inovação e a tradição, o clássico e o profanado. O embate entre valores de gerações distintas, observado de maneira não necessariamente linear e evolutiva, permite a retomada da ideia de Hutcheon (2006) e de Held (1980) que, em referência a adaptações, consideram a homenagem que desconstrói. Ao mesmo tempo em que se recupera algo do passado intenciona-se destruí-lo em alguma medida e vice-versa, já que muitas vezes na intenção de profanar algo o próprio ato profanatório já rende homenagens à referência já consolidada.

É nesse contexto que serão feitas as análises semióticas comparativas entre contos tradicionais de *Chapeuzinho Vermelho* e a versão em animação *Deu a louca na Chapeuzinho*, em que serão consideradas também possíveis percepções da infância envolvendo cada versão.

5. PROFANAÇÕES EM CHAPEUZINHO E ÍNDICES DE MUDANÇAS NAS PERCEPÇÕES DA INFÂNCIA

5.1 Interpretantes possíveis

A observação dos contos apresentados à luz dos princípios categóricos de análise de Peirce nos confere ferramentas para relacionar melhor muitas das referências citadas até aqui na compreensão da força de *Chapeuzinho Vermelho* na sociedade ocidental. Esse estudo nos dá base para aprofundar o exame desses contos e, considerando os itens já apresentados, observar a percepção de infância presente nos contos escolhidos.

A fim de não incorrerem em imprudência com relação à complexa teoria semiótica de Charles S. Peirce, serão considerados apenas alguns elementos de sua obra para fins práticos de análise, visto que esses são referenciados aqui apenas a fim de facilitar a observação dos itens eleitos como principais para os objetivos do trabalho – a profanação do dispositivo conto, no contato do sujeito com suas distintas versões e de algumas dessas profanações como indícios de transformação na percepção da infância. Em sua lógica científica, Peirce, partindo da observação de como as ideias se apresentam para o indivíduo e na análise de como se dá a maturação do pensamento, constatou que todo o processo acontece em três níveis de percepção. Depois de estudar esses três níveis nos mais variados campos científicos nos quais ele tinha amplo domínio e constatar que essa lógica poderia ser aplicada a todos eles, o autor difundiu os princípios categóricos traduzidos por Júlio Pinto como Primeireza, Segundeza, e Terceireza.

A Primeireza, sendo, nas palavras de Júlio Pinto (2009, p.42), a possibilidade da sensação ou a “qualidade difusamente percebida antes de minha experiência se dar conta dela”, é algo ligado à originalidade e à especificidade do elemento em questão.

[...]é uma instância daquela forma de consciência que não envolve análise, comparação ou qualquer outro processo, e nem consiste, no todo ou em parte, de qualquer ato pelo qual um seguimento da consciência venha a se distinguir de outro. (PEIRCE apud PINTO, 2009, p.42).

Julio Pinto esclarece ainda que a primeireza é:

[...] representada pelos signos primeiros (o qualissigno, o ícone, o rema). A lei da natureza – a lei da ciência – é real e imanente e, por isso mesmo, sujeita a mudanças,

sendo incapaz de determinação precisa, já que ela, a linguagem, isto é, a lei, faz parte do *continuum* e nem ela mesma se dá a conhecer na sua inteireza. (PINTO, 2009, p.59).

Com base na ideia da primeiraza estabelecemos relação dela com a aura benjaminiana e com a percepção dela por Linda Huchteon. Considerando a aura do conto como a percepção primeira da originalidade e especificidade, qualidade monádica de difícil tradução da natureza do objeto, a primeiraza de *Chapeuzinho Vermelho* – bem como as primeirazas de todas as versões desse conto aqui apresentadas e tidas como portadoras de aura – é um dos elementos que dá a esses contos a sensação de familiaridade no indivíduo, mesmo que se trate de um conto efetivamente novo.

Recuperamos aqui também como outro elemento garantidor de familiaridade⁵⁹ a imagem de caroço semântico que utilizamos para pensar a ideia de Mircea Eliade (1972) de que, por vezes, o mito permaneceria de forma “camuflada”, nos termos do autor, no conto, atuando sobre o ser humano na sua vida em sociedade. O caroço semântico – espécie de estrutura conteudística mínima que estaria em todas as manifestações do enredo e poderia ser sentido nas diversas versões das histórias e sendo uma instância fruto de racionalidade –, permanece nos contos como um conjunto de interpretações aceitas que envolvem primeirazas, segundezas e terceirazas diversas e inter-relacionadas.

A respeito da segundeza e da terceiraza entendemos, com base em Júlio Pinto (2009) que a segundeza está ligada ao momento em que os sentidos do sujeito em contato com o conto respondem à imposição da sensação da primeiraza. O impacto, a presentificação do conto ou das sensações – por vezes sem nome até o momento da segundeza – são suscitadas pelo conto no indivíduo. Para Júlio Pinto:

A segundeza, portanto, está nos domínios daquilo que chamamos de atual (=em ato), de presencial, do visto, do sentido conscientemente, daquilo que percebemos sabendo dessa percepção. A segundeza é algo do mundo que se impõe à nossa consciência, que se faz perceber de forma bruta simplesmente por estar lá, por se fazer presente. Isto é, a segundeza é a categoria daquilo que sentimos existir. (PINTO, 2009, p.44).

Sendo assim, quando o impacto de um conto como *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, se abate sobre as crianças referidas por Tatar (2013, p.34), gerando “exclamações de prazer e

⁵⁹ Essa ideia foi sugerida por Júlio Pinto (comunicação pessoal, 2016) em virtude da indissociação entre as categorias da experiência.

pedidos de bis” ou tomando rumo violento para outras, elas já estão⁶⁰ na segunda da relação com o conto e já agem na terceira, chorando por medo e pedindo um final feliz ou exigindo repetição da história de suspense, terror, provocadora de excitação e nem tanto de desconforto.

A terceira, por sua vez, é da natureza da previsão, por estar ligada ao hábito ou a ideias já consolidadas social e individualmente. Assim, quando nos referimos a *Chapeuzinho Vermelho*, já pensamos nas versões que conhecemos e que mais marcaram nossa história.

Em oposição à ideia de Eliade (1972), se o que o autor chama de camuflagem do mito no conto não envolve a profanação ou a “dessacralização”, nos termos dele, quando o mito perde lugar e o conto continua exercendo a mesma função social do mito, neste trabalho a profanação, na relativização feita aqui desse conceito nos termos de Agamben, é fato. O carão semântico que nos permite ter expectativa em nível de terceira frente a qualquer conto que se pretenda relacionar diretamente com o clássico *Chapeuzinho Vermelho*, também envolve a percepção, na primeira, da aura de originalidade na nova obra. Esta se faz perceber por ela própria, antes de qualquer conscientização ou racionalização do que seria essa especificidade, pelas mais variadas entradas se propõem a profanar o clássico, ao mesmo tempo em que, de alguma forma, o rende homenagens.

Em *Deu a Louca na Chapeuzinho*, como já dito, o próprio título já indica a profanação do clássico, mas a referência ao conto de *Chapeuzinho Vermelho* convida o espectador a recuperar em sua memória o clássico e a resgatar alguma expectativa no sentido da previsibilidade, no âmbito da terceira. Se o enredo da animação nega o tradicional lugar de vilão do Lobo e de fragilidade de Chapeuzinho e de sua avó, as expectativas referentes a esses valores assumidos pelas personagens nas versões mais clássicas são, assim, quebradas e geram novas expectativas. Algumas dessas novas expectativas são recuperadas em referência a outros produtos culturais e comunicacionais anteriores. Assim, espera-se que o final seja feliz e que, mesmo com todo o perigo ao que Lobo, Chapeuzinho e Vovó Pucket se submetem, nada possa efetivamente lhes tirar a vida, como comumente acontece em grandes *blockbusters* policiais, de ação, entre outros gêneros, inspirações para o *Deu a Louca na Chapeuzinho*.

⁶⁰ Observamos aqui que, na perspectiva relacional que exige a experiência semiótica, a primeira, a segunda e a terceira acontecem de maneira quase simultânea em que “todo primeiro o é em relação a um segundo e um terceiro, todo terceiro o é em relação a um segundo e um primeiro, e todo segundo o é em relação a um primeiro e um terceiro. Como todo relato e todo correlato fazem parte da experiência, eles já nos vêm como signos e, por conseguinte, já se colocam como seres relativos”. (PINTO, 2009, p.48). Assim, a ideia de linearidade que possa transparecer nas análises deste trabalho tem fins didáticos de facilitação na expressão processual que envolve a semiótica.

Os interpretantes imediatos aos quais os signos se referem, alguns deles presentes nos contos apresentados, permitem leques mais ou menos amplos de interpretações possíveis de acordo com os índices que remetem a uma determinada chave de leitura possível. Analisemos, nesse sentido, o ato de canibalismo presente no conto oral de Chapeuzinho. Esse signo permite algumas chaves de leitura interpretativas considerando-se os interpretantes que são imediatamente acionados dependendo da visada do observador. Tais percepções permitem que esse mesmo signo seja observado como objetos distintos. Talvez possa ser interpretado como elemento de resistência pagã, no sentido de ser um signo essencialmente profanatário da Eucaristia de Cristo. Ele pode ainda ser compreendido, considerando esse mesmo interpretante direto, como reafirmação, confirmação da perspectiva cristã, já que tal atitude não permite qualquer chance de indulgência, o que exigiria, portanto, o trágico fim da garota perdida. Isso não aconteceria em outra versão oral que também circulava, na qual, depois de comer da carne da avó e beber de seu sangue, a garota consegue enganar o Lobo e fugir para casa. Nessa versão, conhecida como *A história da avó* (TATAR, 2013), de autoria também desconhecida, o gatinho não a qualifica como perdida, mas como porca, em tom de asco, por se nutrir da própria avó.

Bettelheim (1979, p.205) caracteriza o ato de canibalismo da versão oral como “vulgaridade” e se mostra favorável à retirada desse item da história de Perrault. O psicanalista, no entanto, identifica no ato da garota dar as orientações corretas acerca da morada de sua avó ao Lobo um desejo inconsciente de que o Lobo chegue mesmo à casa da avó e a mate. O autor observa nesse ponto do conto dos Grimm a representação do que seria a necessidade de qualquer jovem em ter uma figura forte materna para sua proteção, como modelo a ser imitado. A avó de Chapeuzinho, porém, na visada do psicanalista, se deixa levar pelas próprias necessidades, indo além do que é bom para a criança, como narra o conto: “Não haveria nada que ela não desse à menina”. (BETTELHEIM, 1979, p.209). O autor afirma com isso que a avó da garota estaria, não só mimando-a, mas também passando a ela toda a vitalidade e até o poder de sedução que um dia foi seu, representado pela capa vermelha. Bruno Bettelheim desenvolve ainda a ideia afirmando que, como Chapeuzinho ainda é imatura, ela não sabe lidar com a sexualidade e “só acredita então que possa vencer no sexo livrando-se dos competidores mais experientes – daí as instruções específicas que Chapeuzinho dá ao Lobo para que este chegue à casa da avó” (BETTELHEIM, 1979, p.210) para que ela fosse morta e sua competição assim diminuísse. A revelação da localização da casa de sua avó seria reflexo das relações edípicas persistentes no inconsciente da garota, o que a levaria a “expor-se perigosamente a possíveis seduções”. (BETTELHEIM, 1979,

p.206). O autor entende ainda que “Chapeuzinho Vermelho é na realidade uma criança que já luta com problemas pubertais, para os quais ainda não está preparada emocionalmente pois ainda não dominou os problemas edípicos”. (BETTELHEIM, 1979, p.208). Assim, se considerarmos a explicação do autor de que Chapeuzinho veria na avó uma competição, até mesmo o signo do canibalismo da outra versão poderia corroborar para essa acepção. Talvez, assim como faz a Madrasta de Branca de Neve, Chapeuzinho estivesse, no ato de comer da carne e beber do sangue da avó, executando, em alguma medida, um ato antropofágico de quem se nutre do seu rival, absorvendo para si o que seria alvo de alguma admiração, inveja ou cobiça. Tatar (2013, p.34) também relaciona o conto a várias angústias infantis, mas em particular ao medo chamado, pelos psicanalistas de “medo de ser devorado” que seria também relacionado ao complexo edípico.

Se o mesmo signo do canibalismo em Chapeuzinho for comentado à luz dos interpretantes diretos escolhidos por Darnton, toda a análise psicanalítica seria categoricamente descartada e o elemento apenas reafirmaria quão difícil era a situação camponesa, em que a garota sequer questionaria qualquer estranhamento frente ao sabor da carne ou do vinho. A garota estaria possivelmente passando fome, como talvez também estivessem aqueles que faziam esse conto circular no período e estivessem já familiarizados com atos desse nível de crueza, que seriam comuns e até compreensíveis, de acordo com o historiador. Até a ausência do canibalismo nas versões de Perrault e dos Grimm é indicativo que permite novas chaves de leitura quando se sabe que as versões anteriores contavam com essa cena grotesca. Maria Tatar (2013, p.34) se refere às versões desses autores como comprometidas com a produção de um conto “moralmente edificante que encerra uma série de mensagens sobre a vaidade e a ociosidade”. Com base na afirmação da autora é possível compreender que a beleza da garota – elemento destacado na versão de Perrault na frase “Era a menina mais linda que já se tinha visto” (PERRAULT, 1997, p. 40, b) – e o fato dela se distrair “catando avelãs, correndo atrás das borboletas e fazendo um buquê com as flores que ia colhendo” (PERRAULT, 1997, p.41, b) ou a diversão da brincadeira de Chapeuzinho encantada com o bosque, na versão dos Grimm, pede punição e admite, portanto, alguma justiça no ataque do feroz predador, não sendo necessário nem mesmo o comer carne humana para ser condenada; a vaidade e a ociosidade já seriam suficientes por si só.

