

Vermelho, verde e amarelo: *Tudo era uma vez*

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

OS CONTOS de fada têm um valor extraordinário no desenvolvimento infantil, sendo, via de regra, o primeiro contato da criança com o mundo ficcional formalizado numa narrativa. Ouvir um conto de fada constitui o momento inaugural de um processo de “organização da experiência” (Candido, 1995), que a literatura propicia. É muito mais do que os pedagogos chamam de “desenvolver a imaginação”: sabemos, sobretudo na esteira de Bruno Bettelheim (1980), o quanto os contos de fada tratam de questões fundamentais com que se defronta a criança no seu desenvolvimento. Efetivamente, essas narrativas atuam, podendo pontuar – ou restaurar – um significado para situações da vida de cada um, algumas absolutamente desconcertantes, sobretudo nos momentos de inflexão no curso da existência.

Às vezes surpreendemo-nos um tanto chocados com o grau de crueldade embutido em algumas histórias de fada, e queremos “poupar” os nossos filhos de um confronto com esse sofrimento, com a maldade de algumas personagens que habitam o mundo do maravilhoso. Mas isso seria impedir que a criança se defronte com situações simbólicas – repito: *simbólicas* – que ela no mundo real vivencia, em que o Bem e o Mal se travejam, e com as quais os contos de fada ajudam a lidar. A criança por meio dos contos de fada vê, verbalizadas – pois é no nível da palavra que as coisas se passam –, situações de sofrimento, de medo, de perigo, situações que exigem dela um esforço de superação. A personagem com que ela se identifica atravessa obstáculos e passa a um outro patamar de existência.

Com efeito, os contos de fada – uma espécie de repositório da sabedoria popular transmitido de pais a filhos, ou melhor, de mães a filhos, pela voz – foram se constituindo num patrimônio precioso de cultura, veiculando experiência humana. Tratam de questões fundamentais da criança no seu processo de desenvolvimento – que não se faz sem crises.

A importância dessas narrativas é sublinhada por ninguém menos que Platão, que em *A República* reconhece o papel que as mães e avós exercem de “moldar” (o termo é este: modelar) as almas das crianças, com seus contos e narrativas, com o “*mythos*”.

Um estudo comparativo dos contos de fada *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Perrault, *Fita Verde no Cabelo* (1964), de Guimarães Rosa e *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque, atestará que os autores brasileiros, esta-

belecendo um inevitável diálogo com o texto do século XVII, efetivarão uma significativa mudança de eixo. Não seria o caso, agora, de se retomarem a fundo as análises e interpretações – de resto já bem conhecidas – feitas sobre essas narrativas, sobretudo a de Perrault, mas de, numa abordagem comparativa das três, mostrar as visões diferentes que elas carregam, e apontar como, de diferentes maneiras, elas são “veículos de experiência humana”.

Pois, embora as três narrativas tratem da questão do desenvolvimento infantil, dos percalços e sofrimentos da criança para crescer, e também da questão do enfrentamento do MEDO (medo infantil, mas também medo da criança que habita cada um de nós), o enfoque de cada uma é bem singularizado, como se verá a seguir.

Chapeuzinho Vermelho

Vamos começar pelo primeiro, cronologicamente, que é o conto de Perrault, *Chapeuzinho Vermelho*. Perrault viveu de 1628 a 1703; a publicação da sua coletânea de contos é de 1697, quando receberam forma escrita relatos de tradição oral – histórias anônimas que, num determinado momento, foram postas por escrito por um autor. Alguns anos mais tarde, Grimm, em 1812, publica também um conto *Chapeuzinho Vermelho*, numa versão em que a avó e a menina ao final são salvas pelo caçador. É verdade que no nosso imaginário, na nossa memória de crianças crescidas que provavelmente ouviram na infância essas narrativas, fixou-se a lembrança mesclada das duas versões, de Perrault e de Grimm. Mas é a de Perrault que vou seguir.

Trata-se da história da meninazinha que ganhara da avó que muito a amava um chapéu vermelho, e que é mandada por sua mãe à aldeia vizinha, onde mora a avó, levando-lhe presentes: um bolo e um potezinho de manteiga. Chapeuzinho Vermelho, ao tomar o caminho mais longo da floresta, é encontrada pelo lobo, que lhe pergunta onde vai; e ela lhe dá todas as referências para que seja encontrada a casa da avó.

Sabemos como se passa o restante da história: guiado pelas indicações precisas da menina, o lobo, tomando o caminho mais curto, chega à casa da avó, devora-a e, mal disfarçando-se com sua touca, deita-se na cama, onde espera pela menina. Chapeuzinho chega à casa da avó, estranha em vê-la daquele jeito, mas aceita o convite do lobo disfarçado para deitar-se na cama com ele. Ambos entabulam um diálogo extremamente significativo (como se verá mais adiante), ao fim do qual o lobo a devora.

É importante sublinhar que a menina *sai de casa*, é “mandada” pela mãe para uma outra aldeia, quase que num ritual de iniciação. De um lado, uma linhagem feminina, desdobrada em três gerações: filha, mãe e avó – só mulheres, falta o pai; de outro lado, o masculino, mas um masculino atemorizador: o lobo.

Com efeito, nesse conto (Perrault, 1985), em que os críticos literários e intérpretes, tendo à frente um Bruno Bettelheim, apontam o caráter “pedagógico”



Chapeuzinho Vermelho encontra o lobo na floresta (Ilustração de Gustave Doré).¹



Chapeuzinho Vermelho e o lobo na cama (Ilustração de Gustave Doré).

e moralizante de uma narrativa que tematiza o desenvolvimento psicológico infantil –, é mostrada uma menina à beira da puberdade, em seus confrontos com o masculino, um masculino sedutor e ameaçador, quase que se impõe uma abordagem psicanalítica, freudiana. Uma meninazinha e um lobo. Um lobo “peludo”, diz o texto, com quem ela, literalmente, nas palavras do narrador, “se mete na cama”.

É muito interessante que os ilustradores, com grande sensibilidade, por vezes penetram fundo no sentido dos textos, e com seus desenhos os reforçam ou comentam. É assim que Bettelheim (1980) fala que Gustave Doré desenha uma meninazinha na cama, com uma feição entre assustada e fascinada, ou, pelo menos, instigada. Não é propriamente medo, é um misto de atração e repulsa.

Literalmente, diz o texto: “Chapeuzinho Vermelho despiu-se e se meteu na cama, onde ficou muito admirada, ao ver como a avó estava esquisita...”. E aí se estabelece o famoso diálogo:

- Vovó, como são grandes os seus braços!
- É para melhor te abraçar, minha filha!
- Vovó, como são grandes as suas pernas!
- É para poder correr melhor, minha netinha!
- Vovó, como são grandes as suas orelhas!
- É para ouvir melhor, netinha!
- Vovó, como são grandes os seus olhos !
- É para ver melhor, netinha!
- Vovó , como são grandes os seus dentes!
- É para te comer!

Aqui o caráter propriamente corporal desse lobo é convocado, cada membro e sua função: grandes braços para abraçar, grandes pernas para correr, grandes orelhas para ouvir, grandes olhos para ver e... grandes dentes para comer. (Para *te* comer, diz o texto.). E nesse “comer”, há que se acolher o significado propriamente sexual com que, nas várias línguas, esse verbo se reveste. Pois, efetivamente, o lobo se atirou sobre Chapeuzinho Vermelho e a comeu. E assim termina o conto de Perrault. Na versão de Grimm, a avó e Chapeuzinho, como já referi, depois de devoradas são salvas pelo caçador, que abre a barriga do lobo e de lá as retira. Chapeuzinho assim como que renasce. O lobo devora – o simbolismo de uma goela devoradora é inequívoco –, mas, na medida em que a menina pode sair viva da sua barriga (como que numa cesariana), tem uma oportunidade de renascer para a vida. O lobo é caracterizado pela voracidade (“fome de lobo” é expressão consagrada para o superlativo da fome), pela goela devoradora, imagem arquetípica. É interessante observar que não se fala em “fome de leão”, o grande carnívoro, mas em fome de lobo. Mas sabemos que a goela devora e vomita, ou, numa outra versão, a goela devora, mas do ventre do lobo, aberto pela faca do salvador, pode sair o que tinha sido devorado, como num segundo nascimento.

Chapeuzinho *Vermelho*, Fita *Verde* no Cabelo, Chapeuzinho *Amarelo*: é inequívoca a importância da cor, que varia segundo cada autor desse elenco aqui formado, e seu respectivo enfoque. Em que termos se pode falar de uma simbologia das cores, que têm, sabemos, uma linguagem própria? “Quando o artista se deixa levar pelo sentimento, algo colorido se anuncia”, fala Goethe (1993, item 863, p.155) no seu interessantíssimo *Doutrina das cores*. E num

capítulo, que se intitula “Efeito sensível-moral da cor”, diz ele que a cor produz um efeito “sobre o sentido que lhe é mais adequado, a visão, e, por meio desta, sobre a alma...” (ibidem, parág.758). E ainda: “A experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos” (ibidem, parág.762). Com efeito a cor, ligada ao mundo sensorial, ao mundo dos sentidos, é uma qualidade que emana do objeto, mas também nossa reação a esse objeto. Para Matisse, o desenho pertence ao espírito, e a cor, aos sentidos (apud Arnheim, 1998).

No caso da nossa primeira Chapeuzinho: por que *vermelho*? A simbologia das cores é por vezes inequívoca: universalmente, o vermelho é uma cor dramática: aferida em primeiríssimo lugar ao sangue, ao fogo (e daí à paixão, à revolução). E como em quase todo o simbolismo, com exceção dos símbolos matemáticos, a base é a analogia. Efetivamente, o *vermelho* remete à sexualidade – sobretudo sexualidade feminina: ao sangue da menstruação, índice da maturação orgânica da mulher; e ao sangue da defloração, marcando o início da vida sexual. O corar e o enrubescer também são ligados a sentimentos, ao pudor e a um estado erotizado. O campo de evocação aberto pela cor vermelha se expande assim inevitavelmente do sangue ao rubor das faces; do sangue sexualmente aferido (menstruação/defloração) ao sangue derramado, ao ferimento, à carne viva. “Encarnado”, se diz para o vermelho. A “Cruz Vermelha”, por exemplo, sociedade internacional destinada a socorrer os feridos de guerra, tem como logotipo uma cruz vermelha sobre fundo branco. Pode ser a cor do ferimento, mas não a da morte, que é exangue, o domínio da palidez.

Vermelho é assim a cor biologicamente mais vital, cor do sangue e das entranhas irrigadas por esse sangue; mas também do fogo, como já referi, com todo seu sentido passional. Sendo uma das cores de maior energia, não por acaso é essa a cor do chapeuzinho, e metonimicamente da menina do conto, às voltas com seu crescimento, suas questões, descobertas e decisões vitais.

Fita Verde no Cabelo

Vamos passar à segunda narrativa, o conto de Guimarães Rosa – que, evidentemente, levará a algumas elucubrações a respeito do “verde”.