O fato da avó e também da garota serem devoradas é signo que pode fazer insurgir no indivíduo a ideia de estupro como interpretante imediato, de morte ou ainda de morte violenta. O fato de no conto oral a garota se despir a pedido do Lobo, que guia a retirada de cada peça, uma a uma, e de no conto de Perrault ela se despir por conta própria, sem a

expressão clara da ordem do compadre Lobo, é também signo importante a ser considerado semiosicamente. Na versão grotesca e dura que Darnton nos dá a conhecer a garota é absolutamente submissa e obediente ao Lobo seguindo passo a passo cada ordem dada por ele, não ficando claro em que medida ela atende as ordens do Lobo – reconhecendo o Lobo como tal, já que desde a primeira abordagem, antes mesmo de o vilão tomar o lugar da avó, a menina não nega qualquer informação a ele – se atende por julgá-lo sua avó ou se a menina é tão submissa que simplesmente atende ordens de qualquer um que a mande fazer qualquer coisa, visto que do começo ao final ela não faz nada que não seja obedecer. Na versão de Perrault (1997, p.42, b), no entanto, a garota se despe e se “enfia na cama”, sendo que a ordem do Lobo inicialmente era apenas para que se deitasse com ele. Comparativamente, o signo da existência e da não existência da ordem de outra pessoa sobre a garota indica possível autonomia da Chapeuzinho de Perrault, em que ela não precisa ser guiada a cada passo ou decisão, assumindo para si alguma responsabilidade. Esse elemento é importante também para o conto que pretende mostrar, no verso de moralidade que o segue ao final, que não seria de se estranhar que garotas “assim” “virem o jantar”. (TATAR, 2015, p.391).

A produção de sentido reflete sempre uma tensão entre a amplitude de significados possíveis e a profundidade desses em intensidade de sentidos, de maneira mais definida, menos difusa. Nesse jogo mais ou menos extenso ou intenso, as narrativas figuram de maneiras diferentes nos diversos graus percebidos pela indicialidade presente em todos os contos. O sentido sendo mais intenso, mais definido e menos difuso abre um leque interpretativo menor, permite a univocidade de sentido mais garantida. Enquanto o conto de Perrault com sua objetiva moralidade cerca as possíveis interpretações dos signos ofertados e abre um leque menor e mais claro de interpretantes imediatos, a animação contemporânea quebra boa parte da expectativa desses interpretantes. *Deu a Louca na Chapeuzinho* profana a ideia de fragilidade ligada às figuras femininas, que – mesmo sendo em menor número, se comparados com a quantidade de personagens masculinas no filme – sabem se defender, não têm medo de enfrentar perigos e definitivamente não são submissas a nada nem a ninguém. A desobediência de Chapeuzinho aos conselhos da senhora Pucket, e a não submissão aos pedidos do Lobo, além da destreza da vovó frente a todos os vilões, são pontos da animação que profanam o lugar de vítima que originalmente ocupavam no conto clássico. Novos interpretantes são permitidos na narrativa e o leque profundo – indicando a fragilidade e a submissão feminina, senil ou infantil frente os compadres lobos da vida, e a condenação a “virar jantar” – se perde no conto contemporâneo. A referência sexual se perde, bem como já visto o lugar de vítima da garota e de sua avó. A representação feminina é agora

independente, forte, ágil, inteligente e nada submissa. Interpretantes alternativos são possibilitados pelo novo conto.

A profanação acontece e o contexto social contemporâneo, ou melhor, algum ideal contemporâneo é representado no novo enredo e outra vez o DNA da realidade em que o conto circula é identificado nesse produto ficcional, reforçando o princípio hologramático e o de organização recursiva referidos por Morin (2005). A vivência humana alimenta o enredo que, por sua vez, alimenta a realidade com novas referências de Chapeuzinho, com o desejo de se profanar a relação de poder estabelecida no conto clássico, reforçando a ideia da existência e da necessidade de mudanças na percepção dessas relações. Essa mudança é proposta inclusive na figura do inesperado vilão, um coelhinho, representação mais do que aceita e tida como certa de inofensivo e frágil, que, na animação é pensado em outro lugar. É feito novo uso do conto. As referências tradicionais são profanadas, algo de seu carão semântico se mantém; reconhecemos o conto, sabemos o que o filme contraria. Ao mesmo tempo em que percebe-se a profanação não só do clássico de Chapeuzinho, mas dos lugares de fragilidade em geral, a animação recupera também algo do tradicional. A forma como a garota é enganada pelo coelho nos remete aos lobos gentis que Perrault menciona na sua moralidade. Ao lobo em pele de cordeiro, ou nesse caso, de coelho.

5.2 Análise a partir de categorias pré-definidas

Além de uma obra infantil contemporânea que aborda o conto de Chapeuzinho Vermelho, outras três versões mais antigas serão também consideradas a fim de permitirem parâmetros comparativos interessantes para a análise semiótica que priorizará a observação de questões destacadas ao longo do trabalho até aqui. Nesse sentido, buscaremos a identificação de elementos que possam caracterizar uma possível mudança na escolha do que apresentar às crianças. Portanto, a partir da maneira como os adultos escolhem se comunicar com as crianças nesses contos, observaremos a nova percepção da infância. Serão considerados como operadores as seguintes categorias de observação para facilitar o exame comparativo:

1. Representação do Bem e do Mal (se ocorre de maneira absoluta, dicotômica ou complexa);
2. Representação da violência (se explícita ou velada, quando houver);
3. Referência a sexo ou sexualidade (se explícita ou velada, quando houver);
4. Representação da criança no conto (como é a criança quando ela representada na história e como se dá a relação dela com os adultos do conto);
5. Representação do final feliz (se é do tipo “felizes para sempre”, se termina como tragédia ou com final aberto).

As categorias número 1,3 e 5 foram definidas com base na obra de Bruno Bettelheim. O psicanalista traça alguns aspectos importantes ao bom conto de fadas voltado para a criança e para a formação daquele indivíduo. Nessa escolha de alguns traços que possam facilitar a compreensão de mundo pela criança – alimentá-la com esperança e coragem por exemplo – é observada grave consideração acerca da importância da infância. Assim, considera-se que a partir do momento em que o autor define que algo é adequado ou inadequado à infância ele está expressando um *sentimento de infância*, uma grande conscientização da especificidade da infância a ponto de exigir contos que tenham algumas características e não outras. É, portanto, com base nessa expressão de consideração do sentimento de infância expresso de maneira clara que ficaram decididos os itens 1,3 e 5 como categoria para analisar os contos e buscar expressões de possíveis transformações na percepção da infância, no *sentimento de infância*. O psicanalista, como já observado diz ser necessário à criança a apresentação de maneira dicotômica e binária do bem e do mal, para posterior percepção da complexidade humana que mistura e relativiza as duas coisas. Ele também observa a importância de haver finais felizes para que a criança possa nutrir esperanças de enfrentar as dificuldades da vida e alcançar um

bem maior. Bettelheim também faz uma análise muito pautada pelo viés da sexualidade, não só em Chapeuzinho como também em vários outros contos analisados por ele. Identifica motivações edípicas, e ligadas aos princípios de prazer em muitas ações relatadas nos contos diversos e, portanto, nos indica um ponto importante a ser considerado no exame de algumas versões de Chapeuzinho Vermelho. Observar se existem essas referências e se elas são óbvias ou não, explícitas ou veladas e o contexto de consideração da infância na circulação desses contos se mostrou elemento profícuo a esse estudo.

O item 2 foi definido com base na afirmação de Nelly Coelho que faz um paralelo entre o crescimento da valorização de direitos humanos básicos e um decréscimo na presença de aspectos de violência muito marcantes nos contos. Além disso, foi observada constante referência à violência em algum nível em todas as abordagens de Chapeuzinho Vermelho aqui consideradas. Sendo elemento fortemente presente na versão oral do conto, fazer uma análise semiótica comparativa que observe a presença da violência nos contos se mostra elemento de grande importância. A categoria número 4 que busca observar como a infância é representada nos contos teria muito a acrescentar, principalmente por ser a expressão própria do que se pensa acerca da infância ou das infâncias.

Assim, inicialmente, alguns contos de Chapeuzinho Vermelho serão observados um a um à luz dessas categorias apresentadas e, posteriormente será feita uma comparação entre os contos considerando cada item chave de análise a fim de identificarmos a maneira como se expressa a consideração da infância em cada versão.

5.2.1 *Chapeuzinho Vermelho* (Conto oral – Robert Darnton)

Na versão oral, de acordo com Darnton (1988), a menina não veste qualquer capuz, nem tem algo que a torne especial, tampouco é advertida pela mãe sobre qual caminho seguir. Diz-se: “Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e leite para sua avó”. O lobo também não é um lobo em especial, não é o Lobo Mau, mas apenas um lobo. Ele pergunta por qual caminho a garota seguirá para a casa de sua avó, citando as duas opções “o dos alfinetes ou o das agulhas?”⁶¹ (DARNTON, 1988, p.21-22). Ele segue pelo

⁶¹ Bettelheim (1979, p.207) entende a existência dessa bifurcação e a escolha de Chapeuzinho no conto como a expressão da escolha do caminho mais fácil ou ainda “do prazer”. Nas palavras do psicanalista, a menina “escolhe a estrada dos alfinetes porque [...] é mais fácil juntar as coisas com alfinetes, – ao passo que dá trabalho costurá-las com agulhas. Numa época em que a costura era tarefa esperada normalmente das mocinhas, tomar o caminho mais fácil dos alfinetes em vez das agulhas era prontamente entendido como agir de acordo com o

caminho dos alfinetes, enquanto a garota vai pelo das agulhas. O Lobo chega primeiro, mata então a avó da menina, despeja o sangue dela numa garrafa e fatia a carne da senhora, colocando numa travessa. Depois desse preparo ele se veste como a avozinha da menina, se deita na cama e aguarda a chegada da neta. A garotinha, ao chegar, se serve da carne e do vinho que o lobo, disfarçado de avó, a oferece, e nesse momento um gatinho exclama: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!” (DARNTON, 1988, p.22). Depois de consumado o ato de canibalismo, a pedido do Lobo, a menina se despe para então se deitar com ele. Ela o faz, porém vagarosamente, perguntando o que fazer com a roupa; “para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta e a cada vez o lobo respondia: ‘Jogue no fogo. Você não vai mais precisar dela’” (DARNTON, 1988, p.22). Depois então do descrito *strip-tease*, a menina se deita com o lobo, faz as repetitivas exclamações, porém nessa versão ela questiona a quantidade de pelos, o tamanho dos ombros, das unhas e dos dentes e é, enfim, devorada.

5.2.2 *Chapeuzinho Vermelho* (Charles Perrault)

Charles Perrault retirou dos inúmeros contos orais que circulavam na França pré-revolucionária as narrativas que compuseram sua obra *Les Contes de ma mère l'Oye*, e dentre elas estava o conto *Le petit Chaperon Rouge*. A fim de enriquecer a análise, serão considerados o conto presente na coletânea *Contos* (1997), com a obra de Perrault traduzida por Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge, com o título de *O capuchinho vermelho* no português de Portugal; e a história presente na obra brasileira *Contos de Perrault*, também de 1997, traduzido por Monica Stahel.

princípio do prazer, quando a situação requeria o princípio da realidade. (BETTELHEIM, 1979, p.208). Essa seria, considerando a análise psicanalítica, a primeira indicação de vício efetivo da menina, já que todas as outras falhas estariam ligadas à ingenuidade da menina, ao fato dela estar sendo enganada pelo Lobo. Observa-se que Bettelheim considerou uma versão distinta do conto que a que Robert Darnton apresenta em sua análise, visto que no conto exposto pelo historiador a menina pega o caminho das agulhas e não o dos alfinetes. A análise do psicanalista não encontraria, portanto eco no conto exposto por Darnton.

5.2.2.1 O livro português (PERRAULT, 1997, a)

Aparentemente voltado para o manuseio de adultos e compondo uma coleção de bolso, o livro não contém ilustrações além da modesta figura do Gato de Botas presente na capa. Considerada aqui como não evidentemente editorada para crianças, no entanto, a obra traz em seu prefácio a indicação de que os contos são voltados para as crianças, o que permite a compreensão do livro como sendo para adultos lerem às crianças. O livro traz inúmeras histórias traduzidas de Perrault, entre as quais focalizamos o conto de *Chapeuzinho Vermelho*.