Antes, porém, me detenho naquilo que nesse conto (Rosa, 1992) faz dessa velha história uma “nova velha história”, como aliás reza o subtítulo – e algumas observações se imporão a respeito do “processo de estranhamento” que o autor imprime não apenas à linguagem, mas a toda sua ficção (estranheza de vocabulário, de sintaxe, mas também estranheza de enredo – aquilo que Alfredo Bosi (1975) chama de uma “semântica do insólito”: Guimarães Rosa parte de uma velha história que é a nossa conhecida *Chapeuzinho Vermelho* e, mantendo quase o mesmo enredo e aparentemente as mesmas personagens, ele a recriará. Essa ruptura de um paradigma consagrado terá o efeito de atrair o olhar para o que surgia desatentamente no nosso campo de visão, de desautomatizar a percepção, e, assim, forçar a atenção, ou melhor, nos forçar a prestar atenção.

Desde a frase inaugural do conto: lembremos que em Perrault, nas três primeiras frases, compõem a aldeia, a menina, a mãe, a avó e o chapeuzinho que a avó dá à neta:

Era uma vez uma menina que vivia numa aldeia e era a coisa mais linda que se podia imaginar. Sua mãe era louca por ela, e a avó mais louca ainda. A boa velhinha mandou fazer para ela um chapeuzinho vermelho...

Como o narrador rosiano, por seu lado, se desincumbirá da tarefa?

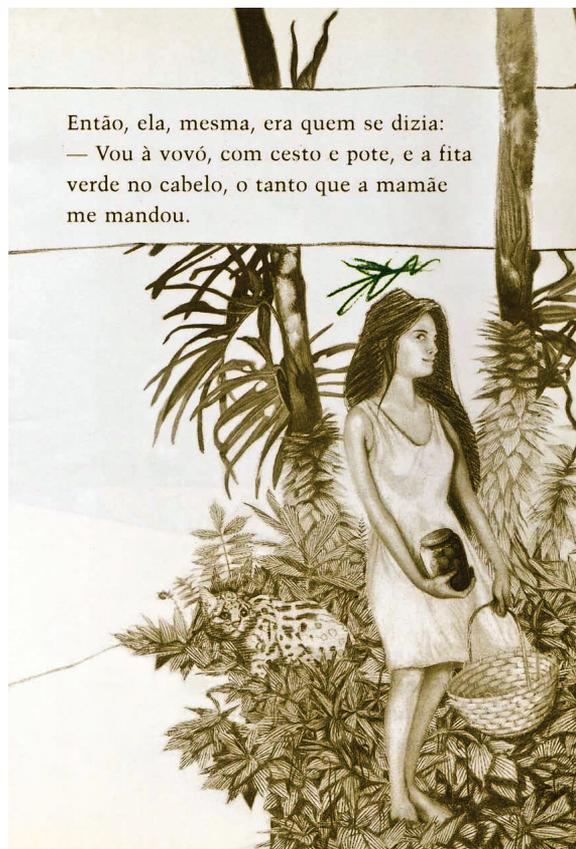
Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam.

Remete-se aqui de chofre ao estatuto etário da avó de Chapeuzinho, da mãe de Chapeuzinho e da própria Chapeuzinho. Quem habita a aldeia é apresentado com sua função, ou com sua existência primordial definida por um verbo. Em outras palavras, são caracterizados por seu estatuto de idade (velho, adulto, criança), de gênero (masculino e feminino) e de “ação” fundamental. Aos pares, aos casais: “Velhos e velhas que *velhavam*” (indicando passividade); “homens e mulheres que *esperavam*” – onde se flagra uma ambiguidade, ou melhor, uma indefinição, porque *esperar* tem uma conotação passiva, de aguardar; e uma conotação ativa, ligada ao sema de “esperança” – no nível do desejo, no nível da formulação de um projeto; “meninos e meninas que *nasciam e cresciam*” (apontando uma atividade, e atividade vital: são esses, aliás, os únicos verbos que conotam um real dinamismo).

Como na narrativa de Perrault, há na de Guimarães Rosa também a menininha, a mãe e a avó: a linhagem feminina de uma família. O masculino se faz presente logo nas primeiras linhas do conto, na população da cidade, cada exemplar com sua contrapartida feminina, exceto no caso dos lenhadores, que não têm feminino. Eles “lenhavam”, e “tinham exterminado o lobo”.

O “estranhamento” provocado por esse “velhos e velhas que velhavam”, por exemplo, nos faz pensar: não haveria coisa mais significativa do que “velhar”? É para isso que as pessoas crescem e adquirem maturidade? Por sua vez, e os adultos? Que esperavam esses homens e mulheres na idade de serem pais e mães das meninas como aquela que é protagonista do conto? Eles não estariam na situação – na idade – nas condições de fazer algo, em vez de ficar “esperando”?

Aliás, da população dessa aldeia e suas ações fundamentais – pois o verbo indica a ação – os únicos seres que agem de fato, como já disse, são os meninos e as meninas, que nasciam e cresciam – não foram (ainda) neutralizados pela ação do tempo. Nascer e crescer indicam movimento que traduz vida. E sobretudo há o movimento efetivado pela protagonista, a meninazinha que deixa a aldeia: “*saiu de lá*, com uma fita verde inventada no cabelo”. *Saiu de lá*, repito – nesse impulso inevitável para o crescimento, que é afastar-se da barra da saia da mãe – pois “Sua mãe mandara-a, com um cesto e um pote à avó...”.



Então, ela, mesma, era quem se dizia:
— Vou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou.

Fita Verde no Cabelo, com cesto e pote, na floresta. Ilustração de Roger Mello.

E continua o texto: “O pote continha doce em calda, e o cesto estava vazio, que para buscar framboesas”. O ilustrador Roger Mello, na fidelidade ao texto rosiano, apresenta na sua ilustração uma adolescente, uma mocinha segurando o pote e uma cesta vazia. E acima de sua cabeça, planando sobre ela, uma fita verde. A menina no parágrafo seguinte será nomeada metonimicamente, por meio de um atributo, por meio de algo que ela portava: *Fita Verde*. Mais adiante, mais um grupo de personagens aparece: os lenhadores, que lenhavam, e que, como se sabe, tinham exterminado o lobo. Remete-se explicitamente a uma espécie de memória do texto original, com o qual este aqui dialoga. *Lenhavam*: indica uma atividade, no geral masculina. O ativismo masculino aqui parece ser ressaltado, sobretudo porque essa categoria não tem feminino.

E uma personagem do conto original, importantíssima, é registrada por sua ausência: o lobo, “desconhecido nem peludo”. Não havendo o encontro com o lobo, é a própria protagonista que monologa: “— Vou a vovó, com cesto e pote e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou”.

Todas as abordagens críticas (cf. Sperber, 1987, p.80) ressaltam aquilo que, por sinal, não dá para a gente não ver nessa sintaxe estranhada de Guimarães Rosa: “o tanto que a mamãe *me* mandou” – não é especificamente o pote

de doce em calda e o cesto (vazio) que a mãe manda à avó, mas a mãe manda a neta: *me mandou*. Pote e cesto, figurações de receptáculo, e metaforicamente, mas também metonimicamente, eu diria, femininos: são “continentes”. E o cesto estava simbolicamente vazio – apto para voltar... preenchido?

Sob a égide dessas duas figuras maternas, a menininha sai da aldeia e vai ter um confronto, vai fazer uma experiência: a) *de solidão*: “A avó estava na cama, rebuçada e só”; b) *de tempo como agente de finitude*: “enquanto é tempo”, “nunca mais”, “nunca mais” – diz o texto, indiciando a inexorabilidade das perdas definitivas; c) *de negação da vida*: magreza, mãos trementes, lábios arroxeados, impossibilidade de abraçar, impossibilidade de ver – figurações, todas, da velhice e, finalmente, da morte.

Tudo isso faz a menina assustar-se, e ela formula esse medo maior, que nós todos seres humanos sentimos, como medo do Lobo (com L maiúsculo), e grita: “Vovozinha, eu tenho medo do Lobo”. Efetivamente não se trata de lobo nenhum, e sim de uma imagem da morte: “a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo”.

Por intermédio da mãe, que a manda para fora da própria casa, para fora da própria aldeia, que a envia para a experiência iniciatória; e por intermédio da avó, que a apresenta existencialmente, empiricamente, à experiência da morte, Chapeuzinho atinge um outro patamar de conhecimento e de maturidade. Pode-se dizer, assim, que se trata de um rito iniciatório, em que uma menina púbere é mandada pela mãe para se confrontar com as realidades da vida e perde sua fita – de “verdes anos”, de infância e de esperança, e amadurece, deixa de ser verde – “como se fosse ter juízo pela primeira vez”. Rito iniciatório: provas e proações impostas ao herói e que, uma vez vencidas, habilitam seu executante a tornar-se adulto, ou lhe franqueiam uma passagem a um novo estágio de vida. Como nos ritos de passagem, a menininha se esforça, e sofre: estava suada, com enorme fome de almoço, tem medo (do “Lobo”), mas não tem mais nem quem a ouça na externalização desse medo; numa experiência radical, defronta-se finalmente com a Morte. Aliás, uma coisa a ser observada é que, aqui, a situação se inverte: não é o lobo (que, aliás, não existe) que tem fome, mas a menininha. Fome de experiência, talvez – e isso lhe será provido.

O diálogo textual com o conto-matriz revela algumas alterações. De uma maneira geral, pode-se dizer que, com Guimarães Rosa, passa-se do “psicológico” ao metafísico. Há um rito iniciático, e uma passagem, dos “verdes anos” da infância ao mundo do “juízo”; mas, longe da dimensão sexualizada do lobo do conto do Perrault, do lobo com quem a menina “se mete” na cama, e que a come, aqui se desdobra a dimensão metafísica do encontro da criança com a morte e com a finitude. Aliás, essa é uma experiência que não é incomum na vida das crianças: seu primeiro encontro com a morte é, muitas vezes, a morte dos avós. (Sobretudo de crianças “do passado”, em que os avós morriam mais cedo, isto é, morriam quando os netos eram ainda crianças.)

Mantêm-se, no entanto, do conto original, todos os elementos caracterizadores, a começar pelo “envio” da menininha para uma visita à avó, levando-lhe presentes, algo para comer (e na sua versão mineira: doce em calda). Levar presentes: estamos naquilo que os antropólogos chamam de uma economia de trocas simbólicas, atualizada em todas as culturas e civilizações, desde que o homem é homem.

Vejamos a conversa entre Fita Verde e a avó, retomando inescapavelmente o diálogo de Perrault:

- Vovozinha, que braços tão magros os seus, e que mãos tão trementes!
- É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... – a avó murmurou.
- Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!
- É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta... – a avó suspirou.
- Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?
- É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha... – a avó ainda gemeu.

Fita Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez.

Gritou: – Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.

Do confronto com o texto de Perrault, retomado por Guimarães Rosa, o diálogo retém, literalmente, os braços e os olhos. Braços magros que não vão poder *nunca mais* abraçar; olhos fundos e parados que *já não* estão vendo, *nunca mais*. Os signos da inexorabilidade, da perda definitiva acarretada pela morte se imporão: já não, nunca mais. E se aparentemente Guimarães Rosa segue ao rés do texto, vemos que aqui também é mantida a presença do aspecto corporal, mas o sema do afeto diferencia esse diálogo daquele do texto original: o abraço, a lástima pelo fato não poder ver mais; e, sobretudo, o beijo: os lábios para beijar estão no lugar dos dentes para comer, do texto de Perrault. E a reação da pequena, aqui, é outra: sua perplexidade não é com o tamanho (“como são grandes...”) dos braços, pernas, orelhas, olhos e dentes da avó-lobo do conto de Perrault, mas a neta foca os vários elementos corporais que indiciam o fim: os braços são “magros”, extensão das “mãos tão trementes”; os lábios são “arroxeados”; os olhos, “fundos e parados” no rosto “encovado e pálido” – todos apontando para a morte iminente e, ao fim, efetivamente sobrevinda. A resposta da avó se dá numa dicção cada vez mais frágil, numa gradação: ela “murmurou”, “suspirou” e “gemeu”. E Fita Verde, como se “fosse ter juízo pela primeira vez”, tem a percepção do verdadeiro “Lobo Mau” da vida. Diante da morte corporificada na avó, que “não estava mais lá”, ela grita: “– Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!”.