Nessa versão, Chapeuzinho também não é avisada pela mãe de qual é o melhor caminho a tomar, nem mesmo advertida dos perigos no caminho, tais como a existência de um lobo. O lobo é tratado pelo autor inicialmente como “compadre”. Nessa versão, diz-se:

E logo Capuchinho Vermelho se pôs a caminho até casa da senhora sua avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar por uma mata, encontrou o compadre lobo, que bastante vontade teve de a comer; mas não se atreveu, por causa de uns lenhadores que por ali andavam na mata. Perguntou-lhe onde ia ela. A pobre menina, que não sabia quão perigoso é dar ouvidos a um lobo disse-lhe. (PERRAULT, 1997, p.97, a).

Chapeuzinho então explica ao Lobo onde vive sua avó e aceita apostar corrida com ele até lá, mas vai pelo caminho mais longo. Resumindo o conto, o Lobo chega primeiro, devora sua avó, e em seguida chega Chapeuzinho que se despe, se deita com o lobo, estranha sua aparência e faz a sequência de observações que terminam com o “é para te comer” do Lobo, que a devora. O conto de Perrault acaba neste ponto, sendo seguido da moralidade em verso, que para os objetivos deste trabalho se mostra um importante marcador de valores culturais temporais:

Assim se vê que a pequenada,
Meninas, principalmente,
Sendo gentis e engraçadas,
Mal andam em dar crédito a toda a gente.
Depois não é de admirar
Se o lobo vier e as papar.

Eu digo o lobo, pois os ditos
Nem todos são iguaizinhos:
Há uns que são mais mansinhos,
Quietos, ternos, sossegados,

Os quais, brandos, recatados,
 Vão perseguindo as donzelas
 Até casa, e às vezes até se deitam com elas.
 Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos
 De todos são decerto os mais perigosos?
 (PERRAULT, 1997, p.99, a).

Vale recuperar também um trecho do prefácio de “*Les Contes de ma mère l’Oye*” que já mostra por parte do autor preocupação com a formação das crianças⁶², as quais ele descreve como sendo “almas inocentes, cuja natural retidão nada ainda veio corromper”. (PERRAULT, 1997 a).

[...] Facilmente detectaram que estas bagatelas não eram puras balelas, que encerravam uma moral útil e que o relato jovial que as acompanhava fora escolhido apenas para mais agradavelmente as fazer insinuarem-se no espírito, e de uma forma que não só instruisse mas também divertisse. (PERRAULT, 1997, p.12, a).

Com base nesse excerto do prefácio de Perrault vê-se o objetivo declarado do autor em se comprometer com a criança do período, ao propor uma literatura que se volte para a tradição francesa de maneira divertida, mas que não seja vazia ou frívola. O autor recorre aos contos populares que circulam na França do período, mas atendendo ao seu compromisso de ofertar diversão útil e de propor essa literatura no mesmo patamar daquela dos “antigos” – que se baseiam em contos de origem greco-latinos – Perrault teve que adaptar as histórias, até para que elas tivessem lugar nos círculos elegantes de Paris. Os retoques do escritor, de acordo com Robert Darnton (1988, p.24), eram necessários para que fosse possível “atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Gansa, seu *Contes de ma mère l’Oye*, de 1697”, o que pode ser confirmado no mesmo prefácio de Perrault no qual ele afirma que

[...] Poderia ter tornado os meus contos mais agradáveis, semeando-os de algumas coisas um tanto livres com que é de costume alegrá-los; mas o desejo de agradar nunca me tentou o suficiente para me fazer violar a lei que me impus de nada escrever que pudesse ferir o pudor ou o decoro. (PERRAULT, 1997, p.15, a)

⁶² Nelly Coelho (2010, p. 89) conta que a coleta que Perrault faz dos contos populares que circulavam na França pré-revolucionária inicialmente teria pouca ligação com preocupação com a infância, pois teria sido originalmente apenas um posicionamento do autor, na Querela dos Antigos e Modernos, em favor dos modernos, colocando em mesmo grau de importância os contos populares “franceses” e os antigos (advindos das civilizações clássicas). Antes dos “Contos de Mamãe Gansa” (1695), foi só na terceira adaptação de “Pele de asno” (1694) que o autor manifestou sua intenção de produzir para crianças, tendo sido na edição de “*Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d’Asne et celui des Soubaits Ridicules*” que o objetivo de instruir e divertir adultos e crianças foi assumido – tendo as moralidades, para as últimas, importância, como pode ser visto no prefácio da obra. Dois anos depois, em 1697, Perrault publica “*Histoires ou Contes du Temps Passé, avec les moralités. Contes de Ma Mère l’Oye*”, já depois que o autor volta-se inteiramente para a redescoberta da literatura popular com o duplo intuito de provar a equivalência de valor entre antigos e modernos e também de divertir e orientar as crianças em sua formação moral.

A história que Perrault escreveu sobre Chapeuzinho Vermelho foi, portanto, se considerarmos o posicionamento do escritor em seu prefácio, inspirada no conto oral que circulava, mas obviamente adaptada para não ferir o pudor ou o decoro.

5.2.2.2 O livro brasileiro (PERRAULT, 1997, b)

Publicada em São Paulo, a obra compõe uma coleção de fino acabamento, com capa rígida e colorida, com miolo ilustrado em quatro cores. Nas primeiras páginas do conto vemos Chapeuzinho como criança não muito pequena de cabelos longos, claros e cacheados usando uma touca vermelha, combinando com seu vestido em traje próximo à ideia de vestimenta medieval. Vemos também o Lobo salivando por trás de uma árvore, vários tocos de árvores cortadas, um deles inclusive com um machado cravado e uma serra ao chão, indicando a presença de lenhadores. Da mesma forma com que decorre o conto em sua versão portuguesa, Chapeuzinho não é avisada dos perigos do caminho e se encontra com o Lobo, também tratado pelo narrador como compadre. Chapeuzinho sinaliza onde vive sua avó e aceita a aposta proposta do Lobo seguindo pelo caminho por ele indicado. Ele devora a avozinha da garota e aguarda sua entrada na casa escondido sob as cobertas – há que se frisar aqui que na ilustração o Lobo está numa postura relaxada, apoiando a cabeça no braço dobrado para cima, em nítida antropomorfização do vilão. A garota chega, se despe e se deita com o Lobo:

Admirada ao ver como sua avó era, assim sem roupa ela disse:

- Vovó, que braços grandes!
- São para abraçá-la melhor, minha filha!
- Vovó, que pernas grandes!
- São para correr melhor, minha filha!
- Vovó, que orelhas grandes!
- São para escutá-la melhor, minha filha!
- Vovó, que olhos grandes!
- São para enxergá-la melhor, minha filha!
- Vovó, que dentes grandes!
- São para comê-la!

E, dizendo essas palavras, o Lobo mau se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu. (PERRAULT, 1997, p.42, b)

A moralidade dessa tradução se apresenta um pouco diferenciada da versão portuguesa, possivelmente na intenção de se manter o efeito de rima que se perde na tradução,

mudando um pouco o sentido específico, mas mantendo o sentido geral. Novamente fica claro que os homens são lobos e muitos ficam à espreita, prontos para um efetivo e violento ataque:

Vemos por aí muitas crianças,
Mocinhas bonitas, alegres graciosas,
Que no meio de suas andanças
Dão ouvidos a criaturas maldosas.
Não é portanto de estranhar
Que o Lobo as venha devorar.
Pois há lobos de todos os jeitos
E ninguém mostra os próprios defeitos.
Há lobos ousados e outros tinosos,
Daqueles que, muito maliciosos,
Sem nenhum barulho ou alarde
Ficam à espreita, seja cedo ou tarde,
Dentro das casas, por trás das esquinas.
Estejam atentas meninas:
São esses os mais perigosos!
(PERRAULT, 1997, p.43, b)

5.2.3 Chapeuzinho Vermelho (Irmãos Grimm)

Os irmãos Grimm, ao publicarem sua versão do conto, mais de 100 anos após a publicação de Perrault, o fizeram caracterizando Chapeuzinho como “uma menininha encantadora. Todos que batiam os olhos nela a adoravam” (TATAR, 2013, p.36), que usava sempre um capuz vermelho, presente de sua avó, que era quem mais a amava. Nessa versão, a mãe pede que Chapeuzinho leve bolinhos e uma garrafa de vinho e a adverte para que saia antes que o sol esquento e que caminhe atenta, olhando para frente sem se desviar para não cair e quebrar a garrafa. O Lobo aparece para a garota, que não tem medo pois não sabe o animal maldoso que ele é, e caminha junto a ela por certo tempo. Pergunta a localização da casa de sua avó, que nessa versão conta com descrição detalhada e até bucólica. O lobo, então, convence a menina a se admirar com a natureza, com os pássaros e flores, e assim faz a garota, que acaba saindo da trilha para colher flores e levar à avó. Enquanto isso ele chega primeiro, devora a velhinha inteira e se veste como ela para aguardar a chegada da menina. A garota chega faz as tradicionais observações em que se apresenta admirada com o tamanho das orelhas, dos olhos, das mãos e da boca e acaba também devorada por inteiro. Farto, o lobo dorme e ronca alto chamando a atenção do lenhador que logo imagina a vovó viva na barriga do animal. Então, ao invés de atirar no animal, ele abre com uma tesoura a barriga do Lobo adormecido e de lá tira Chapeuzinho e sua avó, substituindo-as por pedras grandes e pesadas.

O Lobo só morre ao acordar e não conseguir caminhar em virtude do peso das pedras. O lenhador então esfola o animal e leva sua pele para casa. Chapeuzinho aprende a lição: “Nunca se desvie do caminho e nunca entre na mata quando sua mãe proibir”. (TATAR, 2013, p.41).

Este conto, que não envolve canibalismo ou *strip-tease* e cujo final feliz teria advindo de um outro conto que também circulava – “O lobo e as crianças” (DARNTON, 1988) –, foi a versão de Chapeuzinho que mais inspirou outras versões. Afinal, nesta os inocentes sobrevivem e têm uma segunda chance com a lição aprendida. O final feliz, que antes não se aplicava ao Lobo, hoje já é estendido a todas as personagens ao ponto de haver histórias em que o Lobo não morre, se arrepende e aprende a ser um lobo bom e outras, como a seguinte, em que o Lobo nunca foi mau.

5.2.4 Deu a Louca na Chapeuzinho

Deu a louca na chapeuzinho, ou *Hoodwinked*, em inglês, se propõe a contar outra versão do clássico já consolidado na cultura ocidental e popularizada nos textos de Perrault e dos Grimm. A animação, dirigida por Cory Edwards, é produção estadunidense apesar de executada nas Filipinas em decorrência de seu baixo orçamento⁶³, tem a classificação indicativa livre, sendo, portanto, considerada aqui como voltada às crianças. O fato de ser animação que se pretende infantil é importante nos termos deste trabalho, justamente por permitir comparação com o conto hoje amplamente reconhecido como obra clássica da literatura infantil.

O título do filme em inglês, *Hoodwinked*⁶⁴, significa literalmente “ludibriado(a)” ou “enganado(a)” (tradução nossa), e a escolha do termo para nomear a animação parece ter mais sentido quando recordamos que *Hood* significa capuz e está presente no nome em inglês do conto base que o filme se propõe profanar: *Little Red Riding Hood*. Em português, a expressão “deu a louca” já indica que algo naquela produção se pretende fora do “normal”. A partir dos títulos original e brasileiro já se percebe que o conto a ser apresentado será diferente

⁶³ A animação foi produzida de maneira independente, sem grande estúdio como suporte.

⁶⁴ Observamos, além do significado do termo *Hoodwinked*, um trocadilho com *Hood* (capuz) e *wink* (piscadela). Isso mostra duplamente a relação mantenedora do valor do clássico e a indicação de profanação. O capuz faria referência, retorno ou possível homenagem ao clássico, e a piscadela, à profanação. É possível aproximar também da piscadela a observação já referida de Bettelheim frente aos contos de Perrault que estaria piscando aos adultos sobre as cabeças das crianças nas suas moralidades.

do cânone clássico, sendo que a versão brasileira já permite predisposição para pensar a personagem Chapeuzinho Vermelho como a que sairá de seu papel tradicional, enquanto produção original em inglês permite trocadilho que coloca Chapeuzinho, possivelmente identificável no *Hood* do termo, como enganada. Percepção que se confirmará no desenrolar da história apresentada.

O cartaz do filme mostra as personagens principais, presentes tanto no conto tradicional quanto na animação, alinhadas num cenário que remete a área de identificação de suspeitos, comum em filmes policiais norte-americanos. Mesclada a essa imagem temos uma casa cercada por fitas de isolamento policial e animais silvestres vestidos de policiais, o que confirma a primeira impressão de animação que profanará dois elementos consolidados no imaginário capitalista ocidental: o gênero cinematográfico policial de ação norte-americano e o conto clássico infantil mundialmente conhecido.

O filme começa com a “cena do crime” ou de um quase crime, que vai acontecendo com a voz em *off* de um narrador que diz: “Chapeuzinho Vermelho, você conhece a história. Mas toda história é sempre mais do que contam é como aquele velho ditado: ‘não julgue um livro pela capa’ Se você quiser saber a verdade tem que virar as páginas”. Neste momento surge a imagem de um livro clássico aberto, dentro do qual há um bosque em *pop-up* que direciona o olhar para uma casinha, sua porta e então para Chapeuzinho entrando por ela. O narrador já prepara o espectador para a profanação que se apresentará aos olhos do público após suas palavras. O Lobo usa uma máscara de vovozinha e não engana Chapeuzinho por um minuto sequer, que desde o começo se mostra desconfiada do fato de aquela não ser sua avozinha, mas outra pessoa disfarçada. As observações de Chapeuzinho não são inocentes, mas até determinado ponto a história é essencialmente a mesma contada no conto tradicional. As respostas do Lobo, no entanto, começam a fugir do padrão. Questionado da razão de sua boca não se mover enquanto fala, ele responde que fez uma pequena plástica, que cuida de sua aparência. Depois ela se admira quanto ao tamanho de suas orelhas e ele diz que velhinhos têm orelhas grandes mesmo e assim se seguem as observações, não de uma menina inocente e impressionada com a avó, mas de uma garota desconfiada que finge acreditar na história para desmascarar o impostor que, por sua vez, responde trazendo ao diálogo a dimensão da contemporaneidade. O questionamento de Chapeuzinho não provoca o Lobo a devorá-la como acontece na versão tradicional, mas provoca, sim, sua impaciência, o que o leva a revelar sua identidade.

A vovó surge pulando de dentro do armário totalmente amarrada quando, no ápice da cena, entra gritando pela janela de vidro o lenhador com o machado na mão. Esta cena é

cortada e a próxima já envolve as personagens sendo interrogados pela polícia, animais antropomorfizados. O chefe surge como um urso alto e gordo e sua equipe inclui um pelicano e três porquinhos. Ele faz conclusões precipitadas e tem a personalidade agressiva e rude, o que de alguma forma pode ser posto em paralelo comparativo com personagens recorrentes em filmes policiais que representam a polícia quase da mesma forma. É nesse contexto que surge outro policial de esfera superior, o inspetor Nick Pirueta, um sapo que, a contragosto do chefe da equipe, assume as investigações dizendo que o fato de haver quatro suspeitos indica que necessariamente há quatro versões da mesma história, instaurando aí uma sequência de tomadas de depoimentos das personagens. Assim o enredo se desenrola contando fatos que se cruzam a partir das variadas óticas dos personagens envolvidos.

Resumindo a história do filme e desvelando a verdade de cada personagem no contexto da animação: Chapeuzinho é uma jovem adolescente⁶⁵ que vive no bosque e faz, em sua bicicleta, entregas aos clientes da confeitaria de sua avó: *Granny Pucket*. Está ocorrendo no bosque uma onda de roubos de receitas às lanchonetes da região que está levando todos os comerciantes à falência. O Lobo é um jornalista investigativo que tem um esquilo hiperativo como fotógrafo e assistente. Eles buscam um furo de reportagem que indique quem é o “bandido guloso” ou “bandido dos doces” e abordam Chapeuzinho, a quem consideram suspeita. A garota, na intenção de proteger as receitas secretas de sua avó, decide levar o livro com ela até a casa onde a velhinha mora, no alto das montanhas, lugar distante do bosque onde vive Chapeuzinho. A vovó que o tempo todo parece ser uma senhorinha caseira que gosta de fazer guloseimas, tricotar e ver TV, na verdade esconde por trás da imagem de velhinha indefesa e aposentada, uma grande atleta que pratica esqui e salto de paraquedas, entre outros esportes radicais. Durante as investigações do inspetor Pirueta todos esses segredos são revelados – a imagem que Chapeuzinho tem de sua avó é desconstruída e chega-se à conclusão de que o vilão na verdade é o coelhinho Boingo, único presente em todas as versões dos suspeitos, recaindo sobre ele a culpa por todos os roubos de receitas e acidentes envolvendo os, até então, suspeitos. Como em todo filme de ação, esses personagens assumem os papéis de heróis e vão eles mesmos atrás do bandido e de sua equipe. Depois de implacável perseguição entregam os vilões à polícia, que apenas tem o trabalho de prendê-los. Depois do mistério resolvido e a paz ser restaurada, o inspetor Pirueta os convida para

⁶⁵ Afirmamos ser adolescente pela necessidade de Chapeuzinho mostrar que não é mais uma garotinha e pela forma de apresentação gráfica de seu corpo já indicar alguma maturação, apesar de não exibir muitas curvas. Na versão dublada do filme, porém, a personagem afirma em seu depoimento ser estranho ver “um lobo parando crianças no meio da floresta”, o que indicaria talvez que ela poderia estar num estágio de vida entre a infância e a adolescência.

fazerem parte de sua equipe de espiões de sua agência secreta, que trabalha em prol de finais felizes. Eles aceitam.

5.2.5 Comparação entre os contos considerando as categorias de análise

Observar esses contos à luz da teoria semiótica é tarefa que em si mesma poderia gerar extenso volume de possibilidades analíticas. Neste trabalho tal observação focalizará as categorias escolhidas a fim de considerar apenas o necessário para compreender melhor a força sógnica dos contos no contexto de profanação de clássicos e transformação na ideia de infância.

5.2.5.1 Representação do Bem e do Mal

Na intenção de observar a representação do bem e do mal nas versões dos contos, recuperamos antes a ideia do psicanalista Bettelheim (1979), que ao analisar os contos de fada sob a ótica da psicanálise tece críticas às versões que circulam no século XX por evitarem os problemas existenciais e não mencionarem a maldade, a morte, a velhice, os limites da existência ou o desejo pela vida eterna. Ele explica que os contos infantis modernos e as versões modernas dos clássicos escamoteiam o senso de perigo, que são vazios e não agregam à atribuição de significados na vida da criança em contato com o enredo perfeito demais. Contos que caberiam possivelmente também na descrição do que Perrault fez questão de não produzir, “bagatelas” que fossem “balelas” não edificantes.

A presença do trágico, do mal e do obscuro no conto, para Bettelheim, é importante para a constituição da personalidade da criança, que, estando em formação, precisa de cuidados especiais. Para o autor, quando está em processo de formação de sua personalidade, a criança necessita ser poupada da ideia de que as pessoas são complexas e que não são exclusivamente boas ou ruins, sendo necessário primeiro apresentar os opostos absolutos para só futuramente ela descobrir que a vida não é feita de oposições necessariamente claras, binárias e então dar conta da complexidade. Essa perspectiva vai ao encontro das ideias de Postman e até, em alguma medida, de Arendt, que também aborda a necessidade de se manter

segredos para as crianças, ou melhor, manter as crianças e suas vidas íntimas com reserva⁶⁶ e de não abandoná-las à própria sorte num mundo duro. No sentido de proteger as crianças da crueza do mundo, ao mesmo tempo em que o psicanalista aponta para a importância das dualidades absolutas entre o bem e o mau, ele também ressalta a necessidade do conto ter um final feliz, o que dissiparia as angústias geradas no contato com a história e daria esperança à criança.

Esse raciocínio de Bettelheim (1979) é importante e necessário nessa discussão por fazer eco a um discurso comum de professores, psicólogos e terapeutas infantis. A partir dessa percepção tomamos a maneira de representação do bem e do mal como elemento importante na caracterização da observação de maior cuidado com a infância. Se antes, na era medieval, como nos indica Darnton (1988) ao apresentar a versão oral de *Chapeuzinho Vermelho*, a infância não era poupada e a versão mais ácida, violenta e brutal era contada a crianças e adultos sem muita distinção, com o passar do tempo o cuidado aumentou, alguns valores sociais mudaram e, então, tornaram-se necessários o final feliz e a diferenciação do bem e do mal em que a personagem do bem deveria ser moralmente mais forte e se sobrepôr.

Ao serem consideradas as virtudes e os vícios expressos nas abordagens de *Chapeuzinho Vermelho* observa-se o senso de julgamento em vários graus. No conto oral, sem sequer ter desobedecido à mãe, a menina acaba se distraindo e demora para chegar, come sua própria avó, faz um inegável *strip-tease* e se deita nua com o Lobo vestido de Vovó, terminando, depois disso tudo, devorada. Tais elementos não trazem a descrição perfeita de comportamento de moralidade inquestionável de uma heroína, mas a ingenuidade, o que não exime a personagem da culpa, sendo assim “merecedora⁶⁷” de tão brutal punição. Na versão de Perrault, *Chapeuzinho* também é ingênua e apresentada como “merecedora⁶⁸” de seu castigo, afinal, deu atenção ao compadre Lobo que, sendo amável e carinhoso, era dos lobos “o mais perigoso”, mas é poupada de se submeter ao ato antropofágico envolvendo sua avó.

⁶⁶ Para Hannah Arendt (2009, p.236), “toda vez que esta (vida familiar privada) é permanentemente exposta ao mundo sem a devida proteção da intimidade e da segurança, sua qualidade vital é destruída”. Neste e em outros momentos do capítulo a filósofa toca na perda de valor da vida privada como elemento basilar que possibilitou as crises na educação e que contribuiu com uma crise geral, política. Nesse sentido, observamos que a autora também afirma que a necessidade de proteger a criança contra o mundo e o mundo contra a criança deve fazer parte da essência do processo educacional, da relação desigual entre adultos e crianças (ARENDT, 2009, p. 242) o que é compreendido como a necessidade de se proteger a criança e o mundo não inundando a criança com a realidade do mundo, mantendo-a, em alguma medida, na segurança das “trevas”, até que possa emergir para a luz e também protegendo do mundo a intimidade dessa criança (ARENDT, 2009, p.236). Residindo, como já visto neste trabalho, nessa dupla proteção a responsabilidade pela criança e pelo futuro do mundo, a qual, no dizer da autora, estaria em crise.

⁶⁷ O termo merecedora é referência ao ar de admonitório do conto, perceptível inclusive na presença do gatinho que, vendo a garota se alimentar da carne da avó, classifica-a como perdida.

⁶⁸ Aqui o termo está ligado à moralidade rimada criada por Perrault, que coloca na menina a responsabilidade de ter sido devorada.

Essa história já mostra algum cuidado, alguma predisposição em proteger as crianças e as outras pessoas da corte, para não ferir tanto o decoro da classe abastada, público alvo do autor. Jacob e Wilhelm Grimm, por sua vez, optaram por versão bem mais leve, em que a mocinha é punida pela desobediência aos avisos de sua mãe; mas a garota não é canibal, nem faz *strip-tease* para o Lobo disfarçado ou deita-se nua com ele, o que a faz “merecer” uma segunda chance com o final feliz e a lição aprendida. É possível notar aí alguma humanização do conto em respeito às crianças e às famílias às quais ele se dirige.

A versão oral do conto, como nos indica Darnton (1988), circulava num contexto camponês de fome, frio e condições bastante duras de vida, o que, para o autor, explica bem o motivo de ser comum nesses contos, atos de canibalismo. O pesquisador relaciona, como exemplo, o momento em que Perrault escreve *O Pequeno Polegar*, conto do mesmo tipo de *João e Maria*, num contexto da crise demográfica no século XVII, em que a peste dizimava a população, obrigada ainda a conviver com a fome. Enquanto os pobres comiam carniça atirada na rua e misturada a corpos mortos por inanição, com capim na boca numa última e fracassada tentativa de se alimentar, as mães, desesperadas, expunham seus bebês para que adoecessem e morressem. Nesse contexto de fome e pobreza as pessoas dormiam juntas para se aquecer no inverno, inclusive também próximas de animais que ajudariam a manter a temperatura aquecida. Isso explicaria a ausência de drama moral, de uma garota se despir para se deitar com sua avó e a proximidade tão grande com animais. Não explicaria, no entanto, a necessidade da garota perguntar o que fazer com cada peça de roupa antes de despi-la, ou a tranquilidade em jogar as vestimentas uma a uma no fogo.

A Igreja, mesmo possuindo grande poder naquele período, não necessariamente era acessível aos camponeses que não sabiam ler ou entender latim. A conformação religiosa, que exigia o cuidado com o decoro referido por Perrault em seu prefácio, estava mais presente na corte. A consideração da realidade em que o conto circula é importante, pois nos permite pensar que, em termos da separação entre o bem e o mal, ou entre o bom e o ruim e a noção de certo e errado essas percepções poderiam ser borradas para muitos que viviam em circunstâncias, por vezes tão extremas. A realidade dura seria suficiente a Darnton para explicar a crueza do conto; assim, a ideia de dividir o bem e o mal em lados opostos não se aplicaria ao contexto social apresentado pelo historiador. Porém, o tom admonitório expresso na fala do gatinho indica formação moral suficiente para que haja algum julgamento de certo e errado e de condenação exclusiva da garota. Do Lobo, representado como animal feroz, portanto instintivo e carnívoro – e não como um ser humano capaz de ações para além do instinto animal – não se esperam virtudes desde o início da história. No conto oral, há assim a

representação do bem e do mal, mas não há heróis ou heroínas, apenas o vilão e o fim trágico para a parte mais fraca. A respeito do tom de condenação e do senso de julgamento citado anteriormente o conto oral permite ainda a observação de outros pontos intrigantes.