Há um fato intrigante: ao chegar à casa da avó moribunda, a menina se dá conta de que no caminho “louco e longo” tinha perdido sua fita verde. E se entristece.

É o caso de voltarmos à questão das cores: por que *verde*?

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

Mas o verde contracenando com o vermelho num contexto semelhante já comparecera em outro conto de Guimarães Rosa (1972), “Os cimos”, que também trata de uma espécie de iniciação nas investidas grossas da experiência, também focado numa criança (desta vez um Menino), num momento de inflexão de sua existência. Com efeito, “Os cimos”, publicado em *Primeiras histórias* (que é de 1962, dois anos antes da publicação, em jornal, do conto “Fita Verde”, em 1964), inicia-se com um arremedo da fórmula-índice dos contos de fada: “Outra era a vez”. O protagonista tem um bonequinho macaquinho com um chapéu vermelho (nomeado explicitamente “chapeuzinho vermelho do bonequinho” ou “chapeuzinho encarnado”) que ele perde e recupera, mas que, ao final, na sua imaginação se transformará em um chapeuzinho verde.

Esse Menino tem que passar pela prova terrível de ser afastado da mãe, que ficara doente; ele faz, pela primeira vez, a experiência da separação, e, confusamente, da possibilidade da perda, e da finitude. Vislumbra a iminência de algo terrível: “Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer?” (ibidem, p.168). E é habitado pela possibilidade de “coisas ruins (que) já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás das portas” (ibidem, p.170). Afastado para longe da mãe numa “íngreme partida”, por um Tio (por sinal, dono de uma gravata verde) que o leva de avião e lhe dá presentes e “excessivos de agrado”, diante de uma situação que não lhe é verbalizada, o Menino “sofria sofreado”. Não entende: “A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso – do horrível do impossível” (ibidem, p.268). E passa a conceber um remorso de ter no bolso o bonequinho macaquinho, seu brinquedo preferido, e que lhe tinha sido entregue pela tia, no momento da partida. Pensa se “devia” jogá-lo fora, mas decide-se a apenas jogar o chapeuzinho encarnado do macaquinho. A dor do Menino se modula em susto, insônia, cansaço, decisões fantasiosas controversas de “ficar perto” da mãe, não brincar mais nunca – até que sobrevém um momento de epifania: “o tucano – sem jaça – em vô e pouso e vô”. O tucano: “toda luz era dele”. E o Menino fantasia que “O bonequinho macaquinho, um dia, devia de poder ganhar algum outro chapeuzinho, de alta pluma; mas verde, da cor da gravata, tão sobressaída, com que o Tio, de camisa, agora não estava” (ibidem, p.173). Depois de um telegrama preocupante, que provoca no tio um “envelhecimento

da esperança”, quatro dias após vem outro telegrama: “O tio sorriu, fortíssimo. A Mãe estava bem, sarada!”.

Voltando para casa, no avião, o Menino se dá conta de que o bonequinho macaquinho não está no seu bolso, ele o perdera. Mas o ajudante do piloto lhe traz o chapeuzinho vermelho do macaquinho, que ele, na vinda, havia jogado fora. De posse do chapeuzinho, o Menino, vivenciando a possibilidade de recuperação que se segue a uma perda, faz a experiência das situações que sempre mudam nessa nossa vida tão incerta e impermanente, mas que, ao menos, algumas são resgatáveis: “Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro no mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam”.²

Isso o auxiliou a encarar os momentos de perda integrados ao *continuum* da vida, em seu desconcerto e incertezas. E isso “organiza” a experiência da criança, a estrutura, e o nosso Menino passa a sentir-se “fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa”. E ele volta a imaginar, e nas linhas finais do conto somos brindados com uma fantasia sua absolutamente restauradora, e que tudo integrará, incluindo o tucano e a aurora: “Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde...”. Inicia-se um novo ciclo na sua vida. A figura iniciática, aqui, não é a Mãe nem a avó, como no caso de Fita Verde, mas uma figura masculina, o Tio, com a sua competente gravata.

Esse menino que faz a experiência de separação, de dor, de iminência de perda, da possibilidade do “envelhecimento da esperança”, e da necessidade de “atentar, a cru, nas coisas como são”, em meio às pequenas epifanias como a do tucano e a percepção da possibilidade de restauração – é o correspondente masculino da menina de “Fita Verde” e tem seu duplo metonímico no macaquinho de chapeuzinho vermelho / chapeuzinho verde / gravata verde. Não, a esperança não envelhece. Tanto para Fita Verde como para o Menino, após as suas respectivas experiências iniciáticas, aplicam-se as palavras finais do conto “Os cimos”: “E vinha a vida”.

Chapeuzinho Amarelo

Finalmente, a última narrativa deste elenco de contos de fada tratando do desenvolvimento infantil, *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Holanda (1979). Aqui aparece com transparência o valor mágico que o autor atribui à palavra. Conta-se a história da menininha que tinha um medo paralisante de tudo:

Era a Chapeuzinho Amarelo
Amarelada de medo.
Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.
Já não ria.
Em festa, não aparecia
Não subia escada

Nem descia
Não estava resfriada
Mas tossia
Ouvia conto de fada
E estremecia
Não brincava mais de nada,
Nem de amarelinha.