O fato de Chapeuzinho ser convidada a beber o sangue e comer a carne, o corpo de sua avó, em alguma medida permite a referência à Eucaristia proposta por Cristo na última ceia. No caso de Jesus, seu corpo e seu sangue são representados pelo pão e pelo vinho a fim de que nele e naquele ato esteja o sacrifício, a elevação daquele momento, daquele ato ao valor de sagrado. O ato a ser repetido em memória de Cristo substitui o costume de sacrificar o Cordeiro a Deus, pois a partir de então, ele seria o Cordeiro. No conto de Chapeuzinho talvez haja profanação, não só no sentido usado neste estudo, mas também no sentido efetivamente religioso e teológico do termo. Observa-se a profanação da Eucaristia no ato inverso da menina, que come o corpo de sua avó, pensando ser uma carne qualquer e que bebe o seu sangue pensando ser vinho. Entre a representação maior do bem no cristianismo que envolve o sacrifício do chamado Filho de Deus em prol da humanidade e o sacrifício da avó em termos similares (corpo e sangue) para atender desejos de um lobo mau, vê-se grande inversão inicial do valor positivo da ação e transposição dela para o que seria o valor mais negativo possível num contexto, no mínimo, pagão. De maneira análoga à fala de Jesus, que na Cruz pediu misericórdia a Deus pelos homens pois eles não sabiam o que faziam, o gatinho falante no conto oral aparece numa última observação que nos permite entender que aquela menina também não sabia o que fazia. Ele diz: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!” (DARNTON, 1988, p.22) – quem se perde normalmente não o faz de propósito, não sabe o que faz e se perde. O gato, porém não pede misericórdia, apenas percebe a menina como perdida, possivelmente não em tom de piedade, mas sim em tom de condenação. Perrault ao retirar essas partes da história, não apenas a adequa aos padrões da corte como também ao padrão mínimo de respeito aos signos cristãos.

Nas versões seguintes, a relação de culpabilidade de Chapeuzinho com seu trágico fim é mais explícita, seja na clara moral de Perrault, seja na lição aprendida na versão dos Grimm. Outros pontos de profanação são também observados na abordagem contemporânea. Em *Deu a louca na Chapeuzinho*, a já imortalizada história de *Chapeuzinho Vermelho* como clássico infantil, é profanada desde os primeiros momentos. Mesmo a cena que mais mantém traços de semelhança com as versões anteriores ou com a obra base⁶⁹, profana o conto na medida em

⁶⁹ A obra base aparentemente é a versão dos Grimm, já que, ao fazer as observações e estranhamentos frente ao Lobo fantasiado, a personagem está vestida. Há também outras versões que circulam contemporaneamente em

que o Lobo responde aos estranhamentos da garota com observações inesperadas. Ele brinca com os pontos levantados por ela, utilizando para tanto conhecimentos gerais e costumes da sociedade contemporânea e faz novos usos do tradicional diálogo proposto. Mesmo que ponderadas as transformações culturais da sociedade ocidental de modo geral e o amadurecimento nas questões humanistas, é possível, no entanto observar o retorno, em alguma medida, ao estado de borrão entre as noções de certo e errado em alguns momentos. Nesse sentido, a profanação do conto clássico mais leve, o dos Grimm, acaba por fazer um caminho de volta.

Diferente da mentalidade dura medieval que ainda dominava a vida camponesa e que, portanto, tratava de elementos hoje absurdos como itens apenas comuns, esse borrão entre o certo e o errado reaparece na profanação não só da memória do conto tradicional dos Grimm – que já considera tantas normas morais e religiosas – como de algumas dessas próprias moralidades. Tal consideração é feita a partir da figura do Lobo em *Deu a louca na Chapeuzinho*, apresentado como jornalista investigativo que pretende revelar toda a verdade sobre o vilão dos doces. Um objetivo nobre a princípio, porém ele não mede esforços para conseguir confirmar a própria história, que ele já considera verdade. Persegue uma adolescente na floresta, invade a casa da Vovó em busca de pistas e sob a pressão das circunstâncias acha válido se disfarçar de Vovó para obter informações de Chapeuzinho. O Lobo é uma personagem do bem nessa versão e, ainda assim, se utiliza de suborno para obter informações de seus investigados. Literalmente vestindo pele de cordeiro, o Lobo também insinua ameaças a esse mesmo informante, dizendo a ele, um carneiro, que ele parecia saboroso, e até utiliza de alguma violência efetiva, considerando a perseguição a Chapeuzinho e o ataque à garota na casa da Vovó. Sem levantar julgamentos éticos⁷⁰ acerca dos métodos investigativos do Lobo, poderíamos considerar válido todo o esforço para deflagrar a verdade e contribuir com o bem maior, que seria a descoberta da identidade do vilão dos doces. Ainda assim, ele estava pronto para divulgar uma história que não coincidia com a verdade dos acontecimentos no bosque. O Lobo, representante da mídia⁷¹, estava pronto para publicar um

que a vovó não é devorada, mas presa no armário. “Deu a Louca na Chapeuzinho” pode ter se baseado também em versões como essas, que comumente não têm indicação de autoria.

⁷⁰ O que é feito no próprio filme por Chapeuzinho quando ela afirma que o Lobo tem “um método de trabalho muito estranho para um repórter” ao que ele responde “O que que eu posso dizer, eu fui criado por lobos”, momento em que uma foto antiga de família e uma sonoridade triste de lembrança ilustra a expressão “criado por lobos”, não apenas no sentido comum do uso da frase em inglês – usada para caracterizar pessoas de natureza rude, agressiva ou desrespeitosa – mas também no sentido literal dela.

⁷¹ Aqui vale a recuperação da abordagem de Alain Serres em *Chapeuzinho (anuncie aqui!) Vermelho*, que compara a publicidade e o Lobo devorador da ingenuidade e credulidade infantil com anúncios tendenciosos e enganosos.

“furo de reportagem” colocando o vilão dos doces como a Vovó e Chapeuzinho como sua cúmplice e comparsa. Aqui, na tentativa de fazer o bem, o Lobo estaria reforçando sua fama de mau⁷² ao se interessar em produzir uma matéria que, se fosse publicada, destruiria reputações e não contribuiria para com a justiça, de maneira análoga ao que acontece com alguns integrantes do jornalismo contemporâneo.

Aqui vemos uma personagem que mesmo “a serviço do bem” – como também observa a acadêmica Iara Farias (2015, p. 29) em análise ao filme – pode fazer coisas ruins propositalmente, não apenas por engano, mas para alcançar um objetivo que ele julga correto. Tal comportamento pode ser observado na figura do Lobo, que perseguiu e se propôs a publicar a matéria que, se fosse noticiada sem a interferência da polícia, seria falsa; e também como fez a Vovó, que mentia constantemente para sua família, sua neta em particular, a fim de poupá-la da preocupação com o seu bem-estar. Isso demonstra uma nova maneira de considerar a criança que terá contato com a versão contemporânea *Deu a louca na Chapeuzinho*. Ela é menos poupada, considerando as ideias de Bettelheim (1979), da complexidade humana, mas em compensação tem acesso a um final feliz e a um enredo sem mortes, apesar da visível referência à violência.

5.2.5.2 Representação da violência

A representação da violência em *Deu a louca na Chapeuzinho* aparece desde a primeira cena, quando o Lobo revela sua identidade a Chapeuzinho e a ameaça com um atizador de fogo de lareira, e ao exclamar no filme dublado: “Já cuidei da sua avó e você é a próxima!” e em seguida um lenhador entra gritando no quarto atravessando a janela de vidro e empunhando um machado. Após iniciado o processo de recolhimento dos depoimentos de cada personagem, as cenas de violência aparecem em momentos distintos em cada memória expressa no depoimento. Desde o momento em que a primeira personagem (Chapeuzinho) inicia o seu relato dos acontecimentos, já é possível estabelecer uma relação com filmes policiais e de ação e como exemplo citamos a trilha sonora que inicia quando a garota parte para a casa da avó, denotando o início de uma aventura. Durante o relato de Chapeuzinho toda

⁷² Além da figura amplamente reconhecida do Lobo Mau nas sociedades ocidentais, vale recuperarmos a parte do filme em que o chefe de polícia acusa o Lobo, dizendo ser ele o criminoso, e este responde dizendo que a culpa é “sempre do mordomo ou do lobo”.

sua experiência é mostrada como uma lembrança e logo no começo de sua aventura já há uma cena de violência, quando o coelhinho joga a menina para fora do bondinho, ato que a princípio parece acidente.

A cena de violência seguinte acontece durante o depoimento do Lobo, quando Chapeuzinho enfrenta-o com golpes de karatê. Depois disso, quadros de agressão só aparecem de maneira mais efetiva novamente no depoimento da Vovó, cujas lembranças mostram como foi atacada durante uma prova de esqui. Vale observar que o ataque é feito pelos únicos outros humanos, além dela, que participavam da prova – a “equipe europeia”, sendo os demais competidores animais antropomorfizados. Os integrantes dessa equipe, conhecida por ter derrotado ou, nos termos do filme, mandado para o hospital os irmãos Tigre Dente de Sabre, iniciaram a corrida já trapaceando, desferindo golpes nos demais integrantes e derrubando os participantes um a um até restar apenas a Vovó, que se esquivava com maestria da maior parte dos ataques feitos com bolas de neve. Esses ataques são construídos visualmente de forma muito similar aos ataques com armas de fogo em perseguições comuns em filmes de ação. A referência a esses filmes se dá com reconstruções de imagens que necessariamente remetem a títulos de ampla disseminação, como *Triplo X* (2002), *Missão Impossível* (2000) e *Matrix* (1999). Nas cenas em câmera lenta em que durante uma acrobacia Vovó não só desvia das bolas de neve como lança bolas certas, improvisando inclusive um efeito de metralhadora ao disparar várias bolas de neve de uma só vez, derrubando seus oponentes isso fica bastante claro. Até a frase clássica desses mesmos filmes de perseguição e ação “Para quem você trabalha?” é proferida pela personagem à beira de um penhasco.

É interessante notar que as cenas de violência e perseguição do filme profanam, no contato com o espectador, não só o conto base de Chapeuzinho, mas também outros tantos clássicos de espionagem facilmente reconhecíveis. Outra questão que se coloca nessa observação é que os espectadores com esse repertório muitas vezes não são crianças, haja vista a classificação etária indicativa para, por exemplo, *Triplo X*, com referência direta e clara na animação em diversos momentos, que é de 14 anos. Como a produção em animação *Deu a louca na Chapeuzinho* tem classificação livre e se baseia em um clássico infantil, consideramos que é destinada ao público infantil, mas que prevê adultos como público também. Possivelmente essas referências aos filmes de ação sejam profanações ao gênero pela animação, homenagens que desconstroem ao replicarem enredo e estética similar em animação infantil. Observamos aí um possível retorno a um modelo de conto que atenda crianças, jovens e adultos e que coloque esses espectadores em nível de igualdade, o que nos faz retomar o pensamento de Postman e até, guardadas as devidas proporções, comparar com

o que Darnton (1988) descreve como a *veillée*, momento de descontração voltado para todos, incluindo adultos e crianças. Relembramos aqui a possível alteração na abordagem do Leitor-Modelo do conto como indicação de transformação na percepção dos valores de proteção e cuidado para com a infância em termos de proteção dela frente à violência e à certeza de um não impacto da representação desta na infância.

Se compararmos a representação da violência presente em *Deu a Louca na Chapeuzinho* com o conto oral descrito por Darnton, podemos observar diferenças entre os tipos de violência. No filme a brutalidade e crueldade são representadas por agressões físicas envolvidas por um véu de diversão, principalmente na forma de guerra de bolas de neve entre a Vovó e os criminosos contratados para matá-la. Enquanto a intenção dos capangas é tirar a vida da Vovó, a maneira como as cenas se desenvolvem nos leva a pensar numa grande brincadeira, afinal são bolas de neve. A seriedade e a expressão de um perigo de morte são contrastadas com o fato de se tratar de uma guerra de neve, o que não deixa de ser também referência aos filmes de ação em que os espectadores já têm como que garantida a certeza de que os protagonistas sobreviverão a tudo; assim, a emoção vem da ação e não necessariamente do perigo de morte da personagem. Quando, porém, o maior dos capangas, ao ser atingido no braço, expressa dor e revolta no rosto, reação natural de quem efetivamente levou um tiro, novamente a seriedade da selvageria representada é convocada e culmina com a Vovó sendo lançada precipício abaixo.

No conto oral, no entanto, a violência também tem aspectos psicológicos que contam com elementos de irrealidade chocante que se aproximam da sensação de se estar num pesadelo. Não ocorrem grandes cenas de ação e velocidade cujo perigo nos distrai da ameaça mortal advinda de outra personagem. No conto oral a tensão é crescente e tem algum requinte de crueldade, afinal, não há nessa versão nada que impeça o Lobo de devorar a menina ali mesmo na floresta, que exija que ela se alimente da carne e do sangue de um ente querido, que vagorosamente se dispa para seu algoz ou ainda que permita algum diálogo que aumenta a tensão a cada exclamação de surpresa quanto às características daquela estranha avó. O surgimento de um gatinho, que caracteriza verbalmente a garota como “menina perdida” no momento em que ela concretiza o ato antropofágico, é outro elemento que causa grande estranhamento e até certo ar de terror.

Se comparada a violência presente no filme com aquela dos contos de Perrault e dos Grimm aqui considerados, vemos uma versão que mantém o ar de crime cuidadosamente arquitetado presente no conto oral e de alguma violência psicológica, sendo esta, porém, não necessariamente voltada apenas a Chapeuzinho, mas também aos que têm contato com a

história, que são torturados com a ideia de manipulação externa da qual não se pode escapar. Os ouvintes, leitores e espectadores da *Chapeuzinho* de Perrault e até dos Grimm se aproximam lentamente do trágico final. Mesmo havendo, em “Deu a louca na Chapeuzinho”, maior número⁷³ de cenas de violência, agressões e perigos de morte pelos personagens diversos, nos contos de Perrault e Grimm a representação da violência e até da morte é mais eficaz do que na animação. Assim, não é apenas a exposição da ação violenta ou perigosa, mas toda a construção simbólica envolvendo a violência que causa mais impacto e pregnância no sujeito em contato com os enredos.

Seguindo o movimento de humanização das sociedades e o reflexo disso nos contos, assim como no item anterior, vemos o decrescimento dos elementos violentos desde o conto oral até chegar à versão dos Grimm. Se no conto oral há fatiamento e ingestão de carne e sangue humanos, no de Perrault só há o ataque de um lobo faminto. No conto dos Grimm há o ataque e depois a abertura da barriga de um lobo adormecido com uma tesoura, o que apresenta considerável carga de crueldade como castigo ao lobo. Ele poderia ter sido deixado com a barriga vazia em lugar distante na floresta ou poderia ainda ter sido morto depois da recuperação de Chapeuzinho e de sua avó com vida, mas Chapeuzinho achou por bem colocar pedras no lugar das vítimas. Assim, ao acordar o Lobo, já com as pedras na barriga, tenta sair correndo “mas as pedras estavam tão pesadas que suas pernas bambearam e ele caiu morto” (TATAR, 2013, p.41), expressão que coloca a morte como algo que aconteceu, talvez, apenas porque as pernas do Lobo não suportaram o peso das pedras. Sua morte, dessa maneira, está mais ligada ao próprio Lobo do que ao lenhador que o esfolia e utiliza sua pele depois que ele morre sozinho. Ainda assim, a violência desse conto é percebida como menor que a do Perrault, afinal, a morte e a crueldade quando aplicadas ao vilão normalmente carregam carga de justiça e festejo, nem tanto de violência chocante ou crueldade. Elemento que inclusive merece atenção e estudos futuros, afinal também é intrigante pensar que no impacto da violência como algo relativo, dependente do contexto e do personagem que sofre com ela. Nesse sentido a violência contra o vilão é catártica.

Em *Deu a louca na Chapeuzinho* ninguém sofre com a violência de maneira a culminar na morte – os vilões são presos e a justiça e a paz são restauradas sem derramamento de sangue, mesmo que durante o enredo tenham ocorrido avalanches e explosões diversas, perseguição o ataque de um lobo a uma garota na floresta e depois, na casa de sua avó, o

⁷³ Na animação *Chapeuzinho* vê desconhecidos ou criminosos em potencial por, no mínimo quatro vezes, e sua avó se coloca no embate contra criminosos por duas vezes, sem contar com o ataque do lobo em sua casa, e com a invasão do lenhador/ator.

espancamento de um lobo com golpes de karatê, um grande duelo com vilões europeus, agressões gratuitas por parte da polícia ao lobo ainda suspeito... Enfim, após inúmeras situações envolvendo violência no filme, ainda assim, pode-se confirmar em alguma medida a progressão humanista envolvendo a diminuição da expressão da violência. A representação da violência na animação ocorre, como já dito, em maior número de vezes e envolve grandes embates, mas não apresenta tanta potência, no sentido de efeito estético de choque, medo ou afetação no espectador quanto os contos tradicionais bem mais simples provocam. Esse menor efeito estético provavelmente está intimamente ligado à circunstância em que essa violência é expressa, considerando a trilha sonora, o estilo e a classificação da animação.

5.2.5.3 Referência a sexo ou sexualidade

A presença de referências diretas e/ou indiretas a sexo ou à sexualidade é outro item importante quando se analisa textos clássicos infantis e suas transformações com o passar do tempo, pois recuperam a ideia exposta por Postman (1999) de que a infância estaria também ligada à noção de vergonha e à necessidade de proteção. Quando Hannah Arendt (2009) chama atenção para a necessidade de proteção, não se refere especificamente à sexualidade, mas à vida íntima, privada do mundo de forma geral. Outra questão colocada ao longo do trabalho, porém, principalmente com base nas ideias de Michel Serres (2013) e Bauman (2011), está relacionada à vida íntima, privada, que também é exposta na vida pública e isso envolve problemas pessoais, pensamentos íntimos e sexualidade, entre outras coisas. Então novamente a ideia de infância será pautada pela proteção dada a ela com relação a este tema também.

Enquanto os contos tradicionais de *Chapeuzinho Vermelho* e sua versão oral são repletos de referências diretas ou indiretas a sexo, *Deu a Louca na Chapeuzinho* parece incólume com relação a tal assunto. Numa produção com tantas referências endereçadas a adolescentes e adultos, espera-se que algum chiste envolvendo a sexualidade em qualquer nível invariavelmente apareceria, mas ainda assim a animação se desenvolve de forma absolutamente comedida, sem a moralidade praticamente explícita de Perrault, ou as possíveis indiretas presentes na versão dos Grimm que Bettelheim (1979) se propõe a desvelar pautado pela teoria psicanalítica.

No conto oral não há moralidade expressa, mas o *strip-tease* definitivo em que a garotinha escutou para cada peça de roupa questionada – “Jogue no fogo. Você não vai mais precisar dela” (DARNTON, 1988, p.22) – já indicava que talvez aquele “deitar-se com a Vovó” de maneira ingênua, fosse o seu fim, afinal, ela não mais precisaria de nada para vestir-se, definitivamente. As observações da menina frente à suposta avó são exclamações que envolvem a quantidade de pelos, o tamanho dos ombros, das unhas e dos dentes. As duas primeiras características são facilmente associadas aos homens e as duas finais, aos predadores. Essa diferença na sequência de observações da garota denota, primeiro, a identificação de um homem no lugar de alguém que representaria segurança e confiança para a menina, sua avó. Ainda assim ela permanece, até possivelmente perceber o predador, que sendo mais forte, ataca e devora sua presa.

Para Robert Darnton, o contexto em que se desenrola a história envolve uma realidade de muita fome, sangue, violência, animais selvagens, além de vida sexual sem muitos segredos perante as crianças, que já estariam inseridas em alguma medida na vida adulta. O autor qualifica o texto como um conto de advertência que pretendia assustar as crianças e cuja moral para elas seria “afastem-se dos lobos.” (DARNTON, 1988, p.22). Se esses lobos são homens ou lobos, e se a garota é literalmente devorada ou estuprada e morta, são questões que, para Darnton, aparentemente não são claras nem devem ser. Para os historiadores, segundo o autor, o conto deve ser considerado como indício do “universo mental dos camponeses, no início dos Tempos Modernos”. (DARNTON, 1988, p. 22). Ele identifica a crueza e brutalidade que, como podemos entender apontariam para a existência, no universo mental desses camponeses, dessas características dignas de pesadelo tão recorrentes nos contos que se faziam circular.

Ao conto de Perrault, no entanto alguns elementos são acrescentados e outros, retirados. Entre os elementos acrescentados na versão de Perrault e que se fazem importantes na consideração desse critério comparativo está a beleza inegável da menina – “Era a menina mais linda que já se tinha visto” (PERRAULT, 1997, p. 40, b) –, o que possivelmente já induz à considerável atenção voltada para a menina, que nessa versão começa a utilizar o capuz vermelho, presente de sua avó. Chapeuzinho deitou-se nua com o Lobo, que se fazia de sua avó, sem que esse pedisse, como o fez no conto oral, o que permite a compreensão de que despir-se para dormir com a avó é algo absolutamente comum no contexto social e cultural em que o conto circula. Com base nas afirmações de Darnton quando se refere aos editos episcopais que proibiam os pais de dormirem com seus filhos que não tivessem ainda chegado ao primeiro aniversário, vê-se que dormiam todos juntos, como ainda fazem muitas famílias

em vulnerabilidade social. O autor afirma ainda: “famílias inteiras se apinhavam em uma ou duas camas e se cercavam de animais domésticos para se manterem aquecidos”. (DARNTON, 1988, p.47). Considerando essa realidade, o deitar-se nu em companhia de alguém poderia ser apenas mais um artifício para facilitar o aquecimento e evitar o frio. O historiador Norbert Elias (2012, p.482) afirma que mesmo após a Idade Média era normal os indivíduos da mesma família dormirem juntos e nus, inclusive as crianças, pois “não havia vestimenta especial para dormir”. Como explica Elias (2012), as transformações culturais foram lentas e gradativas no sentido de desenvolver a consciência individualista, o senso de pudor e vergonha, sendo que tais mudanças permitiram que as pessoas passassem a desejar e a terem acesso a casas com camas separadas para os filhos e um cômodo reservado aos adultos. Tal percepção vai ao encontro das ideias de Postman (1999), que também relaciona a geração do senso de vergonha ao desenvolvimento do individualismo, bem como ao *sentimento de infância*.

Segundo Elias (2012), mesmo com a forte presença da igreja católica a prática comum das pessoas muitas vezes não era coerente com os mandamentos e orientações religiosas e, em tal conjuntura, a participação de crianças em jogos sexuais era comum. Do ponto de vista histórico e sociológico, esse cenário tornaria perfeitamente comum e corriqueiro o ato de as crianças se despirem para se deitarem com a avozinha. Ainda assim, mesmo supondo que a garota se deitou com o Lobo enganada, há que se conjecturar se não haveria algum desejo escondido ou excessiva curiosidade por parte de Chapeuzinho, a ponto de permanecer na cama “admirada” com as diferenças no corpo junto do qual se deitara, o corpo do compadre Lobo. As exclamações de Chapeuzinho ao se deitar, sem as roupas, com a avó envolvem o tamanho dos braços e das pernas, as orelhas, olhos e dentes. Diferentes do conto oral, essa versão diz dos braços e das pernas, não dos pelos ou dos ombros, assim, mesmo havendo uma possível semelhança com a ideia do corpo de um adulto, mais alto que a garota e com braços e pernas suficientemente grandes comparadas à ideia que a menina poderia fazer de sua avó, mulher também adulta e, portanto, maior que a garotinha, a metáfora torna-se um pouco menos clara nesse ponto. As três últimas observações, porém, já se relacionam ao predador animal: orelhas, olhos e dentes. Perrault, no entanto, mesmo tendo amenizado a metáfora do Lobo como homem ao não se referir aos ombros, como já dissemos antes, trata o Lobo como compadre e finaliza o conto com uma moralidade rimada que desfaz o “mistério” possibilitado pela substituição simbólica do homem pelo lobo.

Na versão dos irmãos Grimm a garota não fica nua nem se deita junto ao Lobo. O vilão dessa versão é mais “matreiro” e, arquitetando seu plano, pensa em Chapeuzinho como

uma “coisinha nova e tenra [...] ainda mais succulenta que a velha”. (GRIMM apud TATAR, 2013, p. 37). Argumenta com a garota para que não se comporte tão de acordo das regras, seguindo na trilha, ele diz: “Está se comportando como se estivesse indo para a escola, quando tudo é tão divertido aqui no bosque”. (GRIMM apud TATAR, 2013, p.37). É após essa crítica do Lobo, acompanhada da sugestão à garota para que veja a beleza das flores na mata e ouça o canto dos pássaros, que Chapeuzinho se distrai, e sai da trilha⁷⁴ encantada pela natureza e colhendo flores para sua avó. A sugestão do Lobo poderia ser compreendida como um convite à beleza e ao prazer natural, mas nada que indique com tanta obviedade uma intenção sexual para com a garota, quanto foi observada nos contos anteriores.

Retomando a observação de possíveis indicações ou alusões à sexualidade ou mesmo ao romance na animação contemporânea, a única referência direta possível no filme é a conversa entre duas lagartas de vozes masculinas que o Lobo escuta, por acidente, enquanto tenta interceptar com um aparelho a conversa entre Chapeuzinho e Boingo no bondinho. Uma lagarta diz, “eu não sei o que fazer, devo ligar para ela?” e a outra responde que “ela”, possível outra lagarta feminina, deve estar saindo com outro e que ele deveria fazer o mesmo. Esse pequeno detalhe que não interfere na trama principal apenas soma a mais uma referências adultas, afinal, crianças mais novas que não namoram nem saem em encontros não possuiriam, teoricamente, o conhecimento prévio para compreender de que estariam falando as lagartas, apenas entenderiam que o lobo está inconvenientemente escutando algo da privacidade entre elas. Fora isso, talvez pudesse ser considerado também que na perseguição do lobo à garota na floresta, ela lança mãos de um spray de pimenta que leva com ela. O que indicaria que a garota está preparada para desconfiar de possíveis abordagens estranhas e utilizar a arma para se defender. Spray de pimenta é instrumento que normalmente está associado ao uso feminino de autoproteção contra homens, pessoas mais fortes e preferencialmente desarmadas que pudessem atacá-las, seja em assalto ou em tentativa de assédio, violência estupro, por exemplo. Ainda assim, sendo essas as únicas possíveis referências envolvendo relação romântica, possivelmente sexual ou mesmo de violência sexual identificadas no filme, não se vê muita abertura com relação à possível exposição da sexualidade à infância, estando os poucos elementos suficientemente codificados. Esse segredo continua guardado, em contradição à percepção de Postman de um fim da infância em decorrência do não cuidado com as crianças frente aos segredos adultos. Se há alguma

⁷⁴ O sair da trilha, nesse contexto pode ser aproximado da ideia de escolha pela trilha dos alfinetes presente no conto oral e da análise feita por Bettelheim dessa escolha se alinhar com o princípio do prazer e não da realidade.

exposição das crianças à realidade que antes era escondida, a realidade exposta neste filme não é a sexual.