Capa do livro³ Chapeuzinho Amarelo – Ilustração de Donatella Berlendis.

Antes de mais nada, volta aqui a pergunta: por que “amarelo”? Por que a Chapeuzinho de Chico Buarque tem a cor do amarelo? Uma primeira interpretação se impõe: a menininha é caracterizada pelo medo, e, como diz o texto, é “amarela de medo”. Inevitavelmente nos lembramos do verbo “amarelar” usado no mundo sindical, numa conotação depreciativa. Diz-se de um membro de sindicato que “amarelou”, no sentido de que passou, muito provavelmente por medo, para o lado dos patrões. As reações fisiológicas provocadas pelo medo interferem na circulação, na contração de vasos, a pele empalidece – adquirindo uma tonalidade esmaecida, amarelada. Mas, por sua vez, o amarelo é para Goethe “a cor mais próxima da luz”; efetivamente, o amarelo é o ouro e é o sol. Falando das qualidades dessa cor em estado puro, diz Goethe (1993, p.141) que ela pode produzir um efeito desagradável: “Por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e ouro se transforma numa sensação de sujeira, e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva e desagradável”. E como exemplo, ele cita o chapéu amarelo dos falidos. Pegando carona nesse viés depreciativo, poderíamos acrescentar que nessa linha o nazismo impôs aos judeus essa coisa terrível que foi a estrela amarela discriminatória, a ser costurada nas roupas.

Isso nos dá (de novo) a deixa para que se trate da reversibilidade dos símbolos, dessa capacidade que eles têm de representar algo e seu contrário. Ambiguidade: Chapeuzinho Amarelo era “amarela” de medo; mas por que, depois de vencer o medo, ela continua a brincar de amarelinha? Amarelinha – esse jogo infantil, pleno de encantamento, em que se vai do céu ao inferno, e do inferno ao céu, introduzindo-nos a uma aprendizagem que todos, crianças e não crianças, precisamos fazer (e nisso a literatura, e os jogos infantis, e a poesia, e a arte são fundamentais): administrar a ambiguidade e a contradição da vida.

Continuando com o conto: a Chapeuzinho de Chico Buarque tinha, na vida, sobretudo, MEDO:

Tinha medo do trovão
Minhoca, pra ela, era cobra
E nunca apanhava sol
Porque tinha medo da sombra
Não ia pra fora pra não se sujar
Não tomava sopa pra não se ensopar
Não tomava banho para não descolar
Não falava nada pra não engasgar

Tinha medo de trovão.
Minhoca, pra ela, era cobra.
E nunca apanhava sol
porque tinha medo da sombra.
Não ia pra fora pra não se sujar.
Não tomava sopa pra não se ensopar
Não tomava banho pra não descolar.
Não falava nada pra não engasgar.
Não ficava em pé com medo de cair.
Então vivia parada,
deitada, mas sem dormir,
com medo de pesadelo.



Aí se evidencia o quanto o medo impede de viver. E mostra para a criança – para nós – que a realidade é contraditória, ambígua, e que para viver precisamos acolher o Bom e o Ruim, o Bem e o Mal, inevitavelmente. Efetivamente, a menina não apenas temia a realidade, deformando por vezes a dimensão das coisas (“minhoca, pra ela, era cobra”), mas se privava de fazer as coisas absolutamente corriqueiras, porque trazem um risco inevitável:

Não ia pra fora pra não se sujar
Não falava nada pra não engasgar
Não ficava em pé com medo de cair

De fato, é o caso de, com Riobaldo do *Grande sertão: veredas*, dizermos à nossa Chapeuzinho Amarelo que “viver é perigoso”. Mas ela

Então vivia parada,
Deitada, mas sem dormir,
Com medo de pesadelo.

A menininha se recusa a encarar a ambiguidade e contraditoriedade das coisas, a reconhecer que cada coisa tem um contrário, cada positivo carrega virtualmente seu negativo, sendo a realidade tecida de Bem e Mal entranhados, traçados. E o que sintetiza, para Chapeuzinho Amarelo, essa recusa paralisante é:

E nunca apanhava sol
Porque tinha medo da sombra

Isso que os junguianos chamam de “sombra”, o lado negativo de tudo que existe, aqui é formulado com todas as letras.

Mas, continuemos:

E de todos os medos que tinha
O medo mais que medonho
Era o medo do tal do LOBO,
Um lobo que nunca se via

Chapeuzinho não sabia, mas a gente tem medo sobretudo do que desconhece. Quando o enfrentamento se impõe... o objeto desse medo surge nas suas reais dimensões. Então: ao encontrar finalmente cara a cara o lobo – uma espécie de encarnação medonha de seus pavores –, Chapeuzinho perde o medo

do medo do medo do medo
De um dia encontrar o lobo.
Foi passando aquele medo
Do medo que tinha do lobo.
Foi ficando só com um pouco
De medo daquele lobo.
Depois acabou o medo
E ela ficou só com o lobo.
[...]
E o lobo ficou chateado
De ver aquela menina
Olhando pra cara dele,
Só que sem o medo dele.
Porque um lobo, tirado o medo
É um arremedo de lobo.

E o Lobo, desapontado por ver que não provocava mais pavor algum,

transformado num “arremedo de lobo”, tenta desesperadamente fazer voltar o medo que inspirava:

Então gritou bem forte
Aquele seu nome de LOBO
Umás vinte e cinco vezes
Que era pro medo ir voltando
E a menininha saber
Com quem não estava falando:

LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO-
LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-
BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO- LO-BO-LO...