Não se poderia dizer o mesmo na sequência do filme *Deu a Louca na Chapeuzinho 2*, que não é objeto deste estudo, mas que merece menção por desvelar melhor uma possível tensão entre Chapeuzinho e o Lobo. Essa tensão é típica de filmes adolescentes e adultos com alguma abordagem romântica, ao mesmo tempo competitiva e sentimental. Mesmo que haja a abertura para a compreensão da relação dos dois como semelhante a um relacionamento entre amigos ou colegas de trabalho que competem entre si, em alguns momentos o tom da relação se assemelha em muito com o presente em comédias românticas em geral. Ainda que esse clima de romance possa ser percebido no segundo filme da franquia, nada na sequência da animação é explicitamente sexualizado. O clima de comédia romântica, de flerte ou algo similar até abriria novos precedentes para análise, mas não serão desenvolvidos neste trabalho por se relacionarem a outra produção que mereceria análise mais detalhada e profunda.

5.2.5.4 Representação da criança no conto

Em todos os contos abordados nesta pesquisa, Chapeuzinho apresenta algum nível de ingenuidade. No conto oral, a menina ignora que não deve informar a um desconhecido o caminho que seguirá, não nota nada de estranho nos sabores da carne ou do vinho e sequer desconfia do aspecto físico de sua avó até deitar-se com ela. Sem nos perdermos em suposições acerca da possibilidade de todos esses elementos do conto serem simbólicos – a exemplo das análises psicanalíticas, observar representações dos desejos internos e talvez não assumidos verbalmente pela garotinha – a princípio considerando apenas o que é dito no conto por Darnton, ela é ingênua, mas grande o suficiente para ter a confiança da mãe de levar pão e leite à avó. Como se vê, apesar de controversa, a ingenuidade é marca da personagem desse conto, o que nos conduz à ideia de que Chapeuzinho era mesmo criança, sem muita propriedade ou senso crítico para identificar perigo nas situações que enfrenta.

No conto de Perrault, essa característica continua marcando a menina⁷⁵. Na moralidade em verso deixada pelo autor ao final do conto vê-se que trata-se de uma garota graciosa que

⁷⁵ Faz-se importante recuperar o dado de que Perrault é o primeiro a dizer da beleza da menina bem como a vesti-la com um capuz vermelho, consideradas as versões aqui consultadas. Esses dois elementos serão de suma importância para posteriores análises psicanalíticas, mas não existem no conto oral a que Darnton se refere.

dá ouvido à criatura maldosa e, como se estivesse pedindo por isso, acaba sendo devorada. É desatenta e se deixa levar por falsas gentilezas, embora saiba dar corretamente a indicação de onde vive a avó, bem como fazer todas as observações ao Lobo vestido de Vovó antes de ser devorada. Nessa versão o Lobo ao menos se esconde debaixo das cobertas, o que permite a ela se manter na ingenuidade por mais tempo, diferente do conto oral que não deixa isso claro, havendo ainda o diálogo com o Lobo antes de se deitar com ele, dando a entender que ela o via e que ele a via também.

Igualmente se revela ingênua a Chapeuzinho dos Grimm que, apesar de dominar ainda melhor a linguagem com diálogos extensos e explicações detalhadas na indicação ao Lobo da morada de sua avó, parece ser mais vítima por ter menos chance de perceber a cilada em que entrava. O Lobo estava disfarçado, vestiu as roupas da avó, colocou sua touca e fechou a cortina, o que não acontece nos contos anteriores.

Na versão cinematográfica, a Chapeuzinho não se vê mais como criança. Ao sugerir à Vovó que leve para ela seu livro de receitas, a velhinha diz que a viagem pela montanha pode ser muito perigosa para uma menininha, ao que ela responde não ser mais só uma menininha. Depois dessa cena ela aparece num mirante no alto da árvore, numa espécie de casa na árvore, lendo uma revista mensal de nome “*Terras distantes*”, na versão dublada, e “*Far away places: your monthly escape*”, em inglês. Chapeuzinho não só domina bem a linguagem como sabe ler e consegue pensar em um plano para proteger a avó da falência. Além disso, nesse conto Chapeuzinho é também campeã nacional de karatê e carrega um spray de pimenta com ela. Chapeuzinho não parece realmente ser uma garota muito nova, provavelmente uma adolescente que já sonha com a construção autônoma de sua história, mas que ainda se vê como jovem o suficiente ao ponto de achar suspeito um Lobo “parando crianças” na floresta. Ao mesmo tempo em que ela consegue estranhar a situação como perigosa e um possível indício de culpa por parte do Lobo, ela se coloca no lugar de criança, reconhecendo, exclusivamente nesse momento a hierarquia de poder em que ela estaria submissa do Lobo. Na animação o inspetor Pirueta questiona o Lobo: “você levou uma surra de uma menininha?” A confirmação do Lobo e a cara de deboche dos demais policiais e da própria garota confirmam a relação de poder simbólico apresentada na fala de Chapeuzinho, que mesmo se defendendo bem, sabe que ela seria, ao menos em teoria, a parte frágil em relação ao Lobo. A ingenuidade só marca essa Chapeuzinho na sua relação com Boingo, o coelho

Assim, se no conto oral há apenas ingenuidade, no de Perrault já se observa floreios que poderiam ser, na visão do autor, elementos simbólicos importantes para situar a menina como responsável em alguma medida pelo seu fim.

vilão, e com sua avó, já que ambos a enganam. Isso é feito porém com nível de sofisticação, na tentativa de enganar a garota, o que não se compara à tentativa tosca do Lobo dos demais contos de se cobrir ou mesmo vestir as roupas da Vovó para enganar a garota. Essa Chapeuzinho já não é uma criança ingênua, apesar de ser enganada.

Neste ponto vemos um elemento que merece maior atenção. Enquanto no conto oral e que não se dirigia necessariamente a crianças, ou apenas a crianças, Chapeuzinho é uma menina pequena e ingênua, no enredo da animação identificada como infantil ela é adolescente. Pode-se argumentar que, na mesma medida dos contos, o filme não é direcionado apenas ao público infantil haja vista todas as referências adultas já apontadas; porém, praticamente todas elas poderiam ser mantidas com uma Chapeuzinho mais nova. No entanto, ao envelhecer a personagem, o filme se adequaria melhor à ideia anteriormente trabalhada de possível supervalorização da juventude em detrimento dos outros momentos da vida humana. Não só Chapeuzinho torna-se adolescente como a Vovó Pucket também é uma senhora de ar jovial, que pratica esportes radicais, está sempre disponível no celular e não tem medo de nada. Se não há exposição de alguns segredos, como a referência à sexualidade, que minem a inocência infantil das crianças espectadoras, há, ao longo de toda a animação, a supervalorização da juventude e a negação da infância e da velhice.

Em *Deu a louca na Chapeuzinho* não podemos limitar nosso olhar à própria Chapeuzinho nesse item, na medida em que há outras crianças na animação, inclusive menores, que correm atrás do caminhão de doces no palito guiado pelo lenhador que também é cantor e ator. Ao longo da animação vemos algumas referências a outros contos de fadas e esse ponto da animação é, certamente, um deles. O carrinho de doce no palito atrai crianças que, a exemplo do flautista mágico, o seguem completamente encantados pela música entoada em estilo tirolez. São representadas como menores e gorduchas que seguem o cantor com doces nos palito morro acima e abaixo numa repetição da tradicional imagem do flautista mágico que encanta as crianças de um povoado. As crianças desse quadro da animação são bem distintas de Chapeuzinho.

Enquanto Chapeuzinho já trabalha vendendo os doces, essas crianças apenas os comprem. Uma delas expressa um pedido à mãe, que não aparece na cena; outra se mostra mesmo infantil ao ponto de enfiar o espeto no nariz de maneira clara da representação de infância como algo não só ingênuo como ridículo e passível de domínio, bem diferente das noções de autoconsciência e astúcia marcantes em Chapeuzinho. Franz, o vendedor de doces que tenta o papel de lenhador, é adulto, mas, no entanto, ainda tem posturas que podem ser entendidas como ingênuas, infantis, ridículas ou mesmo irresponsáveis, numa possível

infantilização da figura adulta. Sua atitude frente ao diretor da cena no teste para o comercial é claramente submissa e desastrada, depois, em companhia das crianças joga espetinhos de doces para cima, permitindo que caíssem sobre elas, acertando cabeças e os olhos de algumas, que continuam ali interessadas nos doces; caracterizando uma cena cômica de irresponsabilidade, comum em desenhos animados. Franz é insensato a ponto de cortar árvores à revelia apenas para treinar para o papel de lenhador do comercial de creme para calos e aproximar-se de seu sonho artístico, causando estragos na floresta. Assim, enquanto as crianças são estúpidas e ingênuas, o adulto infantilizado é ingênuo e irresponsável. A jovem Chapeuzinho e a velha, porém jovial, vovozinha são as representações mais valorizadas das fases de amadurecimento humano. Novamente a juventude se sobrepõe à infância e à vida adulta.

5.2.5.5 Representação do final feliz

Bem como caracteriza a pesquisadora Nelly Coelho (2010), com o passar do tempo e com o desenvolvimento do humanismo os contos foram sendo suavizados e suas conclusões se tornando gradativamente alegres. Se, nos contos oral e de Parrault, Chapeuzinho acaba sendo devorada sem chance de fuga, na história dos Grimm, embora devorada, ela consegue ser salva e aprender a lição. Em *Deu a Louca na Chapeuzinho*, a garota, apesar de ser atacada algumas vezes pelo Lobo, só aparenta estar em perigo quando confronta o real vilão do filme. Isso acontece efetivamente em apenas duas oportunidades: a primeira antes dela saber as reais intenções do coelho Boingo e a segunda no confronto final de verdades reveladas na toca do coelho. Ainda assim, no confronto final ainda existe a chance de duelo e da intervenção dos amigos/ parceiros de Chapeuzinho, ex-suspeitos da polícia.

O final do filme, mesmo sendo feliz com a prisão dos vilões e ovação dos heróis, também é aberto, na medida em que abre portas para uma sequência, um segundo filme da franquia. O final feliz em contos baseados nos clássicos infantis parece, com base no que foi observado ao longo do trabalho, ter sido herança que dificilmente se perderá, mesmo com a possível transformação da percepção da infância e das circunstâncias vividas pelas crianças.

A animação, apesar de manter a solução do problema principal do enredo e a sensação de final feliz tradicional, abre outra porta para percepção mais complexa da realidade da vida. A proposta do Inspetor Pirueta feita aos heróis é a de formarem uma equipe de agentes

secrets que, como é dito no filme, “trabalharão disfarçados, em missões impossíveis, em lugares distantes, tem muitas histórias que precisam de um... final feliz. Eu trabalho para uma organização secreta que garante isso”. É então citada a empresa de nome *Agência Felizes para Sempre* tem como missão, proporcionar finais felizes para as histórias. Assim, eles não são naturais, são frutos de um esforço, o final de uma história, portanto pode ser mudado, não sendo algo fechado e predestinado. Vemos aí um novo elemento que complexifica a realidade apresentada para as crianças, em que o final da história, o destino de uma personagem não é necessariamente fechado, estando aberta sempre a porta para uma luta, uma aventura perigosa em prol de finais felizes, para eles próprios e para outros.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperando o objetivo de observar, ao longo das análises, indícios de um possível ápice do reconhecimento da infância e de uma possível decadência dessa identificação na contemporaneidade, entendemos que tal dinâmica se confirma. Não necessariamente nesses termos, mas se confirma. A ressalva se refere ao fato de não ser possível afirmar, com base neste trabalho, a decadência da ideia de infância de forma geral, mas, sim, de alguns pontos antes primordiais nesse reconhecimento. Assim, observamos a transformação da ideia de infância, com base na análise das mudanças e profanações dos contos clássicos, bem como de alguns dos valores escolhidos para serem negados ou contrariados. Observa-se nessa transformação na ideia ou no *sentimento de infância*, nos termos de Ariès (1981), um movimento descendente em que alguns cuidados são desvalorizados, em que as crianças são menos poupadas da percepção complexa da vida e das pessoas. Percebe-se nesse sentido que as personagens boas, de maneira geral, apresentam falhas de caráter e práticas questionáveis e os vilões muitas vezes já têm história e um passado no qual foram vítimas de alguma coisa – há explicação para a maldade dessas personagens. Constata-se ainda a humanização nesse processo de complexificação das personagens dos contos clássicos na contemporaneidade.

As novas versões, ao profanarem os clássicos, também indicam uma infância mais próxima da juventude. Chapeuzinho não é uma menininha, mas jovem adolescente ou pré-adolescente, que já deseja independência e que, como já foi dito, é representada de forma bem mais positiva do que as outras crianças da mesma animação. A personagem passa por situações em que descobre que as pessoas têm segredos, que podem mentir e enganar, mesmo sendo essencialmente boas. A relativização entre o certo e o errado no filme infantil acompanha esse valor, sendo também observada em outras obras. Chegamos a citar essa relativização na atuação do Lobo em *Deu a Louca na Chapeuzinho* e observamos também a sugestão de que a violência pode ser aceita como positiva desde que pareça justa, como acontece no livro *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho* e também no conto tradicional de Perrault.

A relativização entre o bem e o mal e a complexificação das personagens nos contos de fada são considerados aqui aspectos marcantes da transformação da mentalidade ocidental e da percepção da infância. Aqui a análise se concentrou em Chapeuzinho Vermelho, mas outras obras também confirmam a dinâmica de fechamento e abertura de alcance na

complexidade e de cuidado com a infância. Na mais recente versão da Disney do clássico Cinderela, em *live motion*, a Madrasta Má, num determinado momento tenta relativizar sua maldade, conta um pouco de sua história prévia que explicaria o porquê de tanta amargura. A personagem passa a ser mais humana, apesar de continuar má, assim como Cinderela, que se esforça para se manter fiel às palavras de sua mãe que pedia que nunca deixasse de ser bondosa e gentil para não se amargurar também. Ainda assim, essa versão foi alvo de duras críticas por parecer apenas uma produção em nova técnica de um enredo praticamente igual ao da clássica animação Disney. Apesar de muito pouco da história ser alterado, ainda é possível observar os índices das transformações citadas. Novas semioses são possíveis nas versões mais “amadurecidas” dos clássicos infantis, indicando novo momento de recuperação desses clássicos. Se com Perrault e depois com os Grimm eles se tornaram clássicos, se as versões Disney de muitos desses contos profanaram os anteriores, permitindo a instauração de novos clássicos no imaginário infantil, hoje observamos que novas profanações acontecem. Possíveis novos dispositivos se formariam a partir dessas profanações que, sendo dispositivos indicarão novas moralidades e modos de agir. O farão, no entanto, com mais variáveis, numa perspectiva menos simplista que alcance a Polegarzinha que vive uma infância distinta daquela de gerações anteriores e que permite a criação de produtos infantis também diferentes e vice-versa.

É importante ressaltar que não se cultiva percepção romantizada das infâncias anteriores como inquestionavelmente mais protegidas, haja vista a qualidade complexa da construção da vida social e cultural, bem como dos inúmeros exemplos em outras instâncias, de desconsideração da necessidade de proteção de crianças frente a realidades adultas. Esse fenômeno midiático é incidentalmente análogo ao que se observa em programas infantis na televisão. Basta lembrar a óbvia sexualização precoce das crianças no antigo Xou da Xuxa e mais contemporaneamente o especial da cantora Anita para crianças, o *Show das Poderosinhas*, produzido pelo MultiShow. Ainda assim, nos itens escolhidos para análise neste trabalho e com base na expressão dos contos clássicos infantis e de suas versões observamos a paulatina abertura de alguns elementos que denotam exigência de maturidade da infância para perceber, por exemplo, que o bem e o mal não são dimensões absolutas na vida prática humana.

O dispositivo conto clássico, observado sob a genealogia múltipla escolhida aqui, com suas justaposições diversas entre as semioses que os compõem, é profanado em gradações variáveis desde o momento da criação de uma nova versão até o momento em que o sujeito, com conhecimento do conto base, entra em contato com o novo enredo. O contato permite a

profanação do conto base fixado em sua memória, tocando nos interpretantes gerados na interação com a história. Essa profanação acontece em distintas mídias – livros, filmes, peças teatrais dentre outros produtos culturais – e, muitas vezes, ela recupera variadas mídias e linguagens midiáticas como vimos nas abordagens contemporâneas do conto que tem seu enredo transcorrendo em circunstâncias de uma vida midiaticizada e permeada por aparatos técnicos complexos e modernos. Atualizam o enredo, como em outras versões e adaptações com facilidades tecnológicas, linguagens publicitárias e realocam o conto na realidade das Polegarzinhas, seja na presença de elementos contemporâneos nas vestimentas e aparatos tecnológicos, seja na linguagem ou até nos valores, como pode ser observado em *Deu a Louca na Chapeuzinho* ou em *Valente*, por exemplo.

As profanações, que por vezes indicam menor proteção da criança, permitem a percepção do dinamismo das transformações culturais envolvendo a ideia de infância, o modelo clássico e o olhar dispositivante sobre esse padrão que insistimos em retomar, render homenagens e, ao mesmo tempo, profanar.

Os contos clássicos, frutos não só da imaginação e devaneios como também das vivências cotidianas e valores de quem nos conta a história, hoje são revisitados e repensados numa realidade cotidiana contemporânea com alguns novos valores. Muitos, porém, ainda permanecem os mesmos na contemporaneidade, a ponto da referência maior ainda ser mantida nos clássicos europeus e de se criarem instituições como a “Escola de Princesas”. A profanação, no entanto, continua acontecendo em muitas das novas versões – não só no conto, na criação e no contato com as mais diversas releituras, mas também da própria instituição social “infância”, na medida em que a percepção desse estágio específico da vida humana se altera e se complexifica, mas em algumas instâncias, recua⁷⁶ efetivamente. Sobre esse recuo é importante lembrar do surgimento da classificação “pré-adolescência”, da dificuldade em se categorizar cada indivíduo nesses termos e do avanço da pré-adolescência sobre a infância.

A profanação do conto, sendo assim indício da profanação da infância, também indica a transformação de outro elemento que se faz primordial considerando a referência pesquisada: a noção de vergonha. Se o devaneio para Freud exige alguma ideia de vergonha – pois seria a estetização de algo que poderia ser motivo de embaraço ou desonra –, e se essa é

⁷⁶ Aqui nos valem da referência a algumas obras classificadas como infantis para educação sexual e de diversidade sexual. Mais especificamente no concernente à obra “Aparelho sexual e cia”, do selo Companhia das Letrinhas que é voltado para “crianças descoladas” (como adverte a capa) na intenção de atingir pré-adolescentes. A obra gera ainda muito debate, pois traz itens importantes e necessários para a educação sexual, porém o traz de maneira lúdica e um tanto infantilizada – realmente com o direcionamento objetivo para crianças, como se vê na capa, não à pré-adolescência ou à adolescência. A menção deste livro serve aqui apenas como pequena mostra da possível decadência da valorização da vergonha frente a infância e da profanação do sentimento de infância idealizado e romântico.

necessária para a identificação de uma especificidade da infância que exige mais segredos, como observaram Elias (2012) e Postman (1999), a profanação da infância acaba por igualmente denotar a decadência da vergonha. Essa ideia também corroboraria a percepção de Bauman da dificuldade contemporânea em se defender a esfera do privado, bem como a de Arendt, que observa possíveis consequências na educação que não cultiva a infância na intimidade. Em benefício desse argumento é sintomática a percepção do surgimento de várias produções midiáticas com novos tratamentos de antigas histórias e contos clássicos. Não só Chapeuzinho Vermelho como outros clássicos tradicionais são retomados e mesmo os *remakes* introduzem aspectos profanatórios de versões já consolidadas no imaginário comum contemporâneo.

O gesto de observação do movimento que a sociedade faz de recuperação e profanação desses contos é um dos caminhos possíveis proporcionados pelo fascínio pelos contos tradicionais, fantásticos, maravilhosos e de fadas continuamente alimentados na sociedade ocidental. Existem inúmeros outros caminhos possíveis que envolvem os contos clássicos infantis – o aqui escolhido buscou observar nas profanações desses dispositivos indícios de transformações, dessacralizações da noção tradicional de infância. Essa percepção por si só gera novas indagações que infelizmente não puderam ser desenvolvidas neste estudo, mas que permanecem suspensas para futuras pesquisas e abordagens.

REFERÊNCIAS

A BELA ADORMECIDA (Título original: SLEEPING BEAUTY) Dir. Wolfgang Reitherman, EUA. Walt Disney Pictures, 1959. 75min

AGAMBEN, Giorgio. **Elogio da profanação**. In: Profanações. Boitempo Editorial: São Paulo. 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**. Outra travessia. N.5. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: nov. 2014.

ANDERSEN, Christian Hans (1837). **A pequena sereia**. In: TATAR, Maria. Contos de Fada: Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 318-347.

A PEQUENA SEREIA (Título Original: THE LITTLE MERMAID) Dir. Ron Clements & John Musker, EUA. Walt Disney Pictures, 1989. 85min.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2009.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BARUZZI, Agnese; NATALINI, Sandro. **A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Índigo. São Paulo: Brinque-Book Editora de Livros. 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **44 Cartas do Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1955. Disponível em: < <http://baixacultura.org/biblioteca/artigos-ensaios-papers/1-1-a-obra-de-arte-na-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica/>> Acesso em: fev. 2016

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de Fadas**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

BRAGA, José Luiz. **Dispositivos Interacionais**. 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/68580483/dispositivos-interacionais-braga>>. Acesso em: ago. 2013.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Palavra: Dispositivo // Word: Device**. Dispositiva, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 37-43, dez. 2012. ISSN 2237-9967. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/2514>>. Acesso em: 16 out. 2015.

CINDERELA (Título original: CINDERELLA) Dir. Clyde Geronimi, EUA. Walt Disney Pictures, 1950. 72min.

CINDERELA (Título original: CINDERELLA) Dir. Kenneth Branagh, EUA. Walt Disney Pictures, 2015. 72min. 105min.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2010.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

DARNTON, Robert. **O Grande massacre dos Gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DEU A LOUCA EM CHAPEUZINHO. (Título Original: HOODWINKED) Dir. Cory Edwards, EUA. The Weintein Co. & Kambar Entertainment, 2005. 74 min.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva 1972.

ELIAS, Norbert. **A civilização dos pais**. Revista Sociedade e Estado, vol.27, n.3, pp. 469-493. 2012. ISSN 0102-6992. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922012000300003>> Acesso em: jan. 2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Contos dos Irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FARIAS, Iara Rosa. A construção de humor e verdade na animação “Deu a louca na Chapeuzinho”. **Estudos Semióticos**. [on-line]. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 11, Número 1, São Paulo, Julho de 2015, p. 21–30. Disponível em: < http://revistas.usp.br/esse_i >. Acesso em: nov. 2015.

FERREIRA, Jairo. **Mediatização: dispositivos, processos sociais e de comunicação**. Revista E-Compós. V.10. 2007. Disponível em < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/196/197>> Acesso em: fev. 2016.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.9. p. 147-158.

GÉLIS, Jacques. **A individualização da Criança**. In: CHARTIER, Roger (org.). História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HELD. Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Beginning to Theorize Adaptation**. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

KLEIN, Otávio. A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos. **Estudos em Comunicação**, n. 1, p. 215-231, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.ec.ubi.pt/ec/01/pdfs/klein-otavio-genese-do-conceito-de-dispositivo.pdf>>. Acesso em: jul. 2013.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do imaginário**. Tradução de Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MALÉVOLA. (Título original: MALEFICENT) Dir. Robert Stromberg, EUA. Walt Disney Pictures, 2014. 97min.

MARTINS, Roberto de Andrade. **As dificuldades de estudo do pensamento dos Vedas**. In: FERREIRA, Mário; GNERRE, Maria Lucia Abaurre; POSSEBON, Fabricio (orgs.). Antologia Védica. Edição bilíngue: sânscrito e português. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011. (ISBN 978-85-7745-775-5). Disponível em: <https://www.academia.edu/3802077/As_dificuldades_de_estudo_do_pensamento_dos_Vedas._MARTINS_Roberto_de_Andrade>. Acessado em: jul. 2015.

MIDGLEY, Mary. **A presença dos mitos em nossas vidas**. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

MORIN, Edgar. O desafio da complexidade. **Ciência com Consciência**. Edição revista e modificada pelo Autor. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória 82 EDIÇÃO B BERTRAND BRASIL, 2005.

MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio D. (org). **O Jornal: da forma ao sentido**. Brasília: UNB, 2002.

O PEQUENO PRÍNCIPE (Título Original: LE PETIT PRINCE), Dir. Mark Osborne, França. Animation Studios & Paris Filmes, 2015. 94min.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Tradução: Mônica Stahel e Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

PERRAULT, Charles. *Contos*. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997a.

PINTO, Júlio. **Logos Sensorial**: tempo e sensação na contemporaneidade. Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura. V.8, N.2. 2010. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4859>> Acesso em Dezembro de 2015.

PINTO, Júlio; CASA NOVA, Vera. (orgs.) **Algumas semióticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da Infância**. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

RODRIGUES, Carla. **Os nomes do capital**. In: Revista Serrote, Instituto Moreira Sales: São Paulo, 2010.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Rio de Janeiro, Editora Agir, 2009.

SERRES, Alain. **Chapeuzinho (Anuncie Aqui!) Vermelho**. São Paulo: Scipione, 2011.

SERRES, Michel. **Polegarzinha**: Uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SHRECK. Dir. Andrew Adamson, EUA. Pacific Data Images & Dreamworks Pictures, 2001. 90min.

TATAR, Maria. **Contos de Fada**: Edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VALENTE (Título original: BRAVE) Dir. Marc Andrews & Brenda Chapman, EUA. I Animation Studios & Walt Disney Pictures, 2012. 93min.