Mas, à custa de repetição, o LOBO vira BOLO. Com o próprio nome invertido, a situação também se inverte: é agora ele quem tem medo de ser comido. Assim, encontramos aqui algo que é ao mesmo tempo muito simples e muito profundo: nomear algo (mesmo que sem querer, como é o caso do lobo) significa convocar, criar a realidade da coisa, ou, antes, reconhecer essa realidade. Trata-se do valor mágico da palavra, do poder da palavra, da palavra eficaz. No fim do conto, a menina continua a brincar com as palavras que antes a apavoravam, libertando-se definitivamente do medo:

Mesmo quando está sozinha,
Inventa uma brincadeira.
E transforma em companheiro
Cada medo que ela tinha:
O raio virou orrái,
Barata é tabará,
A bruxa virou xabru
E o diabo é bodiá.

Sabemos o quanto, para os antigos, o nome, antes que uma designação convencional, exprime o próprio ser. Se o nome presentifica o ente, e o convoca, agir sobre o nome ou mesmo pronunciá-lo significa poder “tê-lo” à disposição, e, num certo sentido, exercer um domínio sobre ele.⁴ Em outras palavras: alterando-se o nome, altera-se o ser, por meio da força do significante. *Lo-bo-lo-bo-lo-bo-lo-bo*. *Lobo* “vira” efetivamente *Bolo*, pois a palavra, na Poesia (como também na magia, na religião e na psicanálise) é eficaz. E se, como diz Lacan (1978, p.230), “o significante entra de fato no significado”, o *lobo* efetivamente se fragiliza em *bolo*. Restaura-se aqui, assim, o poder arcaico e mágico da palavra.

Assim, aqui também verifica-se uma apologia da Palavra, bordejamos a importância da linguagem, essa prática simbólica primordial que distingue essencialmente a sociedade humana das sociedades animais. O ser humano é um ser da palavra, ou: a palavra funda o humano.

A partir dessa percepção de que teria “vencido o medo” por meio da pa-

lavra, Chapeuzinho Amarelo utilizará esse mesmo recurso com os outros medos que tinha: não apenas LOBO/BOLO, mas também DIABO/ BODIÁ, BRUXA/ XABRU etc.: trata-se de um jogo de palavras, algo lúdico, que, no entanto, não fica sem consequências. Vamos examinar de mais perto um deles: Diabo/Bodiá: tecnicamente isso consiste num procedimento anagramático, a formação de uma palavra pela transposição das letras – ou, nesse caso, das sílabas – de outra palavra. Trata-se de uma intervenção no corpo da palavra, destroncando-a e... vencendo a sua negatividade. Quebrando a espinha do significante, atinge-se o significado; em *bodiá* retira-se o pavor que habita a palavra *diabo*; mas significativamente nesse vocábulo recriado continua a ressoar a palavra “bode”, que tem a ver com o mundo diabólico... Não podemos nos esquecer de que estamos em águas da poesia, em que a palavra conta como “coisa”, na materialidade do seu signo, criando um mundo de sugestões. Aliás, nas outras criações/inversões da Chapeuzinho Amarelo, sempre permanece algo de inquietante do vocábulo inicial, mas com sua virulência abrandada: por exemplo, em “xabru”, inversão de “bruxa”, ecoa “xabu”; “dar xabu” é falhar, malograr.

Só um poeta, alguém que convive com a palavra, e que sabe do seu poder, saberia inventar um conto como esse.

* * *

Chapeuzinho Vermelho, Fita Verde no Cabelo, Chapeuzinho Amarelo. Quais são os elementos comuns a esses três contos, e quais são as grandes modulações?

Como já vimos, ressalta a característica decisiva dos contos de fada, de todos eles: colocar em pauta questões com que depara a criança no seu processo de desenvolvimento e ofertar-lhe o nível do simbólico, para que ela possa lidar com essas questões. Há o caráter de rito iniciatório: as provas a que esse ser em desenvolvimento há de se submeter, nos momentos de inflexão de sua existência, para mudar de patamar, mudar de fase de vida, crescer. A criança tem que mudar, para vencer algo que trava seu desenvolvimento; tem – como se diz popularmente – que “mudar a cabeça”. E não por acaso a personagem-título é nomeada pelos três autores mediante algo que ela traz na cabeça: chapéus e fita; as cores é que divergem. Nos três casos, trata-se de uma metonímia. Aprendemos na gramática: metonímia é o uso da parte pelo todo, do possuidor pela coisa possuída etc. O chapéu passa a nomear a sua dona. Mas também tanto chapéu como fita representam, por contiguidade, a cabeça e os pensamentos.

Finalizando: embora as três narrativas tratem da questão do desenvolvimento infantil, os percalços da criança para crescer, e sobretudo da questão primordial do enfrentamento do MEDO (medo infantil, mas também medo da criança que habita cada um de nós), vimos que as modulações de cada uma são bem singularizadas: abordagem “psicológica”, moralizante e pedagógica no conto de Perrault (os perigos acarretados pela desobediência infantil, a questão da iniciação sexual); viés metafísico no conto de Guimarães Rosa (confronto com a finitude e a morte, passagem do plano psicológico ao plano metafísico);

ênfoque da eficácia simbólica da poesia, no conto de Chico Buarque (vitória sobre o medo, por meio do poder da palavra).

Trata-se aqui de um caso – paradigmático – de diálogo textual, em que textos são gerados uns a partir de outros – inserindo-se numa longa cadeia de transmissão humana, de valores, experiências, angústias. Mesmo o texto de Perrault, que foi aqui abordado como paradigmático, não tem em si o seu ponto de partida, mas remonta a um passado, foi engendrado de tradições orais. “Tradição”: que se tome esse termo no seu pleno sentido etimológico: tradição vem do verbo *tradere* = arrastar; levar, andar para a frente, arrastando algo. E aí a gente se dá conta de que, na aventura humana, precisamos do Outro.

Notas

- 1 As imagens originais do conto de Perrault eram em preto e branco: a colorização foi feita por Pedro Bezerra de Meneses Bolle.
- 2 Como na brincadeira de criança, que Freud (1969) aborda em “Além do princípio do prazer”, e que é conhecida como o texto sobre o “*fort-da*”; uma brincadeira inventada por um menino pequeno, acompanhada sempre das mesmas alegres exclamações, os termos em alemão “*fort*” (= longe embora) e “*da*” (ali), e que consistia em lançar para longe um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta, e que assim desaparecia no cortinado da caminha; mas então a criança puxava pela cordinha e o carretel reaparecia. “Essa era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno”, diz Freud. Esse jogo de sumir e ressurgir ajudou o menino a – encenando-o – compreender e elaborar a ausência da mãe, e seu subsequente desaparecer da vista, dando-lhe um vislumbre de que, como o carretel, ela também ressurgiria num momento posterior. Voltando ao nosso conto: assim como o chapeuzinho do macaquinho, que o Menino mandara embora (*fort*) e lhe era devolvido (*da*) pelo ajudante do piloto, o próprio Macaquinho sumido – e, evidentemente, a Mãe, que estivera doente e tinha sarado – poderiam estar “aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam”. E o que é muito interessante é que Freud comenta o fato de a criança ter transformado sua experiência em jogo devido também a outro motivo: “No início, achava-se numa situação passiva, era dominada pela experiência; repetindo-a, porém, por mais desagradável que fosse, como jogo, assumia papel ativo”.
- 3 Em sua primeira edição, de 1979.
- 4 Situa-se, nesse contexto de pensamento e de sensibilidade, a questão do impronunciável do nome de Iaweh, o Inominável – que se designa como “Aquele que é”.

Referências

ARNHEIM, R. *Arte & percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1998.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOSI, A. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. Seleção de textos, introd. e notas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

BUARQUE, C. *Chapeuzinho Amarelo*. Ilustr. Donatella Berlendis. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores, 1979.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.XVIII, p.25-9.

GOETHE, J. W. von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente. In: _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PERRAULT, C. *Contos*. Trad. Regina Regis Junqueira. Ilust. Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ROSA, J. G. Os cimos. In: _____. *Primeiras estórias*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.

_____. *Fita Verde no Cabelo*. Edição especial. Ilustr. Roger Mello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SPERBER, S. A resistência possível – ou, quem espera está vivendo. *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, Campinas, n.7, p.80, 1987.

RESUMO – Os contos de fada, transmitidos de pais a filhos, pela voz, foram se constituindo num patrimônio precioso de cultura, veiculando experiência humana – e podendo significar para a criança um momento inaugural de “organização da experiência” que a literatura propicia. A proposta, aqui, é um estudo comparativo dos contos *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, *Fita Verde no Cabelo*, de Guimarães Rosa, e *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, levando-se em conta que os autores brasileiros estabelecem um inevitável diálogo com o texto-matriz do século XVII. Com efeito, embora as três narrativas enfoquem a questão do crescimento da criança, são apontadas as visões diferentes que elas veiculam: 1. abordagem moralizante e pedagógica do conto de Perrault (os perigos da desobediência infantil, a questão da iniciação sexual); 2. viés metafísico do conto de Guimarães Rosa (confronto com a finitude e a morte, passagem do plano psicológico ao plano metafísico); 3. enfoque da eficácia simbólica da poesia, no conto de Chico Buarque (vitória sobre o medo infantil, mediante o poder da palavra). E tudo levando em conta o que diz Goethe, em sua *Teoria das cores*: “Quando o artista se deixa levar pelo sentimento, algo de colorido se anuncia”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e “organização da experiência”, *Chapeuzinho Vermelho* (Perrault), *Fita Verde no Cabelo* (Guimarães Rosa), *Chapeuzinho Amarelo* (Chico Buarque), Goethe e a psicologia das cores.

ABSTRACT – Fairytales, orally passed down from parents to children, have become a precious cultural asset over time, conveying human experience and perhaps even representing an inaugural moment of “organizing experience” for children, a possibility offered by literature. Our proposal here is to carry out a comparative study of the tales *Little Red Riding Hood* by Perrault, *Fita Verde no Cabelo* [*Green Ribbon in her Hair*] by Guimarães Rosa and *Chapeuzinho Amarelo* [*Little Yellow Riding Hood*] by Chico Buarque,

considering that both Brazilian authors have established an inevitable dialogue with the source text, which dates from the 17th century. Indeed, though all three narratives focus on the issue of child growth, the different views conveyed by each of them will be pointed out: 1. the moralizing and pedagogical approach of Perrault's tale (the dangers of child disobedience, the issue of sexual initiation); 2. the metaphysical bias of Guimarães Rosa's tale (confrontation with finitude and death, going from the psychological to the metaphysical plane); and 3. the focus on the symbolic efficiency of poetry of Chico Buarque's tale (victory over childhood fears through the power of words). All of this is done taking Goethe's statement in his *Theory of colors* into account: "When the artist gives over to his feeling, it immediately gives rise to a colored object".

KEYWORDS: Literature and "organization of experience", *Little Red Riding Hood* (Perrault), *Fita Verde no Cabelo* (Guimarães Rosa), *Chapeuzinho Amarelo* (Chico Buarque), Goethe and the psychology of colors.

Adélia Bezerra de Meneses é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Foi docente de Literatura Brasileira no Leitorado de Romanística da Technische Universität de Berlim, professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP e na Unicamp, onde se aposentou. Atualmente, é professora colaboradora voluntária na Unicamp e orientadora em pós-graduação da USP. @ – adeliabm@terra.com.br

Recebido em 29.3.2010 e aceito em 5.4.2010